

Honorarios
(adaptaciones y refundiciones en
De la Cuadra y Aguilera-Malta)

HUMBERTO E. ROBLES
Northwestern University, USA

RESUMEN

Se contrasta *Honorarios*, obra dramática de Aguilera-Malta, y «Honorarios», el cuento de José de la Cuadra que la inspiró. El diálogo entre los dos autores fue explícito en diversos textos, así como en sus respectivos mundos literarios: nombres de personajes, motivos, leyendas, mitos, formas, ideología y demandas, actitudes e intereses. De la Cuadra dialogó a su vez con otros creadores. «Honorarios», e.g., recrea y reinterpreta la figura del mítico fetiche Moloch, según lo representan *Metrópolis*, del cineasta Fritz Lang, y *Salambó*, de Gustave Flaubert; la narración aludida es también una refundición en torno al tema del poder omnipresente y cruel, que requiere insaciablemente de víctimas propiciatorias. De igual manera, en su proceso creativo y de búsqueda expresiva, Aguilera-Malta acostumbró remozar y reformular temas en diferentes géneros literarios –como el de la lucha del ser humano frente a las fuerzas hostiles de la naturaleza y la sociedad, interpretado en *La isla virgen*, *El tigre* y *Jaguar*–. En *Honorarios*, Aguilera-Malta se concentró en hallar la manera de transferir la trama del relato «Honorarios» al género dramático. El resultado es una eficaz refundición, en términos de la perspectiva histórico-política y de reflexiones sobre la función de la literatura.

PALABRAS CLAVE: José de la Cuadra, Demetrio Aguilera-Malta, *Nachleben*, Generación del 30, teatro ecuatoriano, cuento ecuatoriano, Moloch, vanguardia, «Honorarios», *Honorarios*, *Salambó*.

SUMMARY

Honorarios, a theatrical work by Aguilera-Malta, and «Honorarios», the story by José de la Cuadra which inspired it are contrasted. The dialogue between the two authors was explicit in various critical texts, as well as in their respective literary production: characters' names, moti-

ves, legends, myths, forms, ideology, attitudes and overall social concerns. De la Cuadra dialogues in his text with other authors and works. In «Honorarios» he reinterprets and recreates allusively the motif of the mythical feticch Moloch, depicted in *Metropolis*, by filmmaker Fritz Lang, and *Salambó*, by Gustave Flaubert. In that context, De la Cuadra's story delves into the cruel presence of usurping powers, always demanding propiciatory victims. In a similar manner, in his creative process and in his relentless search for expressive form, Aguilera-Malta revamped and reformulated motifs in a variety of literary genres —e.g. the struggle of humanity against the hostile forces of nature and society evident in *La isla virgen*, *El tigre y Jaguar*. In *Honorarios*, Aguilera-Malta focused his creative energy on finding a way to transfer the plot of «Honorarios», the story, into dramatic form. The result in an effective version in terms of historical-political perspective, and on reflections on the social function of literature.

KEY WORDS: José de la Cuadra, Demetrio Aguilera-Malta, *Nachleben*, 1930's Generation, Ecuadorian Theater, Ecuadorian narrative, Moloch, A-vanguard, «Honorarios», *Honorarios*, *Salambó*.

I

HACIA 1960, UN benemérito profesor universitario de literatura inglesa nos hizo recapacitar en una prueba sobre lo siguiente:

«*Midsummer Night's Dream*: better theater or better film?»*

Esa pregunta imprevista sobre la celebrada obra de Shakespeare, bien lo recuerdo, me dejó perplejo. Algo entendía yo de la distinción entre drama y teatro, diferencia quizás más recalcada en inglés, pero en aquel entonces, la verdad sea dicha, no medité lo suficiente sobre las implicaciones de ese particular antes de proceder a responder, sin más, que la pieza en cuestión se presentaba mejor para el cine. El haber tenido la referida distinción en cuenta me hubiera exigido un mayor conocimiento de los géneros y de los recursos que entran en el montaje teatral y en la producción cinematográfica: en los recovecos de las complicadas relaciones que intervienen en tales conceptos como autor-narrador; texto-lector (imaginado o real); representación-recreación-espectador; tiempo y espacio, y tantas más.

Dada mi incompetencia, y dado que solo contaba con mi lectura del drama, mi respuesta optó por la interpretación y la imaginación. Pienso hoy que al descartar lo teatral me convertí entonces, sin saberlo, en tímido cineasta y que, también sin tener conciencia de ello, lo que procuraba mi respuesta era hacer dialogar una pieza canónica con una segunda, con una adap-

* «*Sueño de una noche de verano*: ¿mejor teatro o mejor cine?».

tación, o quizás refundición, a la cual aquélla le había dado inspiración.¹ Lejos estaba yo en mis razonamientos, dicho sea, de contestar apelando a ideologías o, mucho menos, de recurrir a conceptos críticos de actualidad como «texto inspirador» y «texto receptor».²

II

«*Inspirada en un cuento de José de la Cuadra*».

Ese enunciado constituye una suerte de subtítulo a *Honorarios (Pieza en un ACTO dividido en tres CUADROS)*. [sic] que en 1957 publicó

-
1. En lo que toca a la cuestión de «cineasta», José de la Cuadra me hubiera encomendado que matizara mi distinción entre cine y teatro. En un artículo publicado en *El Telégrafo* de Guayaquil, abril-mayo de 1933, apuntó: «El caso del cinematógrafo. Globalmente aludido, el arte teatral no ha ganado, en cuanto concepción, con la tautología de la pantalla. El cine, maravilla de mecánica que ha llegado a formar, no un arte separado como se cree y dice por ahí, pero sí una rama caracterizada del arte teatral; no ha determinado por sí un consecuente avance de éste. La evolución de la teatristica general continúa por el juego de sus propias palancas; y, si utiliza la cinemática aprovechándose de sus ventajas, no significa esto que le deben al ecra[n] [sic] influencias capitales. Enteramente no le debe ni siquiera ciertas aportaciones que se entienden comúnmente hechas por el cine; la teatristica poseía ya, en China, el escenario móvil, y las representaciones helenas actuaban en escenarios naturales que el espectador contemplaba inmediatamente, no fotografiados». Esas opiniones tienen relevancia dentro del contexto de este artículo: puntualizan la preocupación por los géneros entre los escritores del Grupo de Guayaquil. Estimo, sin embargo, que esos juicios en la actualidad han perdido peso. Ni en la teoría ni en la práctica son el cine y el teatro la misma cosa. Ver De la Cuadra, nota No. 5 de «El arte ecuatoriano del futuro inmediato», reproducido en *Kipus: revista andina de letras*, Quito, No. 16, II semestre 2003, p. 60.
 2. David Fishelov, «Dialogues with / and Great Books: With Some Serious Reflections on *Robinson Crusoe*, *New Literary History*, vol. 39, Spring, 2008, No. 2, pp. 335-353. Fishelov matiza y precisa conceptos como intertextualidad, influencias, préstamos, textos-pre-textos, *Nachleben* y tantos más que han servido a la crítica literaria, con mayor o menor vigencia, en un momento u otro. Pido prestado el concepto de diálogo en ese sentido amplio, con el propósito de ver en De la Cuadra y Aguilera-Malta la función y uso que cada cual hace de textos ajenos o propios. Dentro de los límites, y teniendo presente los procedimientos de uno y otro escritor, interesa fijar no solo la dinámica técnica, los aspectos formales, sino también, y más importante, las variantes semánticas que se producen al yuxtaponer una obra que suscita (el cuento «Honorarios» de aquél) con otra que responde (la pieza homónima de éste).

Demetrio Aguilera-Malta (1909-1981). Queda allí claro que hay un texto inspirador y un texto receptor.

No obstante, no se entiende del todo a qué se refiere precisamente eso de «Inspirada en un cuento». ¿A qué cuento? De hecho, a no ser que el presunto lector sea un iniciado, resulta imposible saber de partida que tanto el título como buena parte del lenguaje empleado en la obra dramática proceden del relato «Honorarios», recogido en la colección *Horno* (1932), de José de la Cuadra (1903-1941).³

¿Y qué del espectador?

No he tenido ocasión de presenciar una representación de *Honorarios*, y me pregunto si el público se entera de alguna forma que se trata de una obra inspirada en otra, no hablar de si el espectáculo es una adaptación o refundición. Tampoco puedo opinar sobre los fundamentales recursos técnicos propicios a las recreaciones teatrales, al montaje de las mismas: lo visual, la luz, lo auditivo, los actores, los gestos, el enfoque, el diseño y la utilería en general. En cualquier caso, la experiencia del sujeto frente al drama/teatro varía de acuerdo con el horizonte de expectativas y conocimientos que cada cual lleva y proyecta en su calidad de lector o espectador, o las dos cosas.

III

Un cotejo de «Honorarios» y *Honorarios* invita (1) a comentarios sobre paradigmas generacionales y (2) plantea problemas de legado y recepción (de *Nachleben*). Sobre lo primero, el mismo Aguilera-Malta reconoció que su voz era parte de una comunidad de escritores que compartía patrones éticos y estéticos, modos y maneras de entender y expresar la realidad circundante.⁴ El «prefacio» que introduce *Siete lunas y siete serpientes* (1970) certifica ese juicio:

-
3. *Honorarios* apareció primero en *Letras del Ecuador*, No. 107, Quito, enero-marzo, 1957, pp. 11, 18-20. En 1959 integró, junto con *Dientes blancos* (1954) y *El tigre* (1955), la colección *Trilogía ecuatoriana*. *Teatro breve* que Aguilera-Malta, con Prólogo de Emmanuel Carballo, publicó en México con el sello editorial de Ediciones Andrea. Esa es la edición a la que nos remitimos en este ensayo. (Téngase presente que *Honorarios*, en letras bastardillas, remite a la pieza de Aguilera-Malta y que «Honorarios», entre comillas, identifica el cuento de De la Cuadra).
 4. Desde sus inicios en el ámbito de las letras, el sentido de grupo es un factor clave en la experiencia histórico literaria de Aguilera-Malta. «Al frente» de *Los que se van*.

Esta suerte de saga es solo mía en parte. En la medida que una voz perteneciente a un CORO entona –en forma transitoria– un SOLO cuya melodía pudo vibrar, también, en otras voces fraternas; las de José de la Cuadra y Joaquín Gallegos Lara [...]; las de Alfredo Pareja Diezcanseco, Enrique Gil Gilbert, Ángel F. Rojas y Adalberto Ortiz [...].

De la Cuadra, en particular, figura una y otra vez en los escritos de Aguilera-Malta. Cualquier comentario positivo sobre el autor de *Los Sangurimas* (1934) halla eco correspondiente en la obra del autor de *Don Goyo* (1933) y *La isla virgen* (1942); por extensión, la acredita e ilumina directa o indirectamente. En 1971, en un diálogo con Fernando Alegría, una pregunta de Aguilera-Malta suscitó esta aserción del crítico chileno: «[sugiero que] los devotos de los Buendía le den una buena mirada a *Los Sangurimas* de José de la Cuadra». ⁵

A su vez, en varias de las respuestas a un cuestionario que en su momento le formuló Gerardo Luzuriaga, Aguilera-Malta expresó que el *Grupo de Guayaquil* «fue y sigue unido –en lo literario y en lo personal– [...]. Yo me siento [dijo] participante del mismo. Aun con los que se fueron –Gallegos Lara y de la Cuadra–, cuya presencia e influencia sentimos todavía». En ese mismo lugar prosiguió a decir que, en lo que tocaba a «la ideología medular del Grupo», él y sus compañeros de generación se acogieron «a un criterio de Cuadra: hacer una literatura de denuncia y protesta» [sic]. ⁶

Cabe un par de comentarios más. En 1955, en «Un intento de evocación», Aguilera-Malta reparó con admiración en las rigurosas exigencias estéticas que se imponía De la Cuadra: «su arte le parece incompleto, mutilado». También hizo relación allí a los viajes y experiencias del autor de «La Tigra» (1935) por el ámbito rural costeño, sugiriendo así que a De la Cuadra le afec-

Cuentos del cholo y del montuvio (1930), los autores (Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera-Malta) signan lo siguiente: «Este libro no es un haz de egoísmos. Tiene tres autores: no tiene tres partes. Es una sola cosa. Pretende que unida sea la obra como fue unido el ensueño que la creó. Ha nacido de la marcha fraterna de nuestros tres espíritus. Nada más».

5. «Diálogo con Fernando Alegría», *Mundo Nuevo*, No. 56, 1971, pp. 45-48.
6. Tanto el cuestionario como las respuestas figuran en el colofón del libro de Gerardo Luzuriaga: *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera-Malta*, Madrid, Playor, 1973, p. 199.

taron alma adentro esas vivencias, vivencias que «iba almacenando en su conciencia [cual] puñados de vida» para luego traducirlas en literatura.⁷

No es difícil deducir de lo anterior varios de los supuestos que puntualizan la conversación que se dio entre los escritores del *Grupo de Guayaquil*: preponderancia y conocimiento auténtico de lo rural y de la realidad inmediata, en general; literatura de denuncia y protesta, el alegato; la presencia de lo real maravilloso: las tendencias míticas, evidentes en un coro de temas y personajes; y, no menos, un recíproco apoyo crítico.

Sobre esto último, es de recordar que en 1934 De la Cuadra consagró a «Aguilera-Malta, explorador de la cholería», una de sus *12 siluetas (Escritores y artistas ecuatorianos)*. En *El montuvio ecuatoriano* (1937), a su vez, elogió la autoridad del creador de *Don Goyo* como profundo intérprete y conocedor del mundo cholo. El diálogo de Aguilera-Malta con la obra del autor de *Los monos enloquecidos* (1931[1951]) se extiende más allá de lo ya dicho y de lo que aquí es factible desarrollar: nombres de personajes, coroneles, brujos, leyendas, mitos, léxico, ideología, actitudes y hasta monos se entrecruzan en los mundos narrativos del uno y del otro. *La isla virgen*, *Siete lunas y siete serpientes* y *Jaguar* constituyen una mina en ese sentido, ilustran con amplitud, como bien atestiguó su autor, la saga de todo un grupo: los motivos y formas, los intereses y reclamos de una generación de escritores, sea al nivel colectivo o al individual.⁸

IV

Para entender a fondo el legado del cuento de De la Cuadra en la pieza dramática de Aguilera-Malta (más allá de factores temáticos, de idea de mundo, de lenguaje, de género, según detallaremos oportunamente) cumple fijar, primero, la presencia de alusiones en «Honorarios», alusiones que sugieren que De la Cuadra dialogaba a su vez con obras canónicas, que se inspira-

7. Demetrio Aguilera-Malta, «José de la Cuadra. Un intento de evocación», en *Letras del Ecuador*, Quito, No. 101, p. 34.

8. Está fuera del alcance de los parámetros de este trabajo entrar en ese vasto tema. Pienso aquí, sin embargo, en cuánto figuran en *Jaguar* temas también asociados con De la Cuadra: el abigeo y sus protagonistas, la prostitución rural y sus mujeres, el recurso de los monos, etc.

ba, en otras palabras, tanto en motivos que procedían de una vasta historiografía literaria (científica, mítica, e incluso filmica) como en sus experiencias abogadiles, y, no menos, en sus propias observaciones etnográficas en el agro costeño ecuatoriano. Se trata, pues, de discernir el *Nachleben*, el linaje histórico-literario al que se remonta y en el cual interviene a su vez la vida de ese texto.

La trama de «Honorarios» es aparentemente sencilla: Diego Pinto está preso, falsamente acusado de violación. El doctor Cercado, tinterillo de pueblo, le insinúa a la madre de aquél que sus honorarios, para conseguir la libertad del presidiario, pueden ser satisfechos vía la entrega de Emérita, la hermana doncella del detenido, a sus ansias rijosas. Las consecuencias y conflictos que genera esa propuesta entre los miembros de la familia del recluso configura la narración. El hambre, la miseria económica, la enfermedad y la acerba tirantez, dentro del ámbito familiar, llegan a insoportables extremos. Se precipita la «voluntaria» inmolación de la joven. Sigue la lujuria satisfecha del abogado y su insaciable sed de poder. El «fin» del relato –cierre y apertura– sugiere que el letrado y su coro de acólitos devoran el bienestar colectivo, que fomentan el temor y el mito, y que han de seguir desangrando patrimonios y usurpando derechos, a no ser que las cosas cambien.

Lo que esa sinopsis no recoge, sin embargo, son las menciones que hay en «Honorarios» a tradicionales figuras como Astrea, Diofanto y Moloch, referencias que remontan la narración de un plano local a uno arquetípico y que la convierten en una parábola que puede ocurrir en cualquier época y en cualquier lugar en que preponderan las jerarquías de poder, sean del orden que sean. El doctor Cercado es quien se encarga de dispersar –con o sin comentarios y con no poca indulgencia– esos legendarios apelativos. Lo hace como para consolidar y fomentar sus prerrogativas de letrado, y, tácitamente, sin proponérselo, para llamar la atención a las implicaciones legales de su propio apellido.

Así, no es difícil deducir que De la Cuadra introdujo los nombres de Astrea y Diofanto con intenciones irónicas y sarcásticas. Que el doctor Cercado aluda a Astrea, diosa de la Justicia, resulta ridículo, lo desacredita. La presencia del matemático Diofanto sirve para destacar, a su vez, las cualidades de tinterillo solapado y manipulador que configuran al jurista: «–¡Ah! Las ecuaciones judiciales son tan embrolladas como las famosas ecuaciones del

griego Diofanto, señora: su número de soluciones es infinito; y, a veces, a veces, se encuentra alguna tan fácil, tan fácil...».⁹

La referencia a Moloch, sin embargo, es más complicada, remite al uso y función de las alusiones literarias, al teje y maneje de las mismas, y a la interacción entre un texto inspirador y un texto receptor: a la intertextualidad, diría Gerard Genette. El doctor Cercado declara: «[...] ¿El dinero? ¡Puah! ¡Quédese para los metalizados, que rinden culto a ese nuevo Moloch que es el oro!».¹⁰ Aceptemos que no sea inverosímil el conocimiento mítico de Cercado. Interesantes, sin embargo, son las implicaciones que se deducen de su interpretación del oro como un fetiche corrosivo, comparable (¿en qué sentido?) a la deidad solar cuyo culto, *in extremis*, consistía en propiciarle sacrificios de infantes para aplacar su furia. ¿Qué se propone, pues, la evocación de Moloch en el ámbito cultural e ideológico de ese pueblucho donde transcurre la acción? ¿De qué fuentes procede De la Cuadra? ¿Cómo afecta el diseño y el propósito de su relato el diálogo, tácito o explícito, que sostiene con una tradición interpretativa de Moloch que se remonta a la Biblia (*Levítico*, *2 Reyes*, *Jeremías*) y que en tiempos más recientes remite a *Salambó* (1861), la novela histórica de Gustave Flaubert, y a *Metrópolis* (1927), el filme mudo, futurista, de Fritz Lang? Las dos últimas obras, en particular, repercuten en «Honorarios».

La película de Lang plantea la lucha de clases. De un lado: la élite, los que administran y piensan; del otro: la plebe, los que obedecen y cumplen. Proyectada hacia un imaginado año 2026, aquéllos disfrutaban de beneficios y privilegios, mientras estos aparecen sometidos y esclavizados a una metafórica cultura de máquinas, sinónimo de Moloch, anunciado éste como tal en la pantalla. En el fondo de esa cinta y de otras anteriores, e.g. *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, halla eco la interpretación de Moloch que propuso Flaubert en el capítulo XIII de *Salambó*.

Si de *Metrópolis* le pudo haber intrigado a De la Cuadra la lucha de clases y la visión expresionista de un mundo moderno, deshumanizado, a un

9. José de la Cuadra, *Obras completas*. Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco. Recopilación, ordenación y notas de Jorgenrique Adoum, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 370. A menos que se indique lo contrario, todas las referencias a De la Cuadra y a «Honorarios» remiten a la edición antes indicada y aparecen identificadas con las siglas *OC* y las páginas correspondientes.

10. *Ibid.*, p. 370.

siglo por venir, dominado por la máquina y el poder, es más que probable que de *Salambó* admirara, independientemente de la extraordinaria recuperación histórica de la disputa entre romanos y cartagineses, la manera en que Flaubert describe las circunstancias que van de mal en peor en la semítica Cartago, la manera en que cunde la desesperación y se rastrea una solución en la plegaria, en el rezo.¹¹ Se intensifican allí los desastres de la guerra. Escasea y se agota el agua. La sed desespera. Todo arrebata a una población, sin salida, a clamar sosiego en el fervor del milagro, en la mediación de una divinidad insaciable que reclama más y más sacrificios, hasta culminar en la enormidad de la inmólación de criaturas inocentes, consumidas por la deidad del fuego para que perdure el fuego. Ese es Moloch, fetiche solar, devorador, instrumento manipulado y controlado por sumos sacerdotes y acólitos arrastrados por una fuerza más allá de la razón.

Un factor ha de quedar claro: En 1927 –y antes y después– la emblemática figura de Moloch estaba en el aire. Las implicaciones metafóricas del tema no podían haberse escapado a De la Cuadra. «Honorarios» constituye un auténtico diálogo con los avatares de ese legado: con Lang, y con Flaubert en particular. Es una refundición en torno al tema.¹² A la luz de las obras aludidas, el cuento refleja analogías y correspondientes alteraciones: 1) el conflicto entre los dueños de la letra y el poder, y los menos favorecidos; 2) el crescendo de una situación que va de mal en peor: encarcelamiento, crisis económica, hambre, desintegración del orden familiar; 3) el recurso al milagro, al tanteo de cualquier escape que resuelva insostenibles circunstancias; 4) el sacerdocio de clérigos y acólitos de Moloch que De la Cuadra transforma en el mundo del letrado y sus compinches manipulando la Ley, exi-

11. Es lícito recordar aquí el hondo interés que sintió De la Cuadra por la historia. Su tesis doctoral está repleta de directivas al respecto. Iguales deducciones puede uno obtener de escritos como el «Prólogo» a «Sueño de una noche de Navidad», «El caballero Pigafetta», en *Los monos enloquecidos, El montuvio ecuatoriano*, y tantos más. La aludida admiración por *Salambó*, pues, encaja a perfección dentro de sus cuidados fundamentales.

12. Aprovecho aquí la distinción que hace Fishelov (D. Fishelov, «Dialogues with / and Great Books»..., p. 344), en cuanto a diálogos ecos y diálogos auténticos: aquéllos adaptan, cortan, simplifican, sin mayores discrepancias lo esencial del texto inspirador; estos se inclinan más hacia la recreación de ese texto, introduciendo cambios, añadidos, alteraciones, reinventándolo, reinterpretándolo. «Honorarios» se halla entre estos. Volveré después sobre el asunto, teniendo en cuenta los procedimientos de Aguilera-Malta.

giendo, no menos que *in illo tempore*, la inmolación de inocentes: Emérita, vaya irónico nombre, habrá de aplacar la lujuria del doctor Cercado a cambio de llevar éste el alegato judicial a un «cerramiento de razones», a un «cerca-do» (¿en sus dos sentidos?), si bien provisional.¹³

Provisional porque más allá de los alcances alusivos de ese apellido, legales y de otra índole, De la Cuadra seguramente lo escogió (y no creo exagerar analogías) por razones irónicas y por razones de verosimilitud histórica y literaria. No se da el tal «cerramiento de razones» prometido. No hay «cercado» de razones. Queda en el aire al fin de «Honorarios» el hambre insaciable de poder que mueve al jurisconsulto y sus acólitos, el uno matarife y el otro barbero. Se ven venir otras denuncias y alegatos, otros indignantes «cerramientos de razones». Se vislumbran otros doctores Cercado, peritos en tratos y convenios. Se divisan otras injurias y aprovechamientos y, no menos, otra Emérita de turno.

El poder y los privilegios, igual que en *Metrópolis*, subsisten en ese «pueblucho oscuro» donde tiene lugar la pequeña tragedia de los Pinto. Moloch, ostentando la mítica y falaz máscara de la Ley, impone el temor, sigue reclamando inmolaciones: se perpetúa en el poder, adquiere y añade un nuevo estadio de significado. Los abusos y la configuración del tinterillo llevado a un nivel simbólico es el aporte histórico que trae De la Cuadra al *Nachleben* de una tradición escrita que se remonta a tiempos bíblicos. Ni entonces ni ahora se divisa una salida. Perduran los viejos regímenes. Los miembros de las grandes mayorías, y no menos los de «Honorarios», siguen rezando, resignados y agradecidos. Habrán de seguir existiendo también las proverbiales «Eméritas», las aquéllas «a quien Dios recompensa por sus virtudes»; las aquéllas que reclamando el sentido de su nombre, vaya sarcasmo, merecen honores. La refundición que De la Cuadra propuso del tema constituye un homenaje o tributo al historial de los textos que lo inspiraron; ates-

13. *Emérita*. Nombre femenino. Significa: a) La que merece; b) aquella a quien Dios recompensa por sus virtudes.

Cercado. Significa a) huerto rodeado de una valla; b) cerca, valla.

«*Cerramiento de razones*. Antiguamente se llamaba así la conclusión, esto es, la terminación de los alegatos y probanzas hechas jurídicamente en un pleito, después de la cual se puede dar la sentencia» [sic]. Tomo esa información del *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia* de Joaquín Escriche (París, Librería de Rosa, Bouret y Cía, 1860, p. 435). Diccionario, dicho sea, cuya existencia es ampliamente conocida entre los jurisconsultos, y De la Cuadra cuenta entre éstos.

tigua asimismo su rigor estético y sus preocupaciones sociales: literatura y compromiso, terrigenismo y universalismo, lo local y lo planetario marchan mano a mano en su relato.

V

*El mismo tema les da vueltas y vueltas, horas y horas.*¹⁴

Me he expandido en esa nota, al igual que antes en el diálogo entre De la Cuadra y Flaubert, anticipando que para comprender mejor la interacción que se da entre «Honorarios» y *Honorarios* es imprescindible tener pre-

-
14. Intencionalmente tomo esa cita, p. 92, de la edición de *La isla virgen* que en 1978 editó Demetrio Aguilera-Malta, y que es parte del «Homenaje con motivo de sus 50 años de narrador» que publicó en México Editorial Grijalbo, S. A. (Le agradezco a mi primo Juan José Robles Azúa el haberme facilitado el acceso a la publicación de Grijalbo). En la edición de *Obras selectas* (Guayaquil, M. I. Biblioteca Municipal de Guayaquil, 2005, p. 306) la cita en cuestión revela una significativa variante en cuanto a perspectiva temporal. Reza así: «El mismo tema les da vueltas y vueltas, largas horas». La edición príncipe (Guayaquil, Vera y Cía. Editores, 1942, p. 102) registra: «El mismo tema les da vueltas, largas horas». Las concebidas distracciones de lector me despistaron y me impidieron reconocer de inmediato la variante sentada en la repetición o no repetición del vocablo «vuelta», y erróneamente asumí que la versión de *La isla virgen* reproducida en *Obras selectas*, si bien los editores Melvin Hoyos Galarza y Javier Vásconez no lo indican, correspondía a la primera edición, prologada por Ángel F. Rojas, pp. 5-16. Prólogo, «Consideraciones sobre el significado de la novela *La isla virgen*», dicho sea, no incluido ni en la «edición» de Guayaquil ni en la de México, 1978, pero sí, con un cambio menor en el título del artículo, en la de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, de 1954 (edición que a primera instancia no tuve a mi alcance), según lo acabo de confirmar gracias a Marlene Aguilera de Dávalos, albacea de las obras de su padre. Al cotejar con más cuidado la publicación de 2005 con la primera edición, 1942, es irrefutable que ésta no es la base de aquélla. Reconozco que el proyecto de la Biblioteca Municipal es uno de «Rescate Editorial», y que no pretende ser una edición crítica, aunque sí presume de ser una «primera edición». No registra, sin embargo, en qué sentido lo es. Recomendable hubiera sido avisar que era la primera de su especie y que las obras reproducidas no son sino «reimpresiones» de ediciones ya existentes que habría que identificar, señalando las variantes del caso. La bien documentada «Bibliografía de Aguilera-Malta» que contribuye César Chávez Aguilar a *Obras selectas*, pp. 960-1001, apunta tres ediciones: 1) la primera; 2) la de la Casa de la Cultura; y, 3) la de Grijalbo. La edición de *La isla virgen* que publicó en 1954 la Casa de la Cultura resulta ser, está claro, la que reprodujo *Obras selectas*. Los editores no documentan ese dato. Y por eso mismo me detengo en el particular, dado que no hay indicación de si el texto de 2005 que tenemos a mano es una versión más de *La isla virgen*, que no es ni la de 1942 ni

sentes: 1) los posibles factores que entran en la adaptación o refundición de un texto precedente; 2) el material que directa o indirectamente puede aportar un texto matriz a un texto receptor; y 3) comprender el método al que recurre cada autor para hacer eco o alterar el horizonte de recepción del legado de asuntos o motivos que lo inspiran.¹⁵

En lo que toca a Aguilera-Malta, juzgo que esos apartados se irán aclarando a lo largo del resto de este escrito. Oportunamente comentaremos

la de 1978, pero sí, conforme he podido establecer, la de 1954. De hecho, futuros lectores tendrán que vérselas con las variantes substantivas que introdujo el autor en la edición de 1978 y en las que correspondientemente se dan en la de 2005 frente a la de 1942 y también en la de 1954 que resulta ser, sin el estudio de Rojas ni los grabados de Galo Galecio que contiene, la fuente de la de 2005. Un somero cotejo de casi cualesquier páginas de los textos de 2005 [1954] y 1978 fijaría que el de 1978 es el más reciente. Aguilera-Malta efectuó cambios substantivos en la edición de 1978: (1) identificó capítulos solo con números romanos; (2) eliminó subtítulos dentro de los capítulos; (3) descartó frases superfluas; (4) introdujo variantes importantes en el lenguaje –hizo sustituciones de verbos, nombres, adjetivos, añadió palabras, cortó otras, enmendó diálogos y restó frases–; (5) se distanció del párrafo corto, telegráfico, y dio preferencia al más lato; (6) hizo cambios en la puntuación, y no menos redujo la usanza de la elipsis; (7) introdujo reformas en la perspectiva narrativa, haciendo más ambiguo y sugestivo el relato, invitando así aún más la participación del lector, instándolo a la interpretación y a que recurriera a la imaginación; (8) cambió el nombre de la hacienda de «Pan de Oro» a «Pepa de Oro» por obvias razones alusivas e históricas. La crítica tendrá que encargarse de esos y otros factores textuales y paratextuales. Y tendrá que tener en cuenta también un cotejo de la edición de 1942 con la de 2005 (reimpresión de la de 1954), en tanto ésta difiere de la primera y de la que editó Grijalbo (1978). Mírese, por ejemplo, el último capítulo de las «tres» versiones y se comprobará que el número de variantes substantivas en cada caso es contundente. No me sorprendería que ese cotejo llegue a la conclusión de que *La isla virgen* (1978) –editada y revisada por Aguilera-Malta, según lo confirma la fidedigna copia mecanografiada que reposa en manos de Adda Teresa Aguilera de Manosalvas, hija del autor– acabe siendo una prístina experiencia para el lector: una radical refundición de la novela, otra composición por así decirlo. No cumple especular aquí sobre las razones por qué lo hizo. Lo dicho sí invita, sin embargo, nuevas lecturas de las obras de Aguilera-Malta; y ello sugiere, por contigüidad, que lo que proponemos en las páginas subsiguientes sobre la tendencia a remozar lo ya escrito fue una constante en nuestro autor, remiten a su proceso creativo, a su constante búsqueda de una más lograda y rotunda expresión. Acaso el aludido cotejo, vale añadir, resulte ser, igualmente, una versión más de la misma narración. Todas, a fin de cuentas, «variantes de una sola», prestando para el caso el comentario de José de la Cuadra respecto a las historias y leyendas, las «penaciones» y los «ejemplos», que cuenta y recuenta el agro montuvío (J. de la Cuadra *Obras completas*, pp. 468, 885).

15. Sobre las posibilidades y formas de diálogos que se pueden dar entre textos de diferente orden, ver D. Fishelov, «Dialogues with / and Great Books»..., pp. 344-353.

sobre los dos primeros al yuxtaponer «Honorarios» y *Honorarios*. Respecto al tercero, el fenómeno de la adaptación/refundición atrajo más de una vez la curiosidad e interés del autor de *Don Goyo*. Ese interés fue intenso y casi siempre consistió en diálogos consigo mismo. Le gustó experimentar con la cuestión de cómo funciona la misma idea al pasar de un contexto a otro: dígase la del brutal encuentro entre hombre y tigre (entre ser humano y natura) llevada de un episodio de novela (*La isla virgen*) a drama (*El tigre*) y a novela (*Jaguar*).¹⁶ Esas tres obras revelan constantes ajustes, desajustes y permutaciones: lecturas, relecturas y recreaciones en torno al mismo tema, tema tan central que, como indica el sub-epígrafe de esta sección, Aguilera-Malta le dio «vueltas y vueltas», casi con obsesión, invitando al lector, por así decirlo, a que recurra al uso de yuxtaposiciones y contrastes que revelan variantes textuales y genéricas.¹⁷

Contrario, sin embargo, a lo que ocurre con la adaptación o refundición del mismo tema dentro del mismo medio –dígame las tres versiones filmicas de la novela *The Maltese Falcon*, que he vuelto a ver recientemente– a Aguilera-Malta, más que los modos, tonos y maneras, evidentes en las tres películas aludidas, le inquietó sondear el mismo asunto, sí, pero en términos de cómo se manifiesta (adquiere forma) la experiencia en cuestión al ser trasladada de un género a otro.¹⁸

Así, descripciones, tramas secundarias, narraciones intercaladas y situaciones dramáticas deslindan la experiencia y los cambios mayores y mínimos. Se matizan enmiendas y añadidos. El deleite está en el acto de contar y recon-

16. *El tigre*, traslada, sabido es, gran parte del contenido del capítulo 5 del «Libro primero» de *La isla virgen*. (Luzuriaga entre otros ya lo observó, cfr. G. Luzuriaga: *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera-Malta*, p. 87.) *Jaguar*, a su vez, vuelve novelísticamente sobre el motivo clave de esas dos obras: lo explica, lo matiza y refunde. Dicho motivo figura también en su obra pictórica (Oportunamente veremos el traslado de cuento [«Honorarios»] a drama [*Honorarios*]. Mas no se olvide que el drama *Infierno negro* (1967) generó la novela *Réquiem para el diablo* (1978), y que hubo también experimentos con traslados y adaptaciones cinematográficos). Todo sugiere que las indagaciones de Aguilera-Malta en cuanto al potencial de cada género fueron persistentes, configuran su obra.
17. Mientras en *De la Cuadra* la recepción era de carácter alusivo, tácito, en Aguilera-Malta el teje y maneje de éste o aquel motivo es explícito y remite mayormente a su propia obra; y, cuando no ocurre así, caso *Honorarios*, se informa al lector / espectador sobre el texto inspirador, objeto de la recepción o recreación.
18. Las interpretaciones cinematográficas de la novela de Dashiell Hammett son: *The Maltese Falcon* (1931), *Satan Met a Lady* (1936), *The Maltese Falcon* (1941).

tar empleando diferentes formas y recurriendo a la técnica del corte y el recorte en una suerte de *collage* estructural que agrega o descarta, que edita y remodela, que conduce a dobles o triples lecturas. Cada nuevo texto reduce, enfatiza, o amplía lo que proponía el anterior, incluso lo tergiversa, acusarían algunos.

Por eso quizás, en el juego de prefacios que funciona cual suerte de pórtico a *Jaguar*, un presunto «personaje» aparece intercalado y pide explicaciones (¿al autor?), anticipando quijotesicamente los reclamos o glosas que quizás otros lectores, o el narrador mismo, pueden hacer a lo ya narrado o dramatizado en las tres obras:

El Moreno –que durante muchas noches leyó mis historias en voz alta, a la luz de velas y candiles, en canoas y balandras– me dijo ya hace bastantes años: «Niño Raúl –así me llamaban entonces en las islas y, sin duda, así me seguirán llamando, si es que todavía me llaman– niño Raúl, por ahí andan diciendo que usted va a contar las aventuras del Manchado. Eso está bueno. Lo malo es que también andan diciendo que le va a cambiar el nombre de Tigre por Jaguar. Jaguar será en otros lados, para los blancos, los leídos y escritos, los que nunca han puesto los pies en estas tierras. Para nosotros, el Manchado es el Tigre. Si lo llama de otro modo, todos nos vamos a reír de usted, y muy pocos sabrán de qué se trata. Claro que yo le digo, no más...» Ahora que solo la sombra del Moreno seguirá navegando en ríos y mares, yo quisiera hacerle saber que aunque menciono aquí al Jaguar, en verdad de verdad, solo hablaré del Tigre.¹⁹

Las adaptaciones/refundiciones que realizó Aguilera-Malta invitan preguntar: ¿Es que *El tigre* es una adaptación? ¿Es que *Jaguar* es una refundición? ¿En qué radica la diferencia? Una adaptación propone un ajuste, un acomodo o re-arreglo en el texto primigenio; en lo fundamental, sin embargo, se mantiene dentro de los parámetros del original, del texto inspirador.

19. Dos cosas: 1) «Raúl», lo sé por sus hijas Adda Teresa y Marlene, era el nombre que usaba la familia para identificar al escritor a fin de no confundirlo con su padre, también llamado Demetrio. 2) Los diversos recursos paratextuales a que recurre Aguilera-Malta en sus varias obras bien pueden ser objeto de todo un estudio. Gerard Genette –*Paratexts. Thresholds of Interpretation*, trad. Jane E. Lewin (Cambridge: Cambridge University Press, 1987 [1997])– hallaría en el pasaje citado harto pasto para una discusión sobre las tantas funciones e interacciones que se pueden dar en el prefacio de un texto literario: autor, narrador, actor, lo ficticio, lo alógrafa, etc.

Refundición contiene la idea de posible modificación e innovación. El texto receptor altera, transforma, reforma, o, incluso, aporta una nueva dimensión al texto o textos que inspiran, los regenera.²⁰ ¿Dónde encaja *Honorarios* dentro de ese esquema?

A su debido tiempo precisaremos ese último particular. Cabe desde ya advertir, sin embargo, que un cotejo de los textos de su propia autoría que barajó Aguilera-Malta exigiría un estudio más detallado que el que sometemos aquí. Dicho estudio revelaría que aprehender los atributos, naturaleza y capacidad expresiva de los métodos de cada género fue una constante suya. Yuxtaponer, por ejemplo, los procedimientos empleados para rendir el capítulo de *La isla virgen* con los utilizados en la versión correspondiente, que es *El tigre*, ocasionaría reajustes de lectura y significado; y, pondría en evidencia, sin tener en cuenta el montaje teatral, una serie de diferencias y factores en cuanto a selección y énfasis, cual, dígase, la implícita importancia de los efectos acústicos y visuales. Y no menos pondría en evidencia las referencias al ritmo, pausas y tonos del lenguaje con el fin de intensificar la expectativa y el suspenso dramáticos en el ambiente, fomentando de ese modo, e.g., el sentido de ansiedad ante la presencia de lo insólito. En esa línea, el uso de cuadros, en vez de actos, impone, por definición, restricciones en el ámbito en que ocurre la acción. Ese factor promueve en el lector (y más aún, seguramente, en el espectador) un sentido de asfixia e inquietud, de conjetura y misterio acerca de lo que sospechamos ocurre o puede ocurrir fuera del escenario.

La novela opera de otra forma. El espacio donde se desarrollan los hechos es ampliamente elaborado; y, de modo parecido, las vivencias de los personajes son pródigamente proyectadas. La pieza no puede entrar ni en ocupaciones ni en topografías detalladas. El escenario, pues, impone límites, exige un sentido de concreción y síntesis. *El tigre*, e.g., reduce o elimina la

20. Algo indicamos ya sobre esta distinción (ver la nota No. 12). En lo que toca a las obras aquí en cuestión (y sin olvidar variantes), en el traslado de capítulo de novela (*La isla virgen*) a drama (*El tigre*), Aguilera-Malta empleó un método similar al que caracterizó su adaptación dramática de «Honorarios». *Jaguar* corresponde (en tanto se adentra en el porqué del temor mítico ancestral), con otro aliento y amplitud, a los recursos que De la Cuadra utiliza en el rescate, dígase, de la atávica e iterativa presencia del motivo relacionado con Moloch. La diferencia gira en torno a géneros y en tanto Aguilera-Malta, acaso menos libresco, no recurre a fuentes ajenas ni a alusiones para dar latitud a lo narrado, sino que se remite a su propia obra creativa, la transfigura, la vuelve a contar e interpretar, la elabora y expande, ensancha el marco cual si pidiera prestado de sí mismo.

presencia de un buen número de personajes. Pero ¿qué de los concurrentes? De hecho, Aguilera-Malta los tiene muy en cuenta. El lenguaje, con miras a un público ciudadano y más bien culto, resulta más accesible en la pieza. Se registran cambios de vocabulario que responden acaso a las exigencias de un potencial espectador menos familiarizado con localismos y realidades rurales, pre-modernas: los «candiles», advertimos, se convierten en «linternas».

Hay estrategias, sin embargo, que pueden pasar desatendidas tanto por los asistentes como por los lectores, tal el cambio de denominación de «el manchado» (en la novela) a «el Manchado» (en el drama) para identificar al tigre. Se entiende la intención del autor: transformar a la fiera en fuerza mítica, en una suerte de pavorosa deidad. No está claro, sin embargo, cómo se ejecuta esa distinción en el escenario (¿efectos acústicos?). De no ser así, la diferencia solo la percibe el lector y no el espectador. Por cierto, la cuestión del cambio de «manchado» a «Manchado» no es en ningún sentido frívola. Apunta al aludido tema clave en Aguilera-Malta: la pugna del ser humano con poderosas fuerzas más allá de su control: ¿la naturaleza? ¿los instintos?²¹

La búsqueda de nuevas formas y técnicas para expresar ese desencuentro fue tenaz. En *Jaguar* volvió el autor sobre esa insistente preocupación. La estructura novelesca le permitió ampliar historias, ambientes y perspectivas: narrar, describir, estudiar, elaborar diálogos y fijar idiosincrasias expresivas; le permitió contar y dejar que otros cuenten, en vez de solo centrarse en el destello del momento, en el estado cronotópico de un personaje, o en resumir el conflicto dramático de otro. *Jaguar* recoge inéditos puñados de vida, fragmentos que quedaron fuera de las otras dos obras, que afectan el

21. En el episodio de *La isla virgen* que remite a ese enfrentamiento lo que se subraya es el careo entre el hombre y la bestia. La culminación de esa disputa adquiere cualidades heroicas, convierte al sujeto (personificado en el mayordomo Guayamabe, figura que desde *Los que se van*, 1930, en «El cholo que odió la plata», está en germen) en arquetipo. Se celebra el triunfo y la fortaleza del paradigma humano en su sempiterna lucha contra la barbarie. La clave, deducimos, está en el conocimiento y control de sí y de lo propio. En *El tigre* el interés recae en el temor mítico, en el miedo que siente el Zambo Aguayo ante un tigre real o imaginado, suerte de temible e inexplicable fuerza maléfica que incapacita al individuo, que lo avasalla. Del drama recogemos estos comentarios: «—A lo mejor don Guayamabe está en lo cierto. [...] Él dice que tal vez hay dos Manchados [...]. El uno es ése que se come a los animales [...]. El otro es ése que el Zambo Aguayo lleva dentro». Ver: Carlos Solórzano, edit., *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, vol. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 25). *Jaguar* adentra, ya se lo dijo, en el cómo y el porqué de ese temor mítico.

todo y la parte. El caso del Zambo Aguayo ilustra el caso otra vez. En la última novela el interés no recae en lo que ocurre después de la muerte del susodicho personaje, conforme ocurre en *La isla virgen*, sino que se fija, más bien, en el espacio de tiempo que corresponde a la memoria de los más o menos veinte y tantos años de lo que constituyó la vida de Aguayo, empezando con los más tempranos recuerdos de su niñez. La intención es examinar a fondo el cómo y al porqué del miedo ancestral que aflige al personaje, al Zambo Aguayo.

Impelido por un férreo esfuerzo por lograr un compendio o cuadro grande que abarque y rinda toda la zaga primaria y secundaria, en torno a la problemática del ser humano, haciéndole frente a una feroz y arquetípica bestia (objetiva y subjetiva, natural y social, literal y simbólica), *Jaguar* se explica sobre otros temas y figuras que matizan ese conflicto. Todo lo que circunda ese enfrentamiento se constituye en factor novelístico. Se presta más atención a personajes femeninos, al tema del honor, al primitivismo (las ansias rijas, la superstición, el temor mítico, el machismo). Se profundiza en los estragos de enfermedades congénitas al medio. Se crea un ambiente más rico en costumbres y sensaciones: el olfato se agudiza, igual la presencia acústica, gustativa, visual, descriptiva. La lucha con la naturaleza y el motivo ecológico tampoco pasan inadvertidos. Se recrea en detalle la cartografía de islas y esteros, de hombres y mujeres bravías comerciando en un mundo elemental y casi inédito. Se introducen nuevos personajes. La novela traza, en suma, un cuadro mural amplio, que recoge motivos de las dos obras anteriores, de *La isla virgen* y *El tigre*, para reelaborarlos y para entretejerlos con otros nuevos que les dan mayor densidad y tesitura. El carácter oral del discurso se enriquece, igual, con la intercalada presencia de presuntos narradores nativos.

Con las debidas variantes, los diálogos de Aguilera-Malta con cada una de esas tres obras suyas constituyen (1) distintas expresiones genéricas, dígame experimentos expresivos en torno a (2) un tema clave: el temor mítico (y acaso una manera de superarlo, vía la ejemplar figura de Guayamabe). *Jaguar* no se desvía del tema ni de su conclusión, pero sí, en cambio, por medio de todos los recursos al alcance del género novelístico, procede a configurar una razón de ser de los personajes, de su comportamiento y de su condición ontológica. Esta obra resulta la que más hondamente hace frente al motivo que Aguilera-Malta, tratando de entenderlo, le ha dado «vueltas y vueltas» por «horas y horas» con persistencia y obsesión: la ya dicha lucha del ser humano frente a las hostiles fuerzas, reales o imaginadas, de la naturaleza y la sociedad.

El texto inspirador original deviene un cuadro mural multidimensional. Esa presencia de la parte en el todo y, a su vez, lo opuesto, afecta la lectura de uno y otra. Las tres obras vistas en conjunto producen un lienzo amplio en que el motivo desarrollado en una obra que se enriquece vía ajustes, reajustes y añadidos, proporcionados por otra, resultando en un montaje de perspectivas y *close-ups*, en una experiencia múltiple que arregla y complementa los avatares y metafóricas implicaciones del motivo, gracias a la suma de fragmentos y puntos de mira.

VI

No es difícil concluir de lo dicho que Aguilera-Malta dialogó con sus propias obras, buscando entender mejor las posibilidades y límites de uno u otro género y las capacidades técnicas que permiten hacer eficaz la expresión de un motivo. No menos se rezuma de ese cometido un persistente esfuerzo totalizador por entender y enfocar mejor un asunto cardinal: el conflicto entre hombre y natura. Que sin duda hubo otras razones que motivaron el deseo de arreglar y re-arreglar sus escritos se las puede deducir de un cotejo de las varias versiones que hay, e.g., de sus novelas. En el fondo, sugiero, no es tanto la idea de mundo la que cambia en las tres obras discutidas, sino las formas de expresarla. Aguilera-Malta quiere estar al día con las exigencias de un público lector y con todo lo que un horizonte de expectativas en evolución conlleva, sin excluir exigencias de mercado. Pero, ¿qué hay de todo ello en su diálogo con el relato de *De la Cuadra*?

Sin olvidar la lectura de «Honorarios» que ya planteamos, y solo entonces, y sin tampoco dejar de lado la pericia técnica que logró Aguilera-Malta en la recreación de material trasladado de un género a otro, cabe preguntar a qué responde la adaptación teatral que éste hizo del cuento de José de la Cuadra. ¿Qué motiva el ejercicio? Acaso: (1) ¿Un anhelo de vigencia? (2) ¿La afición a los traslados genéricos, al puro deseo de intentarlos y zanjarlos? (3) ¿Una revisión de la idea de mundo que proponía *De la Cuadra*?

Aguilera-Malta estaba seguramente al tanto de que la matriz de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, iba a publicar en julio de 1958 las *Obras completas* de José de la Cuadra. No es desfachatado pensar que tanto *Honorarios*, que vio la luz en *Letras del Ecuador* en enero del 1957, como «José de la Cuadra, un intento de evocación», publicado en 1955 en el No.

101 de la misma revista, eran parte del homenaje que se venía gestando en torno a la obra del autor de *Los Sangurimas* en las discusiones de proyectos publicitarios que pretendía la cúpula directiva de la Casa. Las dos mencionadas publicaciones de Aguilera-Malta fijan su presencia, y promueven, igual, su vigencia en el ámbito de la alta cultura ecuatoriana.

Exhumar el cuento «Honorarios» para transformarlo en pieza teatral le exigió entrar en el traslado de modalidades y revisiones genéricas que ya le habían preocupado y que le iban a preocupar más y más respecto a su propia obra. *Honorarios* es, sin embargo, un caso diferente en tanto el proceso de adaptación nos remite (1) a un escrito del mismo Aguilera-Malta y (2) tampoco se trata de un capítulo de novela, sino de un cuento. Los recursos técnicos, y no viene al caso repetirlos, no difieren de los empleados en el traslado del episodio de *La isla virgen* a su versión teatral en *El tigre*.

Algo semejante se puede decir en cuanto al léxico. No es noticia que al menos una cuarta parte de *Honorarios* procede, palabra por palabra, de «Honorarios».²² Esa transcripción mecánica, sin embargo, no funciona, dígame, de una manera parecida a la que se da en el celebrado «Pierre Menard, autor del Quijote» de Borges. En Aguilera-Malta el calco de pasajes enteros de «Honorarios» no alteran ni el significado histórico ni el sentido de estilo, algo que sí se da en el ejercicio de Borges.

Más productivo es yuxtaponer cuento y pieza dramática, teniendo en cuenta la factura de géneros, la idea de mundo (contexto, énfasis temático, atributos de personajes), la cuestión de ideas sobre la función de la literatura y de sus implicaciones simbólicas en la que coinciden lo local y lo universal; teniendo en cuenta, en suma, las modificaciones en el alcance semántico que le confiere a una obra cada nueva generación de lectores, en el horizonte de la sociología del gusto literario.

Un ensayo de julio 29 de 1933, «La iniciación de la novelística ecuatoriana», que De la Cuadra publicó en *El Universo* de Guayaquil, sirve para recordar la posible conversación sobre géneros que se dio entre los miembros del Grupo de Guayaquil, conversación en la cual también participó, cabe asumir, Aguilera-Malta.²³ Valgan unos cuantos apartados:

22. Cfr. G. Luzuriaga, *Del realismo al expresionismo...*, pp. 95-97.

23. Reproducido en J. de la Cuadra, *Obras completas*, pp. 953-958.

La factura del cuento urge un singular sentido de síntesis, de concreción, de resumen [...]

La factura de la novela requiere en cambio, un cierto sentido de latitud, de anchura, de explayamiento, [...]

El cuento se hace, primordialmente, en profundidad, y luego en superficie. La novela se hace capitalmente en superficie y después en profundidad.

La novela narra y estudia; el cuento estudia y narra.

La novela no contiene fatalmente el cuento; el cuento contiene germinalmente la novela.²⁴

En el fondo de los tanteos narrativos y teatrales de Aguilera-Malta perduran preocupaciones como las antes citadas. En efecto, su obra resulta una suerte de respuesta a las opiniones enunciadas, y a esta otra también de De la Cuadra: «yo no veo en el cuentista ecuatoriano nacer el novelista».²⁵ Pero ¿qué del paso de cuentista a dramaturgo?

Confirmado lector de Ibsen y Shakespeare, el autor de *Los Sangurimas* no se pronunció sobre la factura del drama o de lo teatral (a no ser lo citado en la nota No. 1), o sobre posibles paralelos y diferencias entre cuento y drama. La norma aceptada es, sin embargo, que la adaptación de cuento a pieza en un acto funciona mayormente con holgura, dado que uno y otro son adeptos a la concisión y al efecto único. Se presenta una situación conflictiva, se la desarrolla, se la lleva a un clímax y se produce una solución o desenlace.

«Honorarios» y *Honorarios* siguen ese esquema. Aguilera-Malta no alteró fundamentalmente la trama del cuento. Su esfuerzo iba encaminado a hallar la manera de transferir a la escena la peripecia que contiene el relato. Éste se mueve en varias latitudes: (1) el bufete, (2) las casas, (3) la calle, (4) el de las alusiones tácitas y explícitas y (5) el de las implicaciones semánticas. La pieza (respaldada por el sentido dramático de «cuadro») restringió el espacio al del bufete, con la consecuencia de que el elenco de personajes que figura en la narración pasa a consistir en solo dos: el doctor Cercado y la Vieja. Lo que en el cuento experimentábamos directamente es reportado por ésta, adquiriendo así este personaje un mayor papel protagónico en el drama.

El protagonismo de la Vieja introduce dos cambios fundamentales. Es ella quien, por un lado, reporta y amplía la presencia de la solapada y siniestra figura del abogado: sus atributos de ogro despreciable (y no menos den-

24. *Ibid.*, pp. 1956-1957.

25. *Ibid.* p. 957.

tro de su propio hogar o madriguera). Es ella quien propone también una incipiente posibilidad de venganza de parte del lado abusado y plebeyo, el suyo. El resultado es una refundición de «Honorarios» en términos de visión histórica y en cuanto, se sobreentiende, a la función de la literatura. Los dos factores se entrecruzan y en el fondo acaban siendo uno solo.

De la Cuadra argüye que la historia está llena de los incontables abusos ejecutados por los Cercado (y sus equivalentes) y de las consiguientes referencias a los sacrificios de las Eméritas y de tantos otros usurpados. Añade que la función de la literatura ecuatoriana, según él la entendía, era exponer tendenciosamente esos aspectos de la realidad circundante que constituyen una afrenta a la dignidad humana. De inmediato aconseja, sin embargo, que el afán idealista, partidista, de poner la realidad artística al servicio de una causa conlleva el peligro de ser acusada de falsa, de acabar siendo una literatura de propaganda. En suma, dice, una «obra literaria está destinada a fracasar si se permite que la tendencia (que la denuncia y la protesta) surja, no como resultado de las exigencias estructurales impuestas por las situaciones y acciones dentro de la creación artística, sino debido a las obstrucciones ideológicas del escritor».²⁶

En esa luz, el haber ampliado los factores negativos que propone la figura del doctor Cercado, le permitió a Aguilera-Malta refundir el sentido de la visión histórica que suscribe «Honorarios». En éste, la resignación, el rezo y la súplica da «fin» al relato, se agitan así en el lector los apilados e iterativos ecos de Moloch y, por contigüidad, de una visión de la literatura que denuncia y protesta pero que no compromete la idea de verosimilitud. En la pieza, ya se lo dijo, se propone un sentido de la historia que vislumbra actos subversivos y posibilidades de lucha para conseguir que las cosas cambien. ¡Se vislumbra!

Acaso Aguilera-Malta, dada la intensificación de la Guerra Fría durante los años 1950 (Corea, el Canal de Suez, McCarthy y el anticomunismo

26. Esas palabras me corresponden. Ver mi *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 89. Estimo que no es del caso repetir aquí lo que ya expuse en ese libro sobre las preocupaciones que advierte De la Cuadra en cuanto a su obra y en la de los del Grupo de Guayaquil respecto a «literatura tendenciosa», «terrigénismo-universalismo», «responsabilidad social y responsabilidad artística», factura del cuento, presencia del cine y otras más. H. E. Robles, *Testimonio y tendencia mítica...*, pp. 87-88, 90-99, 110-113, 114 (notas 4-6, 17-20).

fanático, la persistente inquietud en la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos y, en Cuba, una revolución en gestación), sintió alma adentro la influencia de ese contorno, y la consiguiente necesidad de tomar partido: entreviendo el acto subversivo.

Claro que hay denuncia y hay protesta en ambas obras. La distinción se pronuncia en términos de la propuesta histórica y de la cuestión de la función social de la literatura. La gran diferencia entre «Honorarios» y *Honorarios* radica en términos de cómo interpretar esos dos factores. De la Cuadra convenía que las cosas tenían que cambiar, pero también entendía que la realidad histórica no auspiciaba ni tácitas ni explícitas posibilidades de cambio, en un ámbito pleno de rígidas jerarquías como el que se plantea en la realidad artística de su relato. Violentar esa realidad artística, poniéndola al servicio de sus ideales sociales y políticos hubiera sido caer en un partidismo burdo. Por eso, quizás, el «cierre» de su relato prorrumpe ironías y sarcasmos: «Pero, había que agradecerle siempre [al doctor Cercado] –¡no alcanzarían los días de la Vieja a rezar por él!– porque, generosamente, se hizo cargo de pagar, cuando fuera oportuno, el crédito hipotecario que gravaba la finca».27

Aguilera-Malta, quizás menos centrado en canónicas presencias literarias, cual las que alude «Honorarios» (y que se remontan a la Biblia), refunde lo que narra De la Cuadra, señalando que una realidad histórica monstruosa, personificada en el doctor Cercado, tiende, por necesidad, hacia al menos incipientes actos de protesta, de posibles transformaciones ontológicas y culturales en marcha. Las palabras de la Vieja al final de *Honorarios* propende la posibilidad de un porvenir entrevisto que, con sangre si es necesario, barra las horrendas usurpaciones y jerarquías en vigencia. Dice aquélla: «(Pesando sus palabras). Descuide doctor. Ya le pagaremos. Le pagaremos todo. Hasta la última gota de sangre. Y hasta el último centavo».28

«Honorarios» pone más énfasis en la decisión de Emérita, en su instintiva inclinación, más allá de la razón, de propiciarse a la inmolación. Ese acto se apoya en la supremacía de la solidaridad familiar, sostiene que los intereses del grupo superan a los individuales. La ironía y el sarcasmo cunde, reitero.

27. J. de la Cuadra, *Obra completa*, p. 373.

28. D. Aguilera-Malta, *Honorarios*, pp. 35-36.

Honorarios, por su parte, se centra en el conflicto. Rechaza la idea de sacrificio. Propone el acto subversivo en ciernes. Mientras en 1932 *De la Cuadra* se ubica dentro de una vasta tradición y legado literario, universal, Aguilera-Malta, asistido por cinco lustros de cambios culturales, sin dejar fuera la mención de Diofanto y Moloch, responde más a la circunstancia histórica inmediata, propia; afectado por las conmociones sociales: entrevé y propicia una posible y radical solución.

Lo propio frente a lo universal es una constante en las letras hispanoamericanas, y no menos en los escritos que nos legó *De la Cuadra*. Que «*Honorarios*» y sus tantas alusiones propongan ese diálogo, y que *Honorarios* responda en la forma en que lo hizo, fijándose preferiblemente en el terruño y en lo que se debatía en la esfera pública de ese tiempo, es sin duda motivo de conversaciones y polémicas entre esos dos textos. Cada nuevo lector, cada nuevo espectador, cada nueva generación, prevenidos todos con su propio inventario de lecturas e influencias, de vivencias e historial ideológico, tomará partido a favor de una u otra postura, de una u otra expresión, consonante con su sentido cultural (personal y de grupo) respecto a la razón de ser de la obra artística en cuestión.

Al final, una pregunta similar a la que figura al principio de este escrito se pronuncia otra vez en el aire:

«*Honorarios*»/*Honorarios*: ¿mejor cuento o mejor drama/teatro?

No presumimos de haber hecho otra cosa aquí que proponer horizontes y posibilidades de lectura, invitando a un presunto lector/espectador a que afirme o contradiga lo sugerido, a que llegue a su propia conclusión y alegato de valores. ☺

Fecha de recepción: 16 marzo 2009

Fecha de aceptación: 4 mayo 2009