

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

**ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]

2
La expresión de la etnicidad en la narrativa y el teatro de Demetrio Aguilera-Malta

by

Carlos E. Abad

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

2001

UMI Number: 3024756

**Copyright 2001 by
Abad, Carlos Ezequiel**

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 3024756

Copyright 2001 by Bell & Howell Information and Learning Company.

**All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.**

**Bell & Howell Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346**

© 2001

Carlos E. Abad

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

9/7/01
Date

9/7/01
Date

Malva Filer
Chair of Examining Committee

W. Sch.
Executive Officer

Malva Filer
Prof. Malva Filer

Isaías Lerner
Prof. Isaías Lerner

Prof. Oscar Montero

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

La expresión de la etnicidad en la narrativa y el teatro de Demetrio Aguilera-Malta

by

Carlos E. Abad

Adviser: Professor Malva Filer

The principal purpose of this thesis is to study the literary representation given to "race" and racial conflicts in the narrative and theater of the Ecuadorian author Demetrio Aguilera-Malta. He is among the first Latin American writers who, understanding the many abuses suffered by those considered racially inferior gave fictional and dramatic expression throughout their life to the problems and complexities of ethnic relations. A second intention of this work is to demonstrate the great quality of his fiction. Although not fully recognized as such, Aguilera-Malta should be considered among the best writers of the continent during the second half of the XX century.

In this thesis particular relevance is given to this author's biographical data. Although not autobiographical *per se*, most of the fictional works that Aguilera-Malta produced, in over fifty years of writing, had roots in his intimate life experiences and his personal contact with the "montuvios", the very poor inhabitants of the region in which he was born and raised.

The author's only surviving brother and his two daughters have provided me with a vast amount of previously unpublished works, among them, family letters. Thus, the present study includes the most exhaustive and up-to-date bibliography available of Aguilera-Malta at the present time.

Due to the quantity and quality of this new material at my disposal, the first chapter will be an updated biographical sketch, with particular attention to the life events that influenced his writing. I will also try to correct some erroneous information given in previous works about him. In the remaining chapters I will discuss the genres in which the racial conflict is presented: his short stories, his plays and his novels. Besides these three genres, Aguilera-Malta wrote poetry, historical novels and over two thousand newspapers essays. On three different occasions he served in diplomatic functions, wrote the scripts for and produced three movies and also taught at different universities, in Latin America and in the United States.

Aguilera-Malta's many and varied contributions to Ecuadorian and Latin American culture are the context for the study of the important, always-present ethnic theme in his literary works.

RECONOCIMIENTO

Un trabajo como éste no hubiera sido posible sin la cooperación de varios amigos, y parientes, y claro está, sin la certera ayuda de mi directora y lectores. Quiero agradecer a todos.

Mi reconocimiento a la gente del Ecuador. Con estas simples líneas intento reciprocarme algo la deuda adquirida con madre, hermanos, primos, sobrinos y amigos que buscaron material en Guayaquil, Quito y Cuenca para ayudarme a escribir lo que sigue.

Las hijas del autor, Adda Teresa y Marlene, me proveyeron de material y acertada información cada vez que se las pedí. Lo propio hizo don Fausto Aguilera Malta, quien recuerda tan bien a su hermano Demetrio y sabe de los resortes que lo movieron a escribir esto o aquello. Mi inmensa gratitud a todos ellos.

Me felicito por haber escogido el Comité que escogí. Gracias profesor Lerner por su temprano estímulo, certeros consejos y por darme parte de su valioso tiempo para leer y corregir este trabajo. Al profesor Montero, mi gratitud por sus muy acertados comentarios, consejos en su rápida pero eficaz lectura del manuscrito final. Mi directora, la profesora Malva Filer, hizo muy placentera la escritura de este trabajo; me concedió gran latitud en cuanto al enfoque del tema y la manera como éste fue tratado. Su acuciosidad y atinadas observaciones a través del año y medio que nos llevo completar esta tesis, fueron indispensables. La rapidez con que siempre retornó las versiones corregidas merece mi especial reconocimiento. Su gran paciencia para discutir lo que se iba a escribir o lo ya escrito, hicieron de este trabajo una labor interesante en todo momento. Mi imperecedera gratitud por tanta bondad y paciencia.

La reducida parentela que tengo en los Estados Unidos, también me brindó su apoyo. Les agradezco a mis hijos y nietas el perdonarme no compartir muchas reuniones familiares, ya que [la letanía de siempre] "tenía que avanzar la tesis". A este grupo debo agregar al doctor Odón Betanzos Palacios, quien de profesor pasó a ser mentor y amigo: una especie de segundo padre; sus consejos me fueron, y son, siempre valiosos.

Pero nada de lo aquí escrito hubiera sido posible sin la tenaz insistencia, cariñosa asistencia y el constante apoyo anímico, físico y moral de Norma, mi esposa. Ella fue mi primera consejera y más severa crítica; me acompañó a todos los viajes que hube de hacer en busca de material; otras veces, hubimos de privarnos de nuestra mutua compañía en aras de esta tesis. Es a ella a quien, con amor y gratitud, dedico estas páginas.

Abreviaturas

<u>Nuevo relato</u>	Carrión, Benjamín: <u>El nuevo relato ecuatoriano</u> , 2 Vol.
<u>Literatura</u>	Cueva, Agustín: <u>La literatura ecuatoriana</u> .
<u>Lecturas</u>	Cueva, Agustín: <u>Lecturas y rupturas</u> .
<u>Ira</u>	Cueva, Agustín: <u>Entre la ira y la esperanza</u> .
<u>Teatro social</u>	del Saz, Agustín: <u>Teatro social hispanoamericano</u> .
<u>Historia crítica</u>	Descalzi, Enrique: <u>Historia crítica del teatro ecuatoriano</u> .
<u>Crítica</u>	Pupo Walker, Enrique: <u>El cuento hispanoamericano ante la crítica</u> .
<u>Cuento</u>	Pupo Walker, Enrique: <u>El cuento hispanoamericano</u> .
<u>Narradores</u>	Vera, Pedro Jorge, editor: <u>Narradores ecuatorianos del 30</u> .
<u>Lo plurinacional</u>	Handelsman, Michael: <u>Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura</u> .

ÍNDICE

Introducción	2
 Capítulo I: Biografía	
Demetrio Aguilera-Malta: su vida en su arte	9
Su familia (más algo de historia ecuatoriana)	10
El contexto histórico-social de su juventud	13
Nace el escritor, (también el artista plástico)	18
Los años intermedios	22
Los años de madurez: México D. F.	26
El legado maltiano	34
Notas del capítulo I	36
 Capítulo II: Cuento	
La importancia del cuento en la literatura ecuatoriana: <u>Los que se van</u>	41
Los ocho cuentos maltianos de <u>Los que se van</u>	52
El substrato socio-étnico en estos cuentos	55
Otras opiniones sobre la etnicidad en la obra maltiana	69
Notas del capítulo II	73
 Capítulo III: Teatro	
El teatro maltiano: su contexto histórico	77
La producción dramática de Aguilera-Malta	81
<u>El tigre</u> : pieza de transición y primer atisbo de la problemática racial	84
<u>Dientes blancos</u> : odio racial y expresionismo	92
<u>Infierno negro</u> : la fabulización del conato racial	98

Recursos literarios y teatrales. Expresionismo	109
Notas del capítulo III	115
Capítulo IV: Las novelas cholunas	
La novelística de Aguilera-Malta, rasgos generales	118
La novela ecuatoriana hasta 1930, un breve pero necesario repaso	120
Don Goyo, el primer héroe cholo de Aguilera-Malta	130
El antagonismo racial en <u>Don Goyo</u> . Conclusiones	146
<u>La isla virgen</u> , epopeya del trópico	149
El <i>impasse</i> étnico en <u>La isla virgen</u>	156
<u>Siete lunas y siete serpientes</u> , el gran <i>opus</i> maltiano	162
La trama y el extenso reparto de la novela	166
La representación étnica en <u>Siete lunas y siete serpientes</u>	170
<u>Siete lunas...</u> , conclusiones	179
<u>Jaguar</u> : una obsesión del autor	181
Lo racial en <u>Jaguar</u>	183
Realismo mágico en Jaguar. Conclusiones	190
Notas del capítulo IV	193
Capítulo V: Las novelas negristas	
La novela negrista maltiana en su contexto latinoamericano	202
<u>Canal Zone: los yankis en Panamá</u>	205
La sencilla trama de <u>Canal Zone</u>	209
Pedro Coorsi y el racismo en <u>Canal Zone</u>	211
La segunda parte: "Welcome" (a los marinos americanos)	220

El racismo de los yanquis en <u>Canal Zone</u> . Otro toque de realismo mágico	224
Unas ideas finales sobre <u>Canal Zone</u>	228
<u>Requiem para el diablo</u> , otra novelización de una pieza teatral previa	230
El contexto de lo racial en <u>Requiem para el diablo</u>	233
Similitudes y diferencias entre pieza y novela	235
Lo que agrega <u>Requiem para el diablo</u> al tema racial	241
Opiniones generales sobre <u>Requiem...</u> , a manera de conclusión	245
Notas del capítulo V	247
Conclusiones	251
Notas de "Conclusiones"	260
Bibliografía	
Nota sobre la bibliografía	261
Bibliografía de Demetrio Aguilera-Malta	262
Bibliografía sobre Demetrio Aguilera-Malta	268
Bibliografía consultada (teoría y crítica)	277

La literatura para mí es una expresión de la vida --el hombre, su realidad, sus problemas, en todos los niveles... Hoy soy un hombre libre a quien le interesan los problemas de los otros hombres. A plantearlos y solucionarlos quiero contribuir con mis expresiones estéticas.

Demetrio Aguilera-Malta, marzo de 1969

Lo que he sido y sigo siendo es un defensor de la libertad humana. La libertad es lo único que amo más que la vida y he sido y sigo siendo un luchador por las causas del pueblo. Y eso es lo que hago en mi literatura; pero evitando el manifiesto y el cartel.

Demetrio Aguilera-Malta, octubre de 1981

Introducción

El principal propósito de esta tesis es destacar la importancia que el autor ecuatoriano Demetrio Aguilera-Malta¹ otorga al tema del conflicto racial, tanto en su narrativa como en su dramaturgia. Una segunda intención nuestra es tratar de re-ubicar a este autor; intentar darle el lugar que le corresponde como uno de los más distinguidos autores latinoamericanos de su época.

El primer epígrafe muestra que Aguilera-Malta es un humanista que escribe ficciones con un claro propósito social. De allí que la totalidad de su obra esté orientada por un alto sentido fraternal, aun la no estrictamente ficticia: sus múltiples ensayos sociales o de crítica literaria. Coincidió con Nicolás Guillén en que “el arte sin mensaje o contenido humano” tenía “el mismo valor que el de una página de papel en blanco”. No obstante este constante afán suyo por expresar la inmensa problemática del hombre humilde --lo que ha llevado a que algunos lo consideren un escritor militante o *engagé*--, la producción maltiana siempre trata de evitar el panfletismo o el dogma.² Esa libertad que él decía amar más que la vida misma, no era sólo la libertad personal; era la de todos sus congéneres... en todos los sentidos.

Debido a que solamente se cuenta con escuetos datos biográficos, en el primer capítulo intento reconstruir una biografía algo formal del autor. En el caso de Aguilera-Malta esto tiene particular importancia. El medio en que vivió y se desarrolló no sólo lo formó ideológicamente sino que fue la más rica veta de inspiración para su obra. La mayoría de los personajes que luego crea son muy similares a la gente que él conoció íntimamente durante su juventud: los negros,

“zambos” y “cholos” que habitaban un pequeño archipiélago cercano a Guayaquil, su ciudad natal, el que fue lentamente conquistado por gente “civilizada”. El abuso y crueldad de que estos campesinos de tez oscura son presa por parte del invasor blanco es un tema central en su obra. Valga aclarar que si bien en el Ecuador existen varios tipos de “racismos” –contra el indio serrano o hacia al más “salvaje” ente autóctono de la Amazonía³–, el presente trabajo enfoca la representación literaria del racismo que tiene por víctima al afroecuatoriano.⁴

Antes de convertirse en su defensor, Aguilera-Malta fue siempre un acucioso observador de la gente humilde toda; aquellos que Azuela había llamado “los de abajo”. Dado el mencionado íntimo contacto con el cholo insular durante sus años mozos, Aguilera-Malta asimiló plenamente la cultura de aquél; y así, antes de fusionarlo en su obra, aprendió de sus mitos, sus muchos dejos lingüísticos, su innata sabiduría, su tolerancia y armonía con la tierra y el mar que lo sustentaban. Observó asimismo los componentes negativos de esta endurecida gente: el acoso sexual del macho; su a momentos gratuita violencia y su propensión a resolver sus conflictos usando la única ley que conocía: la ley del machete.

Hasta el arribo de Aguilera-Malta y su grupo generacional, el “montuvio”, es decir el hombre del agro ecuatoriano, era una parte más del poético paisaje que pintaban la narrativa y la poesía del país. La problemática social era apenas soslayada; y cuando lo era, llegaba generalmente enquistada en términos líricos, los que ocultaban la dura realidad. Aguilera-Malta y un reducido

conjunto de amigos, inicialmente conocidos como el Grupo de Guayaquil, llegaron a revolucionarlo todo con una pequeña colección de relatos: Los que se van: cuentos del cholo i el montuvio.

Este común esfuerzo de tres novatos autores, que fuera llamado por Benjamín Carrión el “libro anunciador” de la nueva literatura nacional, es atrevido en carácter y en forma. Empieza por transgredir el anquilosado estilo de la literatura ecuatoriana previa al treinta; a la vez que levanta un grito de batalla, “en que la vida del litoral y de la selva palpita con una agresividad que se convierte en protesta social, pero también en insulto, en procacidad, en desvergüenza. . . cada uno de estos cuentos es herida que se abre en la sensibilidad más embotada y que incita a la lectura” (Barrera IV, 142).⁵ Las siete décadas transcurridas han corroborado lo dicho por Carrión y Barrera. Los que se van es hoy considerado el libro-emblema, la obra seminal de la literatura contemporánea del Ecuador.

El segundo capítulo de este trabajo se centra en los cuentos que Aguilera-Malta aporta a este esfuerzo suyo y el de sus juveniles colegas. En los ocho cuentos maltianos de Los que se van se comienza a establecer el peso que sobrelleva el montuvio, y en especial aquél con aspecto africano. Además de presentar esta injusticia a través de relatos cortos, Aguilera-Malta crea en ellos personajes que habitarán, a menudo, sus novelas y piezas teatrales posteriores; en especial aquellas que se centran en el tema choluno.⁶

En el tercer capítulo, dedicado al Teatro, estudiaremos tres piezas: El tigre, Dientes blancos e Infierno negro. La primera, que utiliza al terror

psicológico para darle tensión y sentido a la trama, es un enfoque de uno de los mitos del cholo: el respeto-odio-temor hacia ciertas fieras; en este caso, el terror hacia un tigre de un afroecuatoriano, quien se siente día y noche perseguido por la fiera. Las otras dos piezas son obras de ambiente urbano en que se universaliza la crueldad de que es objeto el negro latinoamericano por parte de su "encarnecido enemigo", el "Blanco".

Porque las novelas que estudiaremos son seis, y debido a que difieren en cuanto a la raza del individuo ultrajado, he dividido su consideración en dos capítulos. El primero de éstos (es decir, el cuarto capítulo) se concentra en las cuatro novelas de tema choluno: Don Goyo, La isla virgen, Siete lunas y siete serpientes y Jaguar. En ellas el montuvio, o cholo, es enfocado desde varios ángulos; por lo general, se lo muestra de corte heroico y conforme con su elemental vida agraria y marítima; pero los hay también cobardes y malavenidos. No siendo Aguilera-Malta un hombre de odios o fanatismos, sus novelas --fuera de Don Goyo, en que el Blanco es visto de un modo totalmente negativo-- distan de ser maniqueístas: se dan también algunos personajes blancos de sentimientos nobles y fraternales. El estrato común en estas novelas es el constante atropello que sufre aquél a manos de éste; en muchos momentos, porque "aquél" es considerado racialmente inferior.

En el capítulo 5 se estudian Canal Zone y Réquiem para el diablo. En estas dos novelas es el negro latinoamericano puro el personaje agredido y, por lo tanto, el protagonista. Canal Zone, obviamente, es sobre Panamá. Habiendo sido escrita por un autor muy joven y con poca experiencia, la narración es

lineal y su estilo es sumamente llano. El conflicto racial es mostrado como parte de un problema mayor: la influencia de una potencia extranjera en los asuntos nacionales de Panamá. En Requiem para el diablo se amplifica el mismo conflicto presentado en Infierno negro, la pieza teatral. Además de conservar la vena surrealista de ésta, la novela extiende su crítica a los problemas que surgieron en el Ecuador en la década de los setenta, a raíz del descubrimiento de una significativa cantidad de petróleo en el país.⁷ En “conclusiones”, se presenta un generalizado repaso del tema racial en la obra de nuestro autor.

Aunque la influencia de Aguilera-Malta en el desarrollo del “realismo mágico” no es central en la temática que estudio, no se puede dejar de mencionar que son varios los críticos⁸ que encuentran que esta tan bien acogida modalidad literaria comienza a ser esbozada en los trabajos tempranos de Aguilera-Malta. Esto llevaría a uno de sus exégetas, Antonio Fama, a dar el siguiente título al segundo capítulo de su libro⁹: “Los orígenes del realismo mágico: Los que se van y Don Goyo” (pp. 41-68). Asimismo, Gregory Rabassa --quien tradujera al inglés Siete lunas...-- destaca este juicio en su muy bien delineado examen: “Demetrio Aguilera-Malta, iniciador del boom” (1982). Giuseppe Bellini acota: “Demetrio Aguilera-Malta da una voz de protesta que manifiesta en temáticas varias. Este escritor ecuatoriano prefigura en su narrativa el realismo mágico” (Bellini 462). Por último, una ecuatoriana, María E. Valverde, escribió su disertación (1977) --luego publicada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana-- con el título: La narrativa de Aguilera-Malta: Un aporte a lo real-maravilloso (1979). Cuando la oportunidad se presenta, destaco

aspectos del realismo mágico en los textos del autor que a continuación se examinan.

NOTAS DE LA INTRODUCCIÓN.

¹ Continuando lo empezado por varios de sus críticos, he optado por intercalar un guión entre los apellidos Aguilera-Malta; aun cuando este guión no aparece en el trabajo que citamos. [Dicen sus familiares que en cuanto a esto del guión, el autor era indiferente].

² Ver el segundo epígrafe.

³ En la parte este del Ecuador, tras la cordillera andina, se encuentra el Oriente o Amazonía; su clima como su vegetación son de selva. Allí, desde tiempos inmemoriales, han habitado dispersos grupos indígenas con características propias; en nada parecidos al indio de la Sierra o al de la Costa: los Shuar, los Aucas, los Jíbaros. Debido a la reciente explotación del petróleo en su hábitat, estos grupos se están disminuyendo y reduciendo rápidamente, y son, cada día más, asimilados a la vida nacional. Al presente, estos clanes han dejado de ser considerados "tribus". Siempre fueron vistos y considerados como "salvajes" y más que odiárseles se les temía. Varios de los primeros misioneros cristianos que intentaron acercárseles, fueron muertos por indios Aucas. Recuérdese también que éstas son las tribus de la Amazonía americana que habían inventado el poderoso veneno "curaré" y el método para reducir, en tamaño, una cabeza humana: la famosa *tzanza*.

⁴ El termino "afroecuatoriano" es de reciente acuñación y lo utilizaremos a menudo. De aquí en adelante los terminos que usualmente lo remplazaban -- negro, zambo, cholo o montuvio-- no serán entrecorridos.

⁵ El trabajo de Isaac Barrera: Historia de la literatura ecuatoriana, 1954-1955 (cuatro copiosos volúmenes), fue el primer, mejor detallado y más ágil estudio sobre el tema; aunque, como sugiere su título, es más "historia" que "crítica".

⁶ He usado aquí "choluno" y no "del cholo" ya que este término --a más de haber sido acuñado por el grupo del 30-- será a menudo utilizado en este trabajo.

⁷ El descubrimiento de grandes yacimientos de petróleo en el Oriente ecuatoriano ha traído al país más problemas que soluciones. Además de que unos pocos se han enriquecido (por lo general, ilícitamente), ha sido una de las mayores causas de la hiperinflación que el Ecuador sufriera durante toda la década de los noventa.

⁸ Además de los cuatro nombrados --Fama, Bellini, Rabassa y Valverde-- otros críticos que comparten este parecer, son: Fernando Alegría, Benjamín Carrión, Clementine Rabassa, Hernán Rodríguez Castelo, Gerardo Luzuriaga.

⁹ El libro de Fama es: Realismo mágico en la narrativa de Aguilera-Malta.

Biography narrates life, plotting the circle of existence from birth to death. As the secretary to our existence, biography might seem to have a self-evident poetics, a poetics inseparable from the genre, beyond words, or at least beyond words other than its own.

Catherine N. Parke (Biography: Writing Lives)

Capítulo I: Biografía.

Demetrio Aguilera-Malta: su vida en su arte.

Hay quienes opinan que la vida del autor cuya obra enfrentan tiene poca o ninguna importancia; arguyen que la obra de por sí debe bastar. Para otros es imprescindible conocer el mayor número de datos biográficos disponibles del escritor; piensan que sólo así pueden elucidar cabalmente el trabajo que de éste se lee o --como es nuestro caso-- se estudia. A mi entender, en el caso de Demetrio Aguilera-Malta, la segunda posición es la más justificada. Su vida y vivencias ostentan singular importancia ya que sus escritos son producto directo de una experiencia primaria e íntima. Su espíritu fue templado por los valores éticos y espirituales de su época, de los heredados de su familia, y de los recogidos a través de su inquieta vida. Así, los personajes que crea como la posición filosófica que adopta y exhibe de por vida, nacen de su íntimo contacto con su entorno vital: la región y la gente que lo vieron nacer y desarrollarse. De allí que para dar coherencia a la obra maltiana se haga menester --además de a momentos ahondar un tanto en la historia del Ecuador-- rescatar el mayor número de datos biográficos a nuestro alcance; en particular, aquellos que están ligados a su obra literaria.

Y es que si bien es cierto que Demetrio Aguilera-Malta ampliamente se lo merece, aún no se ha escrito una biografía formal de este autor. Existen retazos; esbozos de su vida en los preámbulos de varias de sus obras, en las varias entrevistas que concedió, en múltiples artículos --unos por él, otros acerca de él--, y en los contados libros que se han concentrado en su obra. Asimismo, dentro de la información observada se encuentran muchos desacuerdos, yerros y omisiones. En más de una ocasión se trastoca la fecha de ciertas publicaciones o se equivoca la fecha de su muerte. Por ende, intentaremos construir un boceto biográfico ampliado que no sólo conecte al hombre con el escritor, sino que corrija ciertos datos erróneos que circulan. [Tanto el único hermano que lo sobrevive, Fausto; como sus hijas, Adda Teresa y Marlene, han aportado una rica veta de nuevos datos a esta particular gestión; especialmente, cientos de cartas familiares. Es así que mucho de lo que sigue tiene como fuente, correspondencia aún inédita e información obtenida oralmente].

Su familia (más algo de historia ecuatoriana).

Demetrio Aguilera-Malta, el primogénito de cuatro varones (Demetrio, Juan, Fausto y Fernando), nace en Guayaquil el miércoles 24 de mayo de 1909, en el hogar formado por Demetrio Flaviano Aguilera Sánchez y Teresa Malta y Franco [de Aguilera]. Ella, descendiente por el lado paterno de italianos cultos que pasaron a España y luego al Ecuador, era una mujer sumamente efusiva y

jovial, reconocida como gran anfitriona y conversadora. Por varios años laboró como preceptora de niños-bien en Guayaquil, labor que (como veremos) continuará con sus cuatro hijos cuando la familia se mude al agro.

Demetrio Flaviano nació en Montecristi, provincia de Manabí; el mismo pequeño poblado en que viera la luz quien es considerado como el padre del Liberalismo ecuatoriano, Eloy Alfaro (1842-1912); presidente de 1895 a 1901 y de 1906 a 1911. Se ha escrito --y sus familiares lo han confirmado-- que Aguilera Sánchez participó en la guerra civil ecuatoriana, en la crucial batalla de "Gatazo" (agosto 15, 1895);¹ claro está, al lado de las fuerzas alfarinas. La guerra civil² fue un infructuoso baño de sangre entre hermanos que --hasta nuestros días-- ha polarizado regionalmente a la nación. En la Sierra, específicamente en Quito, se concentraron las fuerzas conservadoras --las que se aferraban al ideal del padre del conservatismo ecuatoriano, Gabriel García Moreno (1821-1875), presidente de 1861 a 1865 y de 1869 a 1875--; en tanto que los liberales se refugiaron en las provincias costañas de Guayas, Manabí y Esmeraldas; esta última conocida como la "provincia negra" del Ecuador, dado el altísimo porcentaje de afroecuatorianos que la habitan.³ Durante la guerra civil los esmeraldeños siempre lucharon junto a la causa liberal; a momentos la totalidad de la tropa, incluyendo sus oficiales, estaba compuesta por negros. El respeto que Aguilera-Malta guarda por el afroecuatoriano tiene, en alguna medida, origen en este hecho histórico.

Es, pues, en un país política y regionalmente polarizado en el que se forma Aguilera Sánchez. Él ha tomado bando y ha luchado en pos de un ideal;

mas luego, al casarse y tener hijos, estas obligaciones domésticas lo alejarán para siempre de la actividad militante. Por algún tiempo fue tenedor de libros en "L. Tous y Cía", una empresa comercial. Más tarde, junto a sus hermanos, fundó la fabrica de tejidos *Aguilera Hnos*. Al comienzo les va bastante bien; pero la maquinaria era alemana y debido a las hostilidades que comenzaban en Europa, los repuestos no podían ser adquiridos, a pesar de que Aguilera Sánchez viaja a los Estados Unidos en busca de ellos. La hilvanadora será vendida. Con su parte de la venta, Demetrio Flaviano adquiere (de un pariente cercano)⁴ la isla San Ignacio; en la que se siembra algodón, maíz y árboles frutales. Esta isla era la única del archipiélago que contaba con agua "dulce". Hasta la llegada del nuevo propietario, a pesar de que en ella ya habitaban unos pocos cholos dedicados a la producción de leña y carbón, San Ignacio había sido escasamente explotada; era aún una "isla virgen". Como se verá en la novela del mismo nombre, la isla parecía resistir el ataque invasor. Igual que en la obra de ficción, la empresa foránea fracasa económicamente. No obstante la pérdida material sufrida por su padre y compañero de andanzas, mucho de bueno dejó aquella experiencia en el archipiélago: es en esa isla virginal donde Raúl --como el joven Demetrio era llamado para diferenciarlo de su homónimo padre-- entra en contacto con el hombre y la región que lo cautivarán para siempre.

Contrario a los patrones "blancos", por lo general gente opresora y de muy pocos escrúpulos, Aguilera Sánchez --hombre liberal en las dos acepciones del vocablo-- se esmera por no abusar de los cholos a su servicio.

Aunque en casa aparte y con ciertas comodidades modernas, su familia convive con la gente local. En sus momentos libres, que eran muchos, los hermanos Aguilera, habiendo trabado amistad con la escasa muchachada montuvia de San Ignacio, se integran a ella. Para Demetrio, este íntimo contacto con la gente local, será el punto de partida para su futura producción literaria.

Con respecto a esta experiencia, en una entrevista con Francisco Febres Cordero, Aguilera-Malta confesaría hacia el final de su vida: “Cuando mi padre se trasladó a las islas donde yo me crié, me encontré con un fabuloso fondo editorial”. Luego, para señalar su amor por el mar, sus esteros y la lectura, agrega: “vivía aislado. Pero tenía el mar. . . El tiempo en las islas lo aprovechaba nadando, manejando canoas o pescando. Y leyendo”. . . Leía cosas muy disímiles. . . libros de toda laya, aunque muy pocos ecuatorianos” (Febres Cordero 155-56).

El contexto histórico-social de su juventud.

Los años formativos de Aguilera-Malta ven mucho: el muy duro octubre ruso, la Gran Guerra, la revolución mexicana, la Gran Depresión. Como secuela directa de esta última, se vivían momentos muy aciagos en el Ecuador; imperaba una dictadura bancaria –también llamada: “bancocracia”– (1912-1925), que controlaba la vida económica y política del país. El cacao, “la pepa de oro”, el primer (casi el único) producto de exportación del país, había sido devastado por plagas y era rechazado por sus principales mercados, los

Estados Unidos, Francia e Inglaterra.⁵ “En 1921 la economía ecuatoriana entra en un largo periodo de recesión que se prolonga por 29 años, cuando se produce la caída de las exportaciones de cacao”, recuerda Osvaldo Hurtado. (Hurtado 97). Muchos de los logros sociales obtenidos durante los regímenes liberales comienzan a ser abandonados. La Banca, que estaba concentrada en el puerto, además de sumamente poderosa,⁶ era conservadora al extremo. El abuso al obrero estaba a la orden del día.

Es así que en noviembre 15 de 1922, los gremios laborales del puerto, encabezados por la Confederación Obrera del Guayas, se lanzan masivamente a las calles a reclamar lo que se les debía: mejores salarios, seguridad social (beneficios médicos y de retiro), horario de ocho horas, vacaciones pagadas, etc. La pacífica demostración obrera será violenta y eficazmente reprimida. Las fuerzas policiales y militares, obedeciendo órdenes superiores, abren fuego contra los “revoltosos”. Jorge Adoum lo resume así: “[. . .] una carnicería contra el proletariado de Guayaquil (nunca se supo el número de muertos: los arrojaron en fosas comunes cavadas en la noche, y en la ría, con el vientre abierto a la bayoneta para que no reflotaran), después de lo cual el ejército desfiló a paso de vencedores entonando el Himno Nacional”.⁷ A pesar de que nadie ha podido establecer con certeza el número total de muertos, varios historiadores coinciden en que unos 2.000 obreros fueron asesinados. Tomando esta cifra como cierta, Benjamín Carrión acota que, en proporción, la del 15 de noviembre “se considera la mayor matanza de obreros en la historia del mundo, ya que la ciudad tenía entonces entre sesenta y setenta mil habitantes”.⁸ Una de

las mejores y más fieles semblanzas de esta masacre aparecerá en Las cruces sobre el agua (1948), la tardía novela de Joaquín Gallegos Lara; quien fuera colega y uno de los más influyentes mentores de Aguilera-Malta. Asimismo, otro futuro colega generacional, Alfredo Pareja Diezcanseco, --quien dijera: "Todos los de la generación de 1930 vimos, con los ojos húmedos, esta matanza" (Pareja Diezcanseco 17-18)-- utiliza dicha masacre como trasfondo temático en varias de sus novelas.

Como se ha dicho, a despecho de su situación de pequeña burguesía, la familia Aguilera Malta simpatizaba con el proletariado de la aquejada nación. Nuestro autor ha dejado saber que esa infame fecha, como las razones que la hicieron posible, influyeron muy profundamente en su concepción social y su temprana afiliación al partido Socialista ecuatoriano, en 1926, cuando él contaba apenas diecisiete años.⁹ Añádase a esto la influencia que Mariátegui ejercía, desde Lima, con Amauta (1926-1930) y con su profundo análisis de la situación (similar en el Ecuador a la del país sureño) en sus Siete ensayos de la realidad peruana (1928).¹⁰

"Raúl" aprendió sus primeras letras en casa, de la Maestra Julia Fernández, una profesora particular. Posteriormente asistió a la escuela de los Hermanos Cristianos y luego al Liceo Juan Montalvo, el que abandona al momento que la familia pasa a vivir en San Ignacio. Por cuatro años --1918-1922--, el indagador muchachillo hace vida de campo. Doña Teresa se hace cargo de la educación primaria de sus cuatro vástagos; por lo general, en las horas del ocaso. Durante el día, siendo el hijo mayor, Raúl acompaña a su

padre, se dedica a recorrer los sembríos y a navegar los intrincados canales de la península guayense: “. . . anduvo más en los esteros marinos que en la tierra firme, y más que domar potros, piloteó balsas, balandras y canoas” (Don Goyo II).¹¹ Las balandras “Sulinterma” y “Mercedes Orgelina” formaban parte de la empresa mercantil paterna. La balandra que vemos en La isla virgen, se llama: “Sulinterma”. La segunda de estas rudas barcazas aparecerá en uno de sus cuentos tempranos y luego, de manera fantasmagórica, en su obra capital: Siete lunas y siete serpientes.

Dado este infructuoso y constante ir-y-venir paterno en busca de producción y mercadeo, “Raúl” se adentra en las costumbres y continúa familiarizándose con las supersticiones y los dejos lingüísticos cholunos. Los mitos —como el del “Tintín” de sus relatos posteriores— son por primera vez conocidos por él a través de aquel íntimo contacto. Este hijo-del-patrón era un muchacho sano y sencillo, energético y sincero;¹² se merecía la confianza de esa gente que tan mala experiencia conociera a manos de patrones blancos.

Su abuelo paterno, León Alcides Aguilera (natural de Quito), conservaba una de las mejores bibliotecas de Guayaquil. Reiterando lo que Demetrio le contara a Febres Cordero acerca de su temprana afición por la lectura, su hermano Fausto nos ha recordado que “Demetrio se interesó por libros desde que era niño”. Uno de los primeros libros que éste leyó fue El gran caballero,¹³ obra de teatro escrita y editada en Madrid (en el siglo XIX) por su bisabuelo materno, Juan José de Malta y Salcedo, quien también fuera destacado periodista en España. La curiosidad libresca que nace en esa biblioteca familiar,

se mantendrá de por vida. Junto a su amor por la literatura --la pintura, el cine y el teatro--, Aguilera-Malta fue siempre un ávido lector y estudioso de la historia; tanto la ecuatoriana como la continental. En breve, mencionaremos las novelas históricas que Aguilera-Malta publicara en su madurez.

En 1922, debiendo cursar su educación secundaria (y retomando su nombre), Demetrio vuelve a su ciudad natal. Comienza sus estudios en el colegio particular del profesor Nelson Matheus; al poco tiempo ingresa al "Vicente Rocafuerte", que, aunque público, era considerado en ese entonces como el mejor colegio de la ciudad. Allí toma una clase de literatura con José de la Cuadra; hombre de firmes convicciones políticas y futuro colega, correligionario y guía.

Este tipo de contacto se comienza a expandir; la primera generación literaria del Ecuador empieza a forjarse. Inspirados en Marx y Mariátegui y guiados por Cuadra, semanalmente se reúnen en una buhardilla local¹⁴ varios jóvenes, quienes tienen en común ideas políticas izquierdistas y un afán de usar la literatura como arma del hombre y mujer proletarios; aunque ellos no lo fueran. (Cuadra, quien era un tanto maltrecho y cojeaba, y a pesar de que llegó a ser abogado y juez rural, provenía de gente sencilla; vistió y vivió siempre muy modestamente). Con excepción de éste, los otros eran muchachos de la clase-media-acomodada; ostentaban doble apellido --Aguilera-Malta, Gil Gilbert, Gallegos Lara, Pareja Diezcanseco--; pero estaban imbuidos de la filosofía europea que había americanizado el pensador limeño. Se sentían guerrilleros -- sin fusil al hombro, pero con pluma en mano.

Nace el escritor, (también el artista plástico).

Por aquel entonces, junto a libros y tertulias político-literarias, Demetrio se interesaba por las artes plásticas. El periodista guayaquileño Rodolfo Pérez Pimentel, quien conociera de cerca la labor de Demetrio, nos recuerda que antes de cumplir sus veinte, el inquieto joven “dibujaba, pintaba, hacía xilgrabados en madera y con su abuela, Teresa Franco de Malta, tocaba al piano”. A todas luces, era un muchacho de alta sensibilidad. Durante sus años de educación secundaria, él había asistido a la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil. Aunque permaneció corto tiempo en ella, aprendió lo suficiente para permitirle exhibir más de un ensayo pictórico. Pérez Pimentel señala que “en el Salón de arte de la Municipalidad triunfó en caricatura con una caracterización pictórica: ‘Como lo vé [sic] Triana, como lo vé el patrón’. También presentó el óleo ‘Cuesta arriba’ y ganó un premio especial por sus trabajos en madera al pirograbado” (Pérez Pimentel).

En 1924 --a sus quince años de edad--, Aguilera-Malta empieza a publicar sus primeros poemas en la revista Cromos y en el vespertino La Prensa. Ayuda a fundar y dirige una revista literaria, Ideal, en la que aparece su primer cuento: “Estrella”. En 1925 aparece en un diario local su primer relato de ambiente choluno: “La mardita canoa”, el que nunca ha sido reimpreso. En 1927, en colaboración con un amigo, Jorge Pérez Concha, publica unos poemas: “unas páginas frescas, tiernas de juventud, casi de niñez” (Villacís Molina 405): Primavera interior. Al año siguiente, dirige la revista Voluntad y es asignado bibliotecario de su colegio. Él era también un poquito atrevido.

Aguilera-Malta ha corroborado que “por robarle un beso en uno de los corredores a su compañera Argentina Palacios, resultó expulsado” del colegio¹⁵; aunque sería prontamente perdonado por el rector. Obtiene su bachillerato a finales de ese mismo año.

En 1928, a instancia paterna, acepta ingresar a la Facultad de Derecho de la universidad local. Aprovechando su condición de estudiante, en 1929 editó en el mimeógrafo de la “Casona” universitaria El libro de los manglares: versos cholunos, adornado con dibujos suyos de la isla Puná. [Nótese el doble propósito artístico]. Su hermano Fausto recuerda que la jurisprudencia no sólo lo aburría sino que despertaba en él, aún más, su innata rebeldía contra la injusticia. Todo abogado debía, en algún momento, mentir; además, las leyes que regían estaban --o parecían estar-- siempre del lado del pudiente. Esto no era para él; sin terminar el segundo año, abandona para siempre su carrera en leyes. De allí en adelante, Aguilera-Malta se convierte --como él luego dijera-- en autodidacta. El mismo año de su retiro de la universidad, en la vecina población de Milagros y sin nupcias de por medio, nace su primer hijo, **Ciro Aguilera López**.

Al finalizar la década de los veinte --y después de Primavera interior y El libro de los mangleros--, Aguilera-Malta deja de publicar poesía (aunque una de sus obras de teatro posteriores, España Leal, es versificada). Su excusa: “Me di cuenta que la poesía es el género más difícil. Uno se atreve a publicarla cuando no le tiene miedo al rubor; pero se abstiene cuando descubre que para llegar a

ser un gran poeta. . . se requieren dotes muchísimo más grandes que para destacarse en cualquier otro género" (Molina Villacís 406).

El año 1930 es de esencial importancia en la vida del autor. Se aleja de la patria, familia y amigos; "en compañía de dos amigos y tres cantantes argentinos", ¹⁶ viaja a Panamá. Aguilera-Malta lo recuerda así: " Y llegué a Panamá una noche de carnaval. Me entusiasmó Panamá con la contorsión de los negros, la música estridente, la nostalgia que traían a la vida del canal ellos --los negros-- que lo hicieron con su esfuerzo y a quienes primero se los llevaron las explosiones y después la miseria". (Febres Cordero 161). Habiendo ya publicado varios poemas, cuentos y artículos en los diarios locales, va al istmo como periodista ; aunque a momentos deba ganarse la vida haciendo letreros para los negocios locales. "En Panamá lucha cuerpo a cuerpo con la existencia. Se gana el pan reciamente en la batalla campal. Los rudos golpes lo hacen macizo" (Cuadra 802). Escribe para tres publicaciones capitalinas --El Diario de Panamá, El Gráfico, y La Estrella de Panamá-- y para El Universo guayaquileño. En sus ratos de ocio dibuja una serie de ilustraciones a tinta ("plumillas", arte puntillístico), que fueran luego coleccionadas y publicadas: "Panamá de ayer" (s/f). Este tipo de trabajo, del que sus hijas guardan varios originales, muestra al poeta haciendo arte pictórico. Como sugiere el título bajo el que fueran publicados, son cuadros plenos de nostalgia en los que la realidad física de la escena es sutilmente alterada por la visión de su creador. Por este sentido de distorsionar un tanto la realidad inmediata, a la vez que destacar lo

más importante de la escena, estas sutiles imágenes en tinta negra podrían ser consideradas una extensión de su labor escrita.¹⁷

Es también 1930¹⁸ el año en que *--in absentia--* publica su primer trabajo literario de renombre, escrito en colaboración con tres colegas, aparece en Guayaquil, el 5 de noviembre, una interesante colección de cuentos cortos: Los que se van. Esta es hoy un clásico de las letras ecuatorianas, sobre el que nos extendemos en el capítulo siguiente. En 1932 publica Leticia: notas y comentarios de un periodista ecuatoriano (148 pags.), una recopilación de ensayos sobre Panamá y su gente. Durante este tiempo, conoce a la dama panameña (hija de ecuatoriano), Adda Rosa Endara del Castillo, con quien se casa en 1933. Este mismo año vuelve con su flamante esposa a Guayaquil. "De Panamá regresa, listo para vivir. Con una sonrisa optimista. Mirando un poco por encima del hombro. Un tanto descuidado de las opiniones" (Cuadra 802). En cuestión de meses, nace su primera hija, Adda Teresa. Corto tiempo después, es designado bibliotecario del que fuera su colegio, el Vicente Rocafuerte.

En 1933, año en que Carpentier publica ¡Ecué-Yamba-Ó!, su primera y la más "negrista" de sus novelas, se inicia también la producción novelística de Aguilera-Malta. "Cenit, la severa editorial española",¹⁹ publica Don Goyo: una novela americana; la que --como propone Antonio Sacoto-- debe ser considerada una de las "novelas claves" de la literatura ecuatoriana. Existe otra coincidencia entre estas dos novelas: la primera publicación de ambas es hecha en España.

Desde su aparición, la crítica ha sido muy benévola hacia esta primera novela del cholo. Veamos por ahora el comentario de Fernando Alegría: “Don Goyo rompió el cerco patético de Los que se van: alumbró con llamarada poética el paisaje del Ecuador y dio a los hombres de la costa esa peculiar grandeza, algo excéntrica, intoxicada, violenta, que los distingue en el panorama de la novela americana moderna” (Alegría 226).

Cuadra, con quien mantenía estrecha amistad, recuerda que por ese entonces “Aguilera-Malta trabaja sin descanso. Escribe otro libro: es recuerdo panameño. Anda atrafagado entre los originales revueltos, sacándose la novela de la cabeza, refrescando la visión dolorosa, serenándola” (Cuadra 803). En 1935, la editorial chilena *Ercilla*, publica esta segunda novela, Canal Zone: los yankis en Panamá. En ella, Aguilera-Malta, además de protestar contra la injerencia “yanki”²⁰ en los asuntos panameños, da una versión en la que el conflicto étnico es esencial a la trama.

Los años intermedios.

1936 es otro año importante en la vida del joven escritor. En reconocimiento por su labor literaria el Ministerio de Educación le concede una beca para estudiar literatura española en Salamanca. Viaja con esposa e hija; pernoctan en Madrid. Era el año en que la falange —ayudada por su “quinta columna”— estrangulaba a Madrid. Sus intentos académicos se verán frustrados, nunca arriba a la universidad de Unamuno; pero vive el dolido

momento junto a sus hermanos madrileños. Además de los artículos periodísticos que, para sobrevivir, envía a América, empieza dos trabajos sobre el conflicto español. Ese mismo año, la editorial *Orión* de Barcelona publica Madrid: reportaje novelado de una retaguardia gloriosa. En 1937, la editorial *Ercilla* lo reimprime. El prólogo de la edición chilena es de Luis Alberto Sánchez. Éste escribe: "Ante la tragedia de Madrid, la biografía de Aguilera-Malta pierde sus aristas. Destácase como un defensor más de la ciudad. Como un soldado más que defiende la cultura --que es libertad externa e interna-- contra el salvajismo --barbarie, no, que eso es constructivo a veces,-- contra el salvajismo homicida de moros, falangistas, fascistas e hitleristas" (Madrid 12-13). El otro producto de este periplo por España es su primera pieza teatral: España leal. Como ya ha sido indicado, este es el último trabajo en que Aguilera-Malta recurre al poema: está escrita en versos romance.

Demetrio, Adda Rosa y Adda Teresa, regresan al Ecuador en 1937, el año que se produce la dictadura de un militar con "ideas modernas", el General Alberto Enríquez Gallo, quien llama a colaborar a los socialistas.²¹ Aguilera-Malta acepta ocupar la dirección del Museo Nacional y luego la Subsecretaría de Educación; pero su labor burocrática no le impide continuar escribiendo, especialmente teatro. En 1938 publica y lleva a las tablas España leal. En ella se narra el heroísmo de una joven que entrega su vida en favor de la causa republicana, Paca Solana. Durante 1939 se estrena en el teatro *Colón* de Guayaquil su pieza (una tragicomedia) Sátiro encadenado, la que nunca ha sido reimpressa. A través de lo que ha relatado el propio autor, la pieza trata de las

frustraciones de un Don Juan local.²² Dos años después se estrena Lázaro, la tragedia de Lázaro Ronquillo Chancleta, un profesor secundario quien debe vender lotería para, muy a medias, suplementar sus escasos ingresos. Según Pérez Pimentel --y aunque parece una exageración--, esta pieza ha sido representada "más de mil veces en el extranjero".

[En mayo de 1939 nace su segunda y última hija, Marlene, quien heredará el legado literario paterno: los derechos de autoría. Tanto Adda Teresa como Marlene residen en los Estados Unidos desde mediados de los cincuenta. Ambas, a más de conocer íntimamente la producción paterna, apoyan toda gestión encaminada a diseminarla].

En 1940, una vez más, retorna a su colegio; ahora como secretario. En la revista del Vicente Rocafuerte, Aguilera-Malta publica una serie de ensayos sobre los temas que lo atraían: "La revolución española..."; "Tránsito de la poesía afrocubana"; "América, continente del futuro"; "Biografía y paisaje de nuestro hombre insular"; "Discurso a los viejos profesores".

Su tercera novela, y la segunda sobre el tema choluno, aparece en 1942: La isla virgen. En ésta --dándosele otro nombre al protagonista "blanco"-- se narra una mezcla de la fracasada aventura de su padre y las hazañas de un tío materno, Héctor Malta, quien a su regreso de fracasados estudios en París encuentra sus sembríos de cacao arrasados por la aniquiladora plaga al cacao conocida como la "escoba de la bruja"; por lo que no le resta mas que dedicarse a tratar de sacarle cierto rédito a la inhóspita isla que había heredado. Cuando se la discuta, veremos por qué la novela hace mérito a su título y a lo que

Benjamín Carrión dijera de ella cuando la llama la primera “gran epopeya del trópico [ecuatoriano]”.

Aguilera-Malta siempre se distinguió por su honestidad; contrario a lo que es común en muchas regiones del continente, él jamás abusó de sus funciones administrativas; detestaba la corrupción. Fuera de su (para el medio) generoso sueldo, el único beneficio de su labor burocrática fue la de hacer contactos artísticos. Es así que en 1946, en el teatro *Gloria* de Santiago de Chile, se estrena Sangre azul, que trata de la influencia estadounidense en la cultura latinoamericana. Esta obra fue luego traducida al inglés por su amigo y antiguo colaborador, el profesor estadounidense Willis Knapp Jones. En 1947 es destacado como “Redactor en Castellano” de la Oficina de Cooperación Intelectual, en Washington D. C.

Al año siguiente es nombrado Ministro Consejero de la Embajada del Ecuador en Santiago.²³ Es en la capital chilena donde se lanza a cineasta. Basándose en su inédita novela *Tierra de esperanza*, rueda “Cadena infinita” (1949), un largometraje dirigido por el (en ese entonces) reputado actor chileno José Bohr, quien también hace el papel protagónico. Si bien el *film* tiene cierto valor artístico, histórico y hasta social —muestra las vicisitudes que enfrenta el inmigrante español para adaptarse al Nuevo Mundo—,²⁴ fue un completo fracaso económico. Aguilera-Malta pierde todo lo que había logrado ahorrar de la venta de sus libros. A finales de ese mismo año es enviado a Río de Janeiro; va como Agregado Cultural de la Embajada Ecuatoriana. A la sazón, se había ya separado de la madre de sus hijas, quien permanece en Guayaquil junto a las

dos niñas. A Río lo acompaña la escritora mexicana Velia Márquez, su futura esposa. No amedrentado por su fracaso en Chile, en Río --y en colaboración con Velia-- rueda la película "Entre carnavales" (1951), la que también es un desastre económico. (Su tercer y último intento cinematográfico --y también de pobre acogida por parte del público-- es "Dos ángeles y medio", producida en Colombia en 1958). Entre película y película, él hizo cortometrajes en Ecuador; uno sobre las iglesias de Quito y otros dos sobre las indumentarias y costumbres de dos grupos indios del Ecuador: los Colorados y los Salasacas.

En 1950 publica y ayuda a montar en Quito sus *Dos comedias fáciles: Sangre azul y El pirata fantasma*. Hace poco más nada; su producción literaria toma un receso. La primera mitad de la década de los cincuenta será de baja producción artística ya que es dedicada al magisterio y al periodismo, como a giras de estudio y recopilación. Visita muchos países del continente. (De allí que Benjamín Carrión, de manera afectuosa, empiece a llamarlo "Judío errante").

Los años de madurez: México D. F.

Ya divorciado de su primera esposa, en 1958 Aguilera-Malta viaja a la capital mexicana a radicarse definitivamente. Allí, sin descuidar su producción literaria, comienza una intermitente carrera de profesor universitario. Brinda sus primeras clases en la Universidad Latinoamericana de Escritores, con sede en el Distrito Federal. Años más tarde, en calidad de "profesor visitante", hace lo propio en las universidades de Guadalajara (Jalisco), Sao Paulo y ciudad de

Guatemala; llegará luego a ofrecer seminarios en varias universidades estadounidenses: Scrips College, Claremont, Cal.; California State University, Los Angeles; Kansas State University, Lawrence; Columbia University of Missouri, Columbia, Miss.; Houston University; Howard University, Washington, D.C.; y Medgar Evers College (CUNY),²⁵ New York. Hará lo propio en Canadá: West Ontario University, London, Ont.²⁶

A la par de su labor académica y de continuar produciendo ficción, Aguilera-Malta escribe ensayos socio-literarios para Elía, uno de los diarios capitalinos. Hacía lo propio para diarios guayaquileños; labor que comenzara en 1933.²⁷ En 1955 publica una de sus más antologadas y representadas piezas teatrales, El tigre. En 1957 contrae nupcias con Velia Márquez.²⁸ Ella será quien lo “acompaña[rá] en la vida y en la creación artística”, según reza la dedicatoria en uno de sus libros.

Al final de los cincuenta América y el mundo miraban con interés la lucha que Fidel Castro y Ernesto *Che* Guevara ganaban día a día contra la dictadura de Fulgencio Batista. A Aguilera-Malta la Revolución cubana le interesaba en particular; en ella veía el cumplimiento de un sueño juvenil: una nación latinoamericana que enfrentaba al “imperialismo yanki” —lo que nunca pudo hacer Panamá. Es así que en 1960, en la editorial *Sophos* de Buenos Aires, Aguilera-Malta publica Una cruz en la Sierra Maestra, una historia ficticia, inspirada en el alzamiento de Castro y sus seguidores. Al decir del propio autor, Una cruz... “[n]o era un libro muy bien escrito. Se editó en Buenos Aires e

incautaron la edición. A Cuba se le venía el mundo encima. La obra no ha circulado" (Febres Cordero 164).

No obstante el escaso reconocimiento a Una cruz..., esta fantasía, ficcionalizar la historia, lo lleva a poner en marcha una idea que había estado madurado y para la que venía recopilando material por años. "Había proyectado algo así como un enorme mural de la Historia de América" (Villacís Molina 407). "Tenía un proyecto ambicioso, quizás derivado de las mil lecturas de Benito Pérez Galdós. Yo quería dar una especie de visión de América a través de una serie de 'episodios americanos'" (Febres Cordero 165). Aguilera-Malta planeaba una docena de éstos. En ellos se narrarían doce eventos históricos de varias partes de América, en los que la "versión oficial" de esos hechos sería enjuiciada y puesta en tela de dudas. Sólo se publicaron tres de los doce: La Caballeresa del Sol (1964), que narra los amores de Bolívar con la dama quiteña Manuelita Saenz; El Quijote de El Dorado (1964), que relata la conquista del Amazonas por parte de Orellana; y Un mar para el rey (1965), sobre el descubrimiento del Pacífico por Balboa y los amores de éste con la princesa panameña Anayansi. Sin descuidar la veracidad histórica, estas novelas ofrecen una innovadora perspectiva social a la vez que literaria del suceso; pero no obstante el obvio valor didáctico del esfuerzo, Aguilera-Malta desistió de la novela histórica: "Perdí interés en ella. . . después de algunos títulos editados en México, se me desgastó el entusiasmo" (Villacís Molina 407). Como él luego corroborara, este "desgaste" se debía en parte a que la

necesaria veracidad histórica presentaba una barrera a su afán de evolucionar artísticamente, de experimentar con la palabra escrita.²⁹

Este constante anhelo de ensayar nuevas ideas y nuevos modos de escritura es logrado en su gran novela de 1970: Siete lunas y siete serpientes; considerada por más de un crítico como la mejor novela ecuatoriana de todas las épocas. Desde el momento de su gestación, Aguilera-Malta conjeturaba que el *opus magnus* de su obra sería esta novela. A la pregunta “¿Qué obra suya es su favorita?”, él respondería: “la novela que estoy terminando, Siete lunas y siete serpientes, una especie de saga realista y mágica de la costa ecuatoriana” (Luzuriaga 201).

Ese mismo año (1970) la editorial mexicana *Finisterre* publica su Teatro completo. También aparece Guayaquil 70, escrita en colaboración con sus tres hermanos y publicada por la editorial “Aguilera Hnos”. Demetrio había adquirido una imprenta en Guayaquil, que como casi todas sus aventuras comerciales, terminó mal y rápidamente. Al comenzar los sesenta, él ayudó a un par de colegas a publicar sus novelas en México. Frank de Andrea, su amigo y colega en la “Comunidad latinoamericana de escritores”, aceptó publicar en la editorial que lleva su nombre, una pieza teatral (El primer juicio final, por Manuel Andújar, mexicano) y una novela (Sed en el puerto, por Othón Castillo, ecuatoriano), para las que nuestro autor escribió el prólogo.

Con calificativos similares, su familia lo ha descrito así: “Demetrio era un buen hombre; muy pacífico”, recuerda su hermano Fausto; sus hijas evocan a un hombre “tranquilo, bueno y cordial”; muy “dado a piropo a las mujeres”, sin

importar cuan humilde fuera el origen de la lisonjeada. Benjamín Carrión, su entrañable amigo y admirador, se extiende acerca de su bondad: "Hombre de aventura en apariencia tranquilo, judío errante con libreta de direcciones, hombre que sabe la hora del mundo, Demetrio Aguilera-Malta es un varón de sueños. El poeta lírico del grupo, en la vida y en la obra. . . Demetrio. Sangre liviana de hombre entrañablemente *bueno*³⁰ y generoso. Inteligencia y fantasía poderosa, lanzadas siempre a las regiones altas, donde se hace la cosecha de estrellas" (Carrión Nuevo relato I, 117-18).

Deseaba darle su alma al mundo pero sus dedos no lo ayudaban mucho; tecleaba con sólo un par de ellos. Al mediar la década de los setenta, buscando acelerar su producción, Aguilera-Malta --siempre el autodidacta-- aprende taquigrafía. Su --para ese entonces-- moderna máquina de escribir, era acosada a diario por el ahora experto taquígrafo. Su "Underwood"³¹ lo acompañaba en todos sus viajes.

A despecho de su autoimpuesto exilio, decenas de artículos críticos suyos, y sobre su obra, aparecían asiduamente en los diarios ecuatorianos; en especial, en los de su ciudad natal. En 1971, en Guayaquil, durante el Encuentro de escritores latinoamericanos, Aguilera-Malta recibe una Medalla de Oro y el homenaje de sus conciudadanos por su continua aportación a la cultura nacional. Poco tiempo después, en homenaje, el Municipio guayaquileño acuerda nombrar a una de sus nuevas e importantes calles, la Avenida Demetrio Aguilera-Malta.

Es en 1973 cuando aparece El secuestro del general, una parodia de un suceso acaecido en el Ecuador. Es a la vez un feroz ataque contra las dictaduras militares que en ese entonces imperaban en el continente. Esta novela --que fuera traducida al polaco como Porwanie Generala (1975) y al inglés con el título de Babelandia (1985)-- es, no cabe duda, la más surrealista de toda su producción. Aguilera-Malta utiliza este recurso para ridiculizar, al extremo, al prepotente militar latinoamericano que se adueña del Estado y sus instituciones. Al igual que en Dientes blancos o Infierno negro, la trama de Secuestro es ubicada en una ciudad capital ficticia, que tiene algo de Quito, de D. F., de Buenos Aires, o aun de La Habana. El secuestro... --novela que dada su temática no será analizada como parte de esta tesis-- sorprendió y gustó mucho. Bellini ha observado: "Tal vez en ningún otro momento anterior haya dado Aguilera-Malta como lo hizo en El secuestro del [g]eneral,³² una medida tan plena de su capacidad creativa, de escritor extraordinario y sorprendente en todo momento" (Bellini 586).

Entre 1977 y 1978, Aguilera-Malta publica dos novelas en que se amplían temas presentado en obras teatrales previas: en Jaguar se recontextualiza El tigre; en Requiem para el diablo se expande Infierno Negro.

Aunque afincado en D.F., Aguilera-Malta visita constantemente su terruño; además de que allí residía su familia, sus conciudadanos, que lo consideraban el mejor escritor guayaquileño, también admiraban sus cualidades como dibujante y pintor. El 12 de octubre de 1978 la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas (Guayaquil), monta una exhibición de varios de

sus cuadros, los que son muy bien recibidos por la crítica especializada. Vuelve también en parte porque el tema choluno continuaba incitándolo. Con Jaguar (de este mismo año), retorna una vez más al archipiélago de su juventud; amplía y reconceptualiza El tigre, su muy conocida pieza teatral. Este mismo año, y para celebrar sus “cincuenta años de escritor”,³³ la editorial *Grijalbo* --en edición especial, [en estuche y con colorido *afiche* publicitario]--, reimprime tres de sus cuatro novelas cholunas: Don Goyo, La isla virgen y Siete lunas y siete serpientes.

En 1979 es nombrado Embajador del Ecuador en México por el presidente Jaime Roldós Aguilera, su sobrino segundo. (Éste, considerado un político de centro-izquierda, murió durante su mandato en un accidente de aviación, bajo condiciones jamás esclarecidas).³⁴ No obstante su alto cargo diplomático, Aguilera-Malta decidió continuar residiendo en la sencilla casita que había adquirido con su esposa: Pocito 32.

En enero de 1981, invitado por la casa editorial *Guadarrama*,³⁵ Aguilera-Malta vuelve por última vez a España; la que recorre. En agosto viaja a Quito, en donde --además de brindar interesantes entrevistas a Rodrigo Villacís Molina y a Francisco Febres Cordero-- se le otorga el Gran Premio Nacional de Cultura Eugenio Espejo.³⁶ Más de una docena de artículos aparecieron en diarios y revistas ecuatorianos festejando el “tan merecido galardón”. Acatando lo que Aguilera-Malta propone en su discurso de aceptación, el Ministerio de Educación dictará un decreto creando la Subsecretaría de Cultura.

Para cuando todo esto sucede, Demetrio Aguilera-Malta, ese hombre que había logrado encender una llama en la conciencia de muchos hermanos, comenzaba a apagarse. Hacia el final de los setenta se había recrudecido su diabetes; como consecuencia directa de ésta también lo aquejaba una galopante ceguera. Sus hijas recuerdan que así, casi ciego, continuaba tratando de escribir y de pintar.

Después de sufrir un accidente doméstico³⁷ y luego de una corta agonía, Demetrio Aguilera-Malta falleció el 29 de diciembre de 1981. Al día siguiente, su cadáver fue incinerado en el Panteón de Dolores, México D. F., en donde -- habiéndolo él pedido-- se enterró su corazón. Ese mismo corazón que había gozado y dado tanto, que sufriera por el humillado proletario, que se doliera al ver que tantos eran temidos y odiados por sus características raciales, descansaría para siempre en esa "Macrópolis" que con tanto cariño lo acogiera: México D.F.

El 6 de enero siguiente --también obedeciendo sus deseos--, con una concha *spondilius*, la mitad de sus cenizas fueron lanzadas, a las aguas del golfo guayense. Aguilera-Malta había dicho: "para que flote mi sombra como don Goyo". La segunda mitad de estas cenizas debieron haber sido esparcidas en el valle de México. Su viuda, quien falleció en 1993, siempre pospuso la acción y nunca llegó a hacerlo. Ellas descansan con una sobrina de Velia; esperan a ser diseminadas oportunamente.

El legado maltiano.

La obra literaria de Aguilera-Malta no se cerraría con su muerte. Por varios años él estuvo componiendo una novelita sobre otra de sus aficiones, el fútbol; la que habría de quedar inconclusa. Su viuda revelaría que sólo le faltaban ocho páginas. Jugando con la doble acepción --deportiva y sexual-- del sustantivo, iba a ser llamada "Las pelotas de Píndaro". Aunque su esposa conocía el desenlace que preparaba el autor, Velia no la termina, solamente le añade un colofón explicativo. En 1982, la editorial *Joaquín Mortiz* publica la novela (162 pp.); su nuevo título: Una pelota, un sueño y diez centavos. Las líneas finales de un somero artículo en la contraportada del libro reza así: "Aguilera Malta dejó el manuscrito, en la proximidad inmediata del desenlace. Su esposa, Velia Márquez, a quien se lo había platicado, se encarga de contarlo. Pero siempre queda abierta al lector la posibilidad de imaginar un final distinto; la gran riqueza de estas páginas postreras así lo permite".³⁸

Esta obra póstuma tiene su mérito propio. Teniendo como tema principal el "deporte de las multitudes", la novela narra lo que le sucede --en cuatro o cinco horas, interrumpidas por múltiples *flash backs*-- a dos humildes hermanos residentes de Macrópolis. El mayor, Juan Ángel o "Rumba eterna", quien fuera otrora estrella del fútbol, es contrahecho, ha sido remendado a medias por varios doctores después de un accidente doméstico. Él es el mentor de su hermano más joven, "Pata de Águila", el nuevo ídolo futbolístico macropolitano, quien al llegar a la cima olvida a los suyos. Con humor y sarcasmo, la novela enjuicia varias lacras humanas: la ambición desmedida, la ingratitud, el

alcoholismo, el fanatismo desmesurado por ciertos héroes populares del momento; a la vez que se critica la comercialización, por unos pocos, de algo que debería ser de todos: el deporte. Todo esto en un estilo rico y novedoso. Ya en su tumba, Demetrio Aguilera-Malta continuaba enfrentando a los “enemigos del pueblo” e innovando... evolucionando.

Michael Waag ha observado un aspecto llamativo en cuanto a la “evolución” del escritor: “It is ironic than in the later years Aguilera-Malta followed in the wake of an established tradition, the Latin American New Novel, while in his youth he took innovative steps that led to the establishment of the very tradition he was to model”. (DLB 145). Si bien esto es cierto, lo es sólo hasta cierto punto. Pienso que la Nueva Novela permitía libertades de todo tipo. De estas se aprovechó Aguilera-Malta para no dejar de evolucionar aún cultivando dicha “nueva” modalidad. A esta conclusión habrá de llegar quien lea cualquiera de las novelas que Aguilera-Malta escribiera durante esta cúspide que el ayudara a crear: el *boom*.

NOTAS DEL CAPÍTULO I.

¹ La batalla de Gatazo, librada cerca de Riobamba, provincia serrana del Chimborazo, no lejos de Quito, marca el punto culminante de la lucha de Alfaro y sus tropas contra las huestes conservadoras y la consiguiente implantación de leyes progresistas: las liberales. En ese mismo año (1895), cuando Alfaro asume la presidencia, un "decreto ejecutivo" reza: "Considerando. . . Que la desgraciada condición de la raza india, debe ser aliviada por los poderes públicos. . . Que en la campaña por la honra nacional, los indios han prestado grandes servicios al Ejército Libertador, demostrando así que están dispuestos a adoptar las prácticas de la civilización moderna. . . Decreta: La raza indígena queda exonerada de la contribución territorial y del trabajo subsidiario". . . Las autoridades civiles y militares cuidarán de que se trate a los indios con las mismas consideraciones debidas al ciudadano ecuatoriano, a fin de corregir, así, los abusos que se han cometido contra una raza que es digna de mejor suerte"... el decreto finaliza: "Establézcanse escuelas especiales para la educación de los indios, a fin de que puedan adquirir y cumplir los derechos de ciudadanía" (En Gatazo: Batalla triunfal de Alfaro 13-14).

² La guerra civil del Ecuador es también conocida como la "revolución liberal".

³ Aunque su porcentaje ha disminuido debido al éxodo de la población negra hacia las ciudades (en especial a Guayaquil y sus alrededores), en Esmeraldas la misma población negra constituye arriba del 75%. El número total de afroecuatorianos se calcula en medio millón, en una población de doce y medio millones. (Estadística de 1999).

⁴ Este pariente cercano es Manuel Eduardo Cucalón, un primo de Demetrio Flaviano. Cucalón era propietario de varias islas, según nos informa una de las hijas del autor, Adda Teresa.

⁵ En cuestión de pocos meses el precio del quintal de cacao cayó de US \$27 a \$2,75, en tanto que la cotización del dólar pasó de 2,25 a 5 sucres.

⁶ Osvaldo Hurtado, quien asciende a presidente del país a la muerte de Jaime Roldós Aguilera, añade en El poder político en el Ecuador: "El poder de los bancos privados y particularmente de Francisco Urvina Jado, Gerente del Banco Comercial y Agrícola de Guayaquil, fue tan grande que de su voluntad dependió el nombramiento de presidentes, ministros, etc." (Roldós 97).

⁷ Esto escribe Adoum en "José de la Cuadra y el fetiche del realismo", el prólogo a Cuentos, (La Habana: Casa de las Américas, 1970); una antología completa de los relatos de Cuadra, pp. X-XI.

⁸ Recogido por Miguel Donoso Pareja en el "Prólogo" a Joaquín Gallegos Lara: Obras escogidas. Guayaquil: CCE, 1981, pp.11).

⁹ El partido Socialista del Ecuador fue fundado en mayo de 1926, pocos meses antes de que Aguilera-Malta se afiliara a él.

¹⁰ En cuanto a esto, la influencia de Mariátegui en la Generación del 30, existe una discrepancia que merece ser aclarada. En 14 novelas claves de la literatura ecuatoriana, Antonio Sacoto escribe: "Lo que siempre nos ha llamado la atención es que los Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana (1928), de Mariátegui, no fuese conocido en el Ecuador en la década del 30 y tampoco sabemos que influyera mayormente en los escritores de la generación del 30" (Sacoto, 14 novelas claves 99). En su disertación, "The Ecuadorian Novel of 1970's in the Context of its Historical Past", Michael Waag, un acucioso observador de la historia y literatura ecuatorianas, dice: "... Mariátegui was the most important single outside influence on young Ecuadorian writers. His journal, Amauta, began to circulate in Ecuador only a year after de 1925 Revolution... Many Ecuadorian authors and intellectuals who were struggling to reorient their society found inspiration in the Peruvian thinker's ideas" (Waag 56). Por su parte, Kessel Schwartz, quien trabajó un tema análogo al de Waag en su tesis doctoral, "The Contemporary Novel of Ecuador", recuerda que Mariátegui contribuyó a América, fundada en agosto de 1925, una de las revistas literarias de más raigambre en el Ecuador: "Mariátegui became known in Ecuador through his contributions to this important journal which was founded a year before the appearance of the first issue of Mariátegui's Amauta" (Schwartz 50-51). Por último, en Las vanguardias latinoamericanas, Jorge Schwartz dedica un capítulo a las revistas ecuatorianas de la década de los veinte; una de ellas es Savia, fundada en Guayaquil en 1927. Leemos lo siguiente: "Savia, que no tiene poco de Vanity Fair, se anuncia como un periscopio enfocado sobre los valuartes de la juventud rebelde del mundo hispánico. El número de rebel/des que llenan las páginas de la revista es largo y representativo: Gerardo Diego, Maples Arce, List Arzubide, Diego Rivera, Héctor Cuenca, Oliverio Gironde. . . Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, César Vallejo. . . Pablo Neruda, **José Carlos Mariátegui** [el énfasis es nuestro], Raúl Haya de la Torre. A todos se los lee" (J. Schwartz 323).

¹¹ Prólogo, sin firma, a Don Goyo.

¹² Así lo describe su hermano Fausto.

¹³ A este respecto Aguilera-Malta ha dicho: "Para mí, esto de la literatura viene de muy lejos... Mi bisabuelo era un hombre de letras que escribió piezas de teatro, algunas de las cuales, como "El Gran Caballero", se estrenaron en Madrid" (En Retratos con jalalengua, de Fco. Febres Cordero, p. 155).

¹⁴ Hernán Rodríguez Castelo, en su introducción a Don Goyo, anota: "La buhardilla de Gallegos Lara, formidable suscitador de vocaciones culturales, habíase convertido en centro de reunión de los jóvenes que formarían pocos años después el 'Grupo de Guayaquil'".

¹⁵ Esto aparece en el ya mencionado artículo periodístico de Pérez Pimentel, y ha sido corroborado por el hermano del autor.

¹⁶ Anotado por Pérez Pimentel.

¹⁷ Otras dos colecciones de sus grabados fueron impresas. (Ver bibliografía: 1F)

¹⁸ Por otra coincidencia entre Cuba y Ecuador, 1930 es el año en que el Diario de la Marina --el entonces conservador diario habanero-- publica la primera colección de poemas negristas de Nicolás Guillén: Motivos del son. Como se sabe, similar a lo que ocurre en el Ecuador cuando aparece Los que se van, Motivos del son causó un pequeño escándalo literario en Cuba.

¹⁹ Apuntado por José de la Cuadra en su ensayo "Aguilera-Malta, explorador de la cholería", en sus Obras completas: 798-803. Por su parte, Hernán Rodríguez Castelo, en su "estudio preliminar" a la novela, dice lo siguiente: "Vuelto al Ecuador, Demetrio recibe el espaldarazo como novelista cuando Cenit, de Madrid, la editora que proveía a los voraces lectores latinoamericanos, lanzó Don Goyo inaugurando su colección 'Panorama Literario Español e Hispanoamericano'. Aquello fue consagratorio". Hasta el novelista llegaron críticas entusiastas de todo el continente y aun de afuera" (pp. 5-6).

²⁰ El término "yanki" cambia a "yanqui" en las ediciones posteriores de la novela.

²¹ En octubre de 1937, el General Enríquez Gallo depuso al presidente Federico Páez. Éste, en un comienzo fue hombre con claras ideas izquierdistas pero, ya en el poder, terminó por llevar a cabo una de las represiones más vengativas contra las fuerzas de izquierda ecuatorianas. Exiló a las islas Galápagos y al extranjero a un alto número de escritores y críticos de su gobierno. Al instalarse en el poder, Enríquez Gallo prontamente liberó a todos los presos políticos en cárceles ecuatorianas e invitó a que regresaran los exilados. A este General se le atribuye la implementación del "Código de Trabajo", que establecía los derechos de los trabajadores, especialmente la de los educadores, para formar sindicatos. Asimismo, fue promulgada la "Ley de Comunas" que daba protección y permitía la independencia de las comunidades indígenas. Como había prometido, al año siguiente (1938) Enríquez Gallo abandonó la jefatura del Estado.

²² En su libro sobre el teatro maltiano, Gerardo Luzuriaga escribe sobre “El sátiro encadenado”: “Por información del autor, sabemos que trata la obra de la frustración del donjuanismo” (Luzuriaga 50).

²³ Quien dirigía la legación diplomática (el Embajador) en Santiago era su buen amigo, Benjamín Carrión.

²⁴ Aunque no hemos visto la película, sabemos algo de la misma, inclusive detalles de su trama. Todo esto, de la información que me han provisto los familiares del autor.

²⁵ De los 16 “colleges” del sistema universitario de la ciudad de Nueva York, *Medgar Evers College* es el que cuenta con el más alto número de estudiantes de descendencia africana; según el departamento de estadísticas de CUNY, en el semestre de primavera del 2001, este número ascendía al 92%.

²⁶ No nos ha sido posible dar con las fechas (semestres o años) en los que Aguilera-Malta desarrolla estas actividades académicas.

²⁷ El 3 de noviembre de 1933, *El Universo* de Guayaquil anuncia: “Nuevo compañero se une a estas columnas: el escritor Demetrio Aguilera-Malta”.

²⁸ En *SPANISH AMERICAN AUTHORS: The Twentieth Century* (p. 12) se lee que el autor “was living with the Mexican writer and diplomat Velia Márquez Inclán, whom he married in 1953 and with whom he had three children”. Tres errores: su segundo apellido es Ramos; se casan en 1957; y no tuvieron hijos.

²⁹ Por su parte, Giuseppe Bellini acota al respecto: “el autor abandonó la empresa insatisfecho por los resultados, sobre todo en lo que se refiere al estilo que [el autor] consideraba superado ya” (Bellini 522).

³⁰ El énfasis es nuestro.

³¹ Sus dos hijas recuerdan una “Underwood”; pero también me informan que por un tiempo poseyó una “Smith Corona”, muy pequeña, estilo “Hermes Baby”.

³² Bellini yerra al poner mayúscula en “General”; su título correcto “general”.

³³ La editorial Grijalbo toma 1928 como su primer año de “escritor”; aunque debe ser anotado que su primer libro, *Primavera interior*, vio la luz en 1927.

³⁴ Roldós Aguilera, el joven presidente (40 años), pereció al estrellarse el avión de las fuerzas aéreas en que viajaba. Esto sucede el 21 de mayo de 1981, el mismo año en que morirá Aguilera-Malta. El accidente —en el que también perecieron la esposa del presidente y su ministro de defensa— ocurrió en la

provincia de Loja, cerca a la frontera peruana. Se ha conjeturado que el enfrentamiento fronterizo con el Perú, cuatro meses antes, pudo tener un papel en el accidente; pero nunca se establecieron con certeza las causas del mismo: la versión oficial fluctúa entre impericia del piloto y problemas mecánicos del avión. Recuérdese que menos de tres meses más tarde el presidente de Panamá, el Grl. Omar Torrijos, perecería en circunstancias muy similares. Las causas de este accidente tampoco han sido debidamente explicadas.

³⁵ La editorial Guadarrama fue la que publicara los tres Episodios americanos.

³⁶ El Premio Eugenio Espejo es el más alto galardón cultural que otorga el gobierno ecuatoriano.

³⁷ Se resbaló mientras tomaba una ducha; se partió una ceja, sangró copiosamente y hubo de ser llevado de emergencia al hospital.

³⁸ No se dice quién escribe esto.

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos.

Jorge Luis Borges (Ficciones)

Capítulo II: Cuento.

La importancia del cuento en la literatura ecuatoriana: Los que se van.

En Latinoamérica, a pesar de las varias y variadas antologías publicadas y los someros estudios que en ellas se hacían del cuento, hasta bien avanzado el siglo XX, éste no había sido estudiado apropiadamente. En El cuento hispanoamericano ante la crítica, 1973, Enrique Pupo-Walker señalaba: "la crítica todavía no ha destacado con la claridad necesaria el lugar que le corresponde al cuento en el desarrollo y apogeo de la narrativa hispanoamericana". Y eso que el cuento, además de haber sido "el taller inicial de un gran número de narradores hispanoamericanos, ha sido también, para muchos, el primer reto de tener que crear un momento vital que aparece en función de toda una vida" (Pupo-Walker, Crítica 9-10). Cuando el crítico cubano re-publica la obra (con nuevo título), El cuento hispanoamericano, 1995, las cosas han cambiado. En la breve "advertencia" que precede a esta ampliada colección de ensayos, Pupo-Walker asevera que ahora "el cuento hispanoamericano se valora internacionalmente entre lo mejor que ese género ha producido en este siglo" (Pupo-Walker, Cuento 7).

Este ahora generalizado cambio de parecer se debe, más que nada, a que el cuento hispanoamericano, además de seguir fomentándose asiduamente y de seguir manteniendo su calidad, es hoy discutido y estudiado con la seriedad que se merece --como lo hace el propio Pupo-Walker en esta segunda

edición—. El cuento ha dejado de ser el “hermano menor” de la novela. “La prensa, los ámbitos universitarios más prestigiosos y hasta la cinematografía han corroborado, una y otra vez, la riqueza imaginativa que exhiben innumerables relatos de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez, entre otros”¹ (Pupo-Walker, Cuento 7). Hay que recordar que, debido a su fácil circulación en periódicos y revistas, el cuento es a menudo el único vehículo para ciertos escritores; Pupo-Walker lo llama “la forma más accesible que nos ha legado la narrativa de creación”; luego añade: “la inusitada riqueza del cuento hispanoamericano” es hoy “la imagen [de una] voluptuosa y proliferante cornucopia” (Pupo-Walker, Cuento 11-12).

A más de poseer un amplio *corpus* en cada región del continente y de ostentar hasta sus propios teóricos --Quiroga, Cortázar, Bosch, Anderson Imbert--, el relato corto ha sido en algunas etapas, crucial en el desarrollo de toda una literatura nacional. Este, al menos, es el caso particular del Ecuador. Allí, el cuento fue no sólo el primer paso sino el ejemplo a seguirse: todos los logros posteriores de la literatura ecuatoriana moderna tienen una inmensa deuda con una breve colección de cuentos.

Con la publicación en 1930 de Los que se van: cuentos del cholo i el montuvio,² la literatura ecuatoriana da un vuelco firme y renovador; un cambio tan positivo que, a pesar del tiempo transcurrido, sigue aún vigente. Es además el punto de partida obligado para cualquier estudio de su narrativa. Si se observa con cuidado, y gozando de la perspectiva que dan siete décadas, no debe ser dificultoso concluir que con Los que se van las letras ecuatorianas se

agregan al vanguardismo mucho antes que otras, más reconocidas literaturas del continente. Aunque permanece ignorada por muchos, tanto por su afán social de fraternidad como por su renovada lengua y atrevido estilo, esta somera colección de cuentos marca un importante hito no sólo en las letras del Ecuador, sino en las del continente.

Sus autores, tres jóvenes que frisaban los veinte años --Joaquín Gallegos Lara, (1911-1947), Enrique Gil Gilbert (1912-1973), y Demetrio Aguilera-Malta (1909-1981)--, son el núcleo primario del más importante y revolucionario grupo literario que haya producido el Ecuador: la "Generación del treinta". A este conjunto que originalmente se conociera como el "Grupo de Guayaquil", se suman José de la Cuadra (1903-1940) y Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993). Eran "cinco como un puño" diría Gil Gilbert en el entierro de Cuadra. Modernamente, la lista ha sido ampliada; incluye a los lojanos Pablo Palacio (1906-1946) y Ángel F. Rojas (1909), al quiteño Jorge Icaza (1906-1978), al esmeraldeño Adalberto Ortiz (1914), y a otro guayaquileño, Pedro Jorge Vera (1914-1998).³

Los que se van, aquel "librito, bastante mal presentado, en papel ordinario", de tres autores noveles, será llamado por Benjamín Carrión⁴ el "libro anunciador" de la nueva literatura nacional. Citemos algo de lo que Carrión -- por ese entonces en París-- escribiera acerca del recién arribado "librito":

¡Qué delicia! ¡Qué satisfacción difícil de narrar!. . . A las primeras líneas, el encuentro triunfal con la mala palabra,⁵ con el crudo decir popular, sin eufemismos, ni iniciales pudibundas, ni puntos suspensivos después de las famosas iniciales. Todo eso

salpimentado -como si fueran comas- de una cantidad apreciable de carajos y pendejos, orondos, impávidos, desvergonzados que, de inmediato como los desnudos de museo o los angelitos fálicos de los pulpitos barrocos, nos gritaban su inocencia (Carrión Nuevo relato I, 108).

A pesar de que en 1930 Aguilera-Malta andaba por Panamá, gracias a la labor de sus colegas, el librito se difundió y agotó rápidamente. Carrión lo compartió con sus amigos parisinos y gustó mucho: “Georges Pelliment llevó su entusiasmo a traducir al francés algunos de los cuentos” (Carrión Nuevo relato, 234), recuerda el crítico lojano. Al contrario del buen recibimiento parisino, en el Ecuador, inicialmente, el libro fue “piedra de escándalo” apunta Adoum. Ángel F. Rojas agrega que “fue mal recibido”; que “se lo acusó de excesiva crudeza, de lenguaje brutal y de exageración en la pintura de los caracteres y de las pasiones”. Los que se van era visto como el “producto de un plan político, que buscaba producir el escándalo internacional, el desprestigio de nuestro medio retrasado, revelando imprudentemente detalles vergonzosos de la explotación del hombre campesino y describiendo a éste como a una especie de subhombre movido por la lujuria, los celos, el alcohol y, a ratos, por el instinto homicida” (Rojas 185). Luego de este inicial *shock*, “poco a poco fue encontrando un lugar primordial en la historia de nuestra literatura”⁶; comenzó a ser elogiado: Pareja Diezcanseco lo ha tildado “hito de partida”; Agustín Cueva lo llama “el libro poseedor de todos los títulos para ser considerado como el inicio de la edad de oro del relato ecuatoriano”; Hernán Rodríguez Castelo dice que “puso en marcha el más poderoso movimiento de la literatura ecuatoriana del siglo XX”.⁷

Los críticos foráneos eran de similar opinión. Luis Alberto Sánchez decía al respecto de Los que se van:

La literatura ecuatoriana vive su hora de descubrimiento. Está calando en lo ignorado, lo inédito ... y es la primera que se desembaraza del ropaje colonial. Mientras la novela chilena vive todavía en el epitalamio con la naturaleza; mientras en la peruana dialogan el tono viejo con el polémico del militante aprista, que respalda sus dichos con hechos; mientras la mexicana atraviesa la etapa más serena del que hizo y cuenta sus hazañas en tono de conversación de sobremesa. . . en el Ecuador se conjuga el ímpetu de hacer con la desorientación de no saber qué hacer. La literatura de Guayaquil: literatura de protesta. . . vigorosa y descarnada, [muestra] un soplo doloroso y realista formidable".⁸

Giuseppe Bellini añade que el libro "representa una abierta toma de conciencia de la situación nacional, . . . una valiente toma de posición cuyos efectos fueron notables en la vida del país" (Bellini 463). Por su parte, Fernando Alegría encuentra que a pesar de que en esta literatura "corre un hondo pesimismo", ella sirve de base para "a la postre, dar al Ecuador una nueva novela estructurada sobre bases modernas" (Alegría 221). Seymour Menton --en la particular división del género que hace en su antología-- ubica a esta colección dentro del "Criollismo". Señala que no obstante "el carácter proletario de [esta] prosa... con su realismo desenfrenado, su lenguaje crudo y el uso desmesurado del dialecto", la somera colección no deja "de ser artística" (Menton 218).

Hoy, el consenso es total: Los que se van, además de incorporar el realismo a la literatura ecuatoriana (o ésta al realismo) y de trastornar y trocar

para siempre la forma y el contenido del discurso literario que imperaba, logró sentar la pauta para la renovada novela social de las décadas subsiguientes, en las que ningún tema o estilo será tabú. “Con este libro, ya no hay temas prohibidos para la literatura”, dirá Menton.⁹

Otro aspecto a tenerse en cuenta es la familiaridad de los autores con el medio y los personajes. “A diferencia de lo que iba a suceder con los novelistas del indio, los del cholo y el montuvio conocen a sus personajes, han vivido con ellos, han escuchado de ellos el relato de sus hazañas” (Adoum, Narradores XXVII). Si bien los tres autores tienen muchísimo en común, existen ciertas disimilitudes. Pero, “[p]ese a las diferencias individuales --el modo directo con que Gallegos Lara entra en la brutalidad de la realidad, la tendencia de Gil Gilbert al lirismo y la predilección de Aguilera-Malta por la palabra mal hablada, hasta llegar a suprimir la narración y, alguna vez, incluso al interlocutor del personaje-- el libro tiene una unidad de ambiente y de lenguaje” (Adoum, Narradores XXVI).

Además, desde su primera página, notamos que Los que se van es un esfuerzo mancomunado; se inicia con una introducción de “Los autores”:

AL FRENTE

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 unido fue el ensueño que lo creó. Ha nacido de la marcha fraterna de nuestros tres espíritus.

Nada más.

En la segunda página aparece un poemita de Gallegos Lara:

LOS QUE SE VAN

*Porque se va el montuvio. Los hombres ya no son
los mismos. Ha cambiado el viejo corazón
de la raza morena enemiga del blanco.*

*La victrola en el monte apaga el amorfino.
Tal un aguaje largo los arrastra el destino.
Los montuvios se van p'abajo der barranco.*

Estos dos epígrafes muestran, a plenitud, el espíritu fraternal entre ellos, y hacia el montuvio, que animaba al juvenil trío, a la vez que dan la pauta de lo que está por venir, un empeño que los autores mantendrán de por vida: hacer literatura socialmente comprometida; de "denuncia i protesta" como había siempre insistido José de la Cuadra. Éste, quien es considerado por la crítica nacional como el maestro indiscutible del cuento ecuatoriano, fue el primero que "explicó" al montuvio costeño. Su labor de abogado rural le permitió conocer de cerca al cholo y su medio. Sus dos bien informados ensayos, el "Advenimiento literario del montuvio" (1933, 6 pags.) y "El montuvio ecuatoriano" (1936, 42 pags.), son aún considerados los más agudos trabajos que se han escrito sobre el campesino de la Costa ecuatoriana. En ellos no sólo se explica al hombre y su entorno, sino que se dan las razones que lo ubican como personaje literario: "El dolor del montuvio, sus amores, sus odios, sus ansias rijosas, sus atorbellinados instintos, la tragedia de su vida de secular explotado: todo lo que a él alude, invade como olas la literatura. . ." (Cuadra 959).

...

Esto es lo que se logra en Los que se van. Y cuando Aguilera-Malta lleva al cholo a la página, de inmediato, se observa su ubicación social, la que -- como habré de demostrar-- está íntimamente ligada al color de su piel. El cholo maltiano es, generalmente, un zambo. Difiere mucho del cholo serrano sobre quien escribe Jorge Icaza. Mientras corre sangre africana en las venas del cholo costeño, es la del indio incásico la que corre por las del cholo serrano.¹⁰

El Ecuador siempre se ha distinguido por su alto mestizaje. El cruce entre grupos étnicos ha ido siempre de la mano con enfrentamientos y discordias. El "regionalismo" de los ecuatorianos tiene menos que ver con región que con mal percibidas diferencias raciales. Esta tan erróneamente concebida perspectiva aparece hasta en autores con las mejores intenciones. Juan Montalvo (1832-1889), quien se distingue por su elevado afán patriótico, el cuidado estilo de sus ensayos polémicos y la profundidad de sus tratados morales, nos da una muestra de los malentendidos aun en las mentes consideradas más preclaras. En uno de sus "episodios" [léase: cuentos]: "El otro monasticón", además de atacar la exagerada injerencia del clero en la vida nacional, Montalvo decide agredir a ciertas (indefensas) minorías. En un momento, para contrastar la "blanca" belleza de la heroína del relato, la voz narrativa dice: "La hez del pueblo la componen los negros y los indios". No parece ser un subterfugio estilístico o temático por parte del autor; al parecer, es lo que realmente pensaba este hombre que había dedicado su vida a la reivindicación nacional y quien, siendo tan liberal en sus ideas políticas, asumía actitudes sociales tan manifiestamente prejuiciadas en algunos de sus escritos.

Debido a la importancia que tiene Montalvo en la literatura ecuatoriana, y al mismo tiempo para demostrar una perspectiva de la ambivalencia y controversia sobre el tema racial durante el siglo XIX, demos un rápido vistazo a lo que se ha dicho sobre parte de la obra del gran ensayista ambateño. En The Black Image in Latin America Literature, Richard L. Jackson escribe:

His curious ambivalence in his defense of blacks is almost as famous as that of Rubén Darío. Montalvo attacked racial discrimination in the United States, opposed slavery on religious and moral grounds, objected to political discrimination against blacks, praised highly those who fought for the abolition of slavery, expressed righteous indignation at a priest's refusal to bury his black servant, and, in general, presented himself as a defender of blacks, arguing that all of South America had black or Indian blood. Yet, according to Kessel Schwartz,¹¹ whose work on Montalvo summarizes these details, most of Montalvo's remarks favorable to blacks are patronizing or paternalistic in tone. What is more, Schwartz assures us, Montalvo believed that black people had no civilization and were innately inferiors both mentally and morally, whose only chance for progress lay in taking on white blood. Montalvo believed, further, that blacks were cowardly and their women were sexually attractive to apes" (Jackson 87-88).¹²

Aunque el tema merece un más detenido y mejor contextualizado estudio, un vistazo a ciertas obras montalvinas tiende a corroborar lo antedicho.

Esta forma de pensar, a más de mal informada y negativa, era perniciosa; Montalvo no es el único escritor que la exhibe. El mejor ejemplo de esto quizás sea Sarmiento, el fundador de la Argentina moderna, quien por momentos atacó fuertemente al indio y al gaucho. Otro ejemplo es Alcides Arguedas, el escritor boliviano, quien antes de defender al indio de su patria (Raza de bronce, 1919), inicialmente hubo de atacarlo (Pueblo enfermo, 1909).

Y es que cuando se tocaba el tema racial, era muy fácil caer en el estereotipo que negaba calidad humana a seres que no se habían asimilado completamente a la "civilización". Claro está, se pensaba que había razones. Tanto el indio, el negro, como sus mezclas inmediatas, eran considerados como un lastre para la sociedad. Fuera de su labor estrictamente manual, según la ideología imperante, poco aportaban al erario o a la cultura nacional. Por otro lado, las "ciencias" modernas que comenzaban a aflorar, específicamente el Darwinismo, parecían corroborar la creencia en la superioridad de unos y la consiguiente inferioridad de otros. Este es el caso de Égloga trágica de Gonzalo Zaldumbide; un aristocrático hacendado que se había educado en Europa y poseía ciertas dotes literarias.¹³ En Egloga trágica el indio es tratado paternalistamente, es mirado desde la perspectiva del patrón, se cuenta que vive apacible y alegre con lo que recibe de sus "hermanos blancos". Como veremos en el cuarto capítulo, aun en novelas de espíritu reivindicativo como A la Costa (1904),¹⁴ de Luis A. Martínez, y Plata y bronce (1927),¹⁵ de Fernando Chaves,¹⁶ se deja sentir cierto soterrado racismo por parte del autor.

Este grave error no podía aceptarse y menos ser continuado. La problemática de la superioridad racial --que como nos mostrara Montalvo-- estaba ya enquistada, debía ahora ser expuesta desde otro ángulo; la del agredido. Es éste el plan implícito de los tres autores. En Los que se van y, particularmente, en los cuentos de Aguilera-Malta, es donde se empieza a exponer la circunstancia de estos hombres y mujeres costeños de origen africano. Sin embargo, la representación que Aguilera-Malta ofrece del zambo y su manera de ser y sentir, dista mucho de la ofrecida previamente. Ahora, además de mostrar que ser de origen negro tiene su particular valor, se presentan atributos físicos como favorables, la apostura corporal del negro: fuertes los hombres, hermosas las mujeres.

De ningún modo intentamos proponer que Aguilera-Malta y sus colegas sean de los primeros escritores latinoamericanos que escribieran cuentos de fondo negrista; ellos son los continuadores de una larga tradición. En su ensayo "El cuento afrohispano y sus modalidades", Julia Cuervo Hewitt apunta que este tema "se remonta a los primeros manuscritos coloniales en los que, a manera de estampas y anécdotas intercaladas, se señalaba ya la presencia de una población criolla de ascendencia africana" (Pupo Walker, Cuento 494). No obstante, la visión que ofrece Los que se van es muy disímil, ya que intenta incluir el punto de vista y el sentir del agredido: el afroamericano.

En los años en que Aguilera-Malta crecía y se preparaba a escribir sus cuentos, en El Universo (de Guayaquil) aparecían los magníficos cuadros de costumbre de José Antonio Campos (1868-1939), quien utilizaba el seudónimo:

Jack the Ripper. Éste, quien fuera llamado el “Mark Twain de América del Sur”,¹⁷ produjo relatos que --a decir de Benjamín Carrión-- eran una “mezcla de periodismo, de panfleto social. . . de relato humorístico y de crónica... (Carrión, Nuevo relato I 181). Debido al medio en que aparecían, *Jack the Ripper* era cuidadoso con el lenguaje, mas no con la temática; cualquier creencia o chisme populachero era buen tema para uno de sus “cuadros”. Tanto Aguilera-Malta como los otros colaboradores del volumen en cuestión asimilaron aspectos de estos relatos en los que ya se examinaba y evaluaba la injusta situación del hombre humilde. Todo lo anterior hace que Campos sea considerado como el fundador del cuento moderno en el Ecuador.

Los ocho cuentos maltianos de Los que se van.

Cada uno de los tres autores aportó ocho cuentos a Los que se van. Como ha observado Luzuriaga, los relatos aparecen “dispuestos de tal manera que parecen sugerir que todos fueron escritos por todos: una muestra más del espíritu de fraternal cooperación, característico del Grupo” (Luzuriaga 35). En orden de presentación, el primero es uno muy antologado y difundido dada su excelencia: “El malo”,¹⁸ de Gil Gilbert. Se continúa con uno menos conocido: “El guaraguao”,¹⁹ de Gallegos Lara. El tercero es “El cholo que odió la plata”, de Aguilera-Malta. La palabra “cholo” aparecerá también en sus otros siete títulos. Gil Gilbert y Gallegos Lara incluirán siempre al montuvio, pero éste podía ser blanco, o ser considerado como tal. Personajes como éstos --montuvios que no

son necesariamente cholos, negros o zambos— aparecen en los cuentos de Gil Gilbert y Gallegos Lara. En cambio, en los ocho relatos maltianos aparecen montuvios de ascendencia africana.

Para este estudio no sólo nos detendremos en aquellos cuentos en que el enfoque sobre lo étnico es importante. Consideraremos los ocho, ya que en varios de los relatos el aspecto racial, sin ser central, es parte del trasfondo; el color de la piel es una constante: aparece y reaparece en la descripción y en el diálogo. De esto puede deducirse que el zambo sea el arquetipo de la mayoría de los personajes maltianos. Recuérdese que en los años en que Aguilera-Malta conoce el hábitat, varios de los negros puros que arribaron de Esmeraldas se habían mezclado con los cholos locales; ya ellos mismos mestizos. Valga asimismo señalar que este montuvio que llamamos “zambo” puede ser negro puro, sin mezcla. Generalmente, los términos “negro/a” y “zambo/a” son intercambiables. Nosotros haremos lo propio; utilizaremos “negro” o “zambo”; aunque a momentos habremos de decir “cholo” y en otros, “montuvio”.

En la cultura popular ecuatoriana el zambo es considerado físicamente fuerte y de temple indómito; ni el verdugo sol del trópico, ni sus múltiples plagas lo amedrentan. Es innatamente insurrecto, rápidamente se rebela si percibe que está siendo abusado. Esto hizo que prontamente se incorporara a la lucha independentista de su adoptada nación.²⁰ Las mujeres poseen su propia “prieta” belleza y sensualidad, hacen típica familia de hogar. Al igual —y quizás más— que los otros cholos, los zambos llevan a cuesta sus mitos; muchos de ellos traídos del África y transmitidos de generación a generación.

Siendo muchos de ellos analfabetos, poseen una sabiduría, primaria y telúrica. No precisan de la medicina del "blanco"; utilizan siempre eficaces remedios propios. Alejados de la "civilización" y sus luchas, los zambos --hasta la llegada del "Patrón blanco"-- viven de lo que les da la tierra y el mar. Conviven con sus vecinos cholos; aúnan sus esfuerzos a éstos y son fraternales entre sí. Como se verá en Don Goyo, tienden a la cultura patriarcal; la ancianidad es respetada, casi venerada. El contacto con la ciudad es mínimo; van a ella sólo en busca de elemental mercadeo (la venta de su pesca, leña o carbón) y la adquisición de productos para su diaria subsistencia (plátanos, manteca, sal). Claro está, aun en una sociedad elemental como la choluna, se dan momentos de crisis. Sin leyes formales (o policía) que protejan a la mujer, ésta tiende a ser abusada. Lo que Aguilera-Malta intenta hacer con este hasta ahora ignorado personaje, el zambo, es elevarlo y humanizarlo. Mostrarlo tal como es, con sus vicios y virtudes; muy semejante a los de cualquier hombre; inclusive al que será su antítesis en todos los sentidos, el generalmente detestado invasor blanco.

Otro aspecto a tenerse en cuenta en estos relatos es la fidelidad con que inicialmente se trata de llevar a la página la expresión del hablante: "mei jodío", "no sirve pa naa", "lo bía ayudao", "cuerito e venao", etc. [Igual que el rioplatense, el zambo no utiliza el "tú", común entre los ecuatorianos, sino el "vos", y las conjugaciones verbales pertinentes: "sabés", "tenés", "me gustás", etc. En este aspecto el autor evolucionará en sus obras posteriores. Giuseppe Bellini, quien conoció personalmente al autor, ha observado que "Aguilera Malta

abandona este modo de escribir al darse cuenta de lo pesado y artificioso del recurso"²¹ (Bellini 463).

Si como se ha explicado, no todos los cuentos de nuestro autor enfocan el desprecio racial, en varios de ellos se empieza a vislumbrar la maligna influencia que dicho ultraje ejercía en la psiquis del hombre de tez oscura. El otro importante aspecto de estos cuentos netamente cholunos es que en ellos nacen varios de los complejos personajes que aparecerán más tarde en el teatro y la novela del autor; de los que éste se servirá para desarrollar, con más amplitud, el tema del abuso de una raza por otra. El presentar dicha complejidad psicológica del cholo es, pues, el aspecto más importante de estos ocho cuentos breves. El desprecio racial es inferido; aparece entre líneas.

El substrato socio-étnico en estos cuentos.

Aguilera-Malta pone el conflicto en evidencia desde el comienzo. La tercera línea del cuento inicial, "El cholo que odió la plata" (pp. 17-18),²² dice bastante. Uno de los dos personajes del cuento comienza lamentando:

—Los blancos son unos desgraciaos.

Así, con cinco palabras, se nos sugieren dos conflictos centrales a la temática que este autor desarrollará tan acertadamente. Los propietarios y jefes a quienes los cholos se deben económicamente, a veces de por vida, son de otra raza, pudiente y amenazadora: los "blancos". Además, son "desgraciaos". Como

se verá en la trama y diálogos que continúan, el término “desgraciao” enuncia características negativas: abusador, prepotente, usurero...

Don Guayamabe es hombre noble y trabajador:

–Hei trabajado como un macho siempre. Mei jodío como naide en estas islas. I nunca hei tenío medio.

El cuento podría llamarse de corte teatral ya que domina el diálogo; se narra poco, la trama se deja suceder a través de aquél. Dos compadres, Banchón y don Guayamabe, lamentan su sino. La ubicación geográfica es dada de inmediato cuando don Guayamabe dice: “Mei jodío como naide en estas islas”. (Todos los cholos maltianos son insulares). La queja de don Guayamabe continúa:

I no me importa eso –sabés vos? Lo que me calienta es que todito se lo llevan los blancos. . . Los blancos desgraciados!. . . Los blancos me quitaron todo. I -no contentos con esto- se me han tirao a mi mujer.

Banchón, que se había limitado a confirmar las quejas de su interlocutor, al fin de la plática repite el lamento de éste:

–Sí, de verdá. Tenés razón... Los blancos son unos desgraciaos.

Luego de esta conversación que ocupa casi la mitad del cuento, en poquísimas líneas, vemos a Banchón lanzarse a comerciante y enriquecerse muy rápidamente. Don Guayamabe, más entrado en años, pasará a trabajar para su viejo amigo, quien en afán de riqueza, ha perdido su compás moral. “I un día”, un tercer (anónimo) personaje le revela a don Guayamabe que el patrón se estaba “comiendo” a su hija. Curiosamente, Guayamabe no reacciona de

inmediato. El afán de riqueza de Banchón hace que despida a su envejecido compadre: "¡[así] otro día":

--¿Sabe usted don Guayamabe? Aquí manda don Banchón estos veinte sucres. Dice que se largue. Que usted yastá mui viejo. Quie ya no sirve pa nada... ¡ que ér no tiene porqué mantener a naídie. . .

Cuando medita el abuso recibido de su ex-amigo, el anciano recapacita: "No eran malos los blancos. No eran malos los cholos. . .", era otro el mal: "La plata. La mardita plata se le enroscó en el corazón". Sin decirlo, Aguilera-Malta está mostrando que un mal aprendido de los blancos --la avaricia--, había perdido a un sencillo cholo. El cuento termina cuando Guayamabe, vengándose de Banchón, le prende fuego a sus "canoas y balandras. A sus casas y a sus redes"; y luego, exilado en Guayaquil, concluye:

--La plata esgracia a los hombres.

Si bien este cuento podría considerarse un breve estudio de "como la codicia se enrosca en el corazón de los hombres", al poner al "blanco" como modelo del "desgraciao" en que Banchón se torna, el tema étnico comienza a ser delineado. Es el "blanco" --no el hombre de ciudad, no el hombre culto, no aquel hombre con ideas modernas-- el ser antagónico; quien ha arribado a dar el mal ejemplo. Tampoco es llamado Jefe o Patrón. El término "blanco" (que en las novelas y el teatro posteriores cambiará a "Blanco") será en la obra maltiana siempre un epíteto con sentido peyorativo.

En "El cholo de la atacosa" (pp. 22-23), su segundo cuento, relata la ninfomanía de una negra --"la atacosa", la amante del cholo Nemesio Melgar--,

la descripción física es típicamente racial. Aunque no se nos da su nombre, se describe a la bella afroecuatoriana: "Prieto el cuerpo, los ojos brindadores, la carne elástica". Melgar, quien comerciaba con la ciudad ("llevaba leña e tuco a la Eléctrica"), la conoce en Guayaquil y se le insinúa desde el primer momento:

Me gustás negra. Me gustás.

Ella comienza rechazándolo:

Me hincas bestia... No, no quiero.

Mientras "ululaba el viento pendenciero y gritón", Melgar le ha preguntado;

Querés ser mía negra? Mía, sola mía. Querés?²³ Tengo una barsa y una balandra. Soi juerte pa las mujeres i pa los hombres. No te fartará nada. Querés?

Y ésta, un poco en contra de su voluntad, ha accedido. Se hacen amantes: "Y fue. . . Fue a verla cien veces -quizás más. . . El pedazo de carne amada se le enroscó a la vida". Ella permanece en el puerto mientras que Nemesio regresa a su isla, donde nadie sabe de sus amoríos... Cierta día:

Nemesio Melgar, sabes vos? Anoche mei comío a la atacosa. Caray que es buena hembra. Así no se cansa uno nunca. Sino juera porque no somo e jierro.

Nemesio en principio duda; prefiere figurarse que quizás la mujer se había equivocado y "había pensao que era con él" [con quien lo había hecho]. "Pero otro día":

Sabes vos? Sabes vos, Nemesio? Hemoj ejtao e suerte. Er martes andábamo po er Guayas [Guayaquil] como dies echándonos unos tragos. Arguien dijo que ér conocía a una mujer que servía pa

todos... ¡ así jue... Nos llevó onde una que le dicen la atacosa. ¡ caray!... Por poco nos mata.

Estos zambos, estos negros analfabetos, descalzos y rudos, son también capaces de sorpresivas decisiones. Melgar, al enterarse de las “perradas” de la que consideraba su mujer opta por desquitarse a su manera, prefiere irse él: “saltó de la borda ¡ se tiró al mar”. Este inusitado suicidio muestra otro aspecto de la complejidad psicológica de que Aguilera-Malta dota a sus zambos.

Si desde un punto de vista actual el enfoque del cuento podría ser considerado misógino o antifeminista, en “El cholo de la atacosa” Aguilera-Malta nos muestra al zambo de manera por demás humana. Nemesio no es el típico machista vengativo que pudo (o debió) haber sido. Era, por el contrario, un zambo que vivía añorando el equilibrio social que conocía —la mujer fiel a su hombre—; cuando este orden es trastocado por la infidelidad de su amada, su decisión de suicidarse, aunque contraria a las costumbres, tiene cierta lógica en el particular arquetipo del zambo que Aguilera-Malta está presentando. Los zambos que hemos visto, y los que estamos por ver, aparecen como seres complejos, pensantes y hasta misteriosos.

En el tercer cuento, “El cholo del cuerito e venao”²⁴ (pp. 26-27), reaparece (¿ revive?) Melgar.²⁵ La tendencia del autor a repetir personajes tiene un fin práctico: establecer a algunos de ellos por una característica peculiar. En este cuento se narra la nostalgia que Melgar siente por la piel animal que le sirve de lecho.

A la (infaltable) mujer de este relato tampoco se le da nombre pero, de paso, es descrita: "La chola -la negra dura i vibrante como una canoa de pechiche. . .".²⁶ es ahora personaje noble. Las mujeres de Aguilera-Malta vienen en todos los matices; como se ha dicho, son siempre sexuales y dotadas generalmente de un alto sentido maternal; empero, como los hombres, suelen rebelarse. Las hay buenas y malas, sumisas e insurrectas. En estos dos últimos relatos enfrentamos ambos extremos. La mujer de este último cuento es lo opuesto a la del anterior.

Después de mucha insistencia por parte de Melgar ("me hei namorao e ti"), y a pesar de la constantes negativas de la mujer (no desgraciao. No...), él abusa de ella. Después de haber sido forzada por Nemesio, "la negra dura" lamenta su desgracia al mismo tiempo que le dice que lo va a aguardar. Él, después de rodar con otras --"La Merela, la Nicasia, la Mamerta, la Cusumba"--, retorna a la mujer fiel y paciente. Nemesio recuerda que ella le había dicho que estaría aguardándolo:

Como er cuerito e venao que te espera bajo er tordo pa que tú lo cubras... Pa que tú lo calientes.

Con pinceladas siempre de tono oscuro, se continúa humanizando al zambo; en este último caso, a su mujer.

"El cholo del tibrón" (pp. 35-36) se inicia destacando la negrura ambiental. Alguien dice: "la noche ta oscura como boca e lobo...". Conversan Melquiades y Nerea; son marido y mujer; tienen varios hijos que trabajan, y los están aguardando. Mientras los esperan, la mujer, quien lo ignoraba, se entera

que su cónyuge, haciéndose pasar por tiburón, había asesinado al primer amante de ella.

. . . te vide venir con ér. . . Te vi acercar a la orilla. Te vi hundir en el agua tu cuerpo prieto e pechiche. . . Yo incendiaba la noche con la llamarada e mi odio . . . Salté de mi canoa. Sembré de espumas el arpón de mi rabia. Hice ruido. . . Ustedes gritaron: ¡er tibrón! ¡er tibrón!. . . Er quiso huir. Pero el mar con sus dedos de olas le apretó todo er cuerpo. Y fue mío. I ar no vorver ér más nunca a la vida, fuiste mía vos también.

Nerea lo acusa de “desgraciao” y hasta amenaza con contárselo a sus hijos, aunque no lo hará. Más tarde, Melquiades --quizás arrepentido de su confesión-- perecerá ahogado al lanzarse a las oscuras aguas, pensando que se había convertido nuevamente en “tibrón”. El tema pasional, central a la trama, deja entrever otro aspecto del laberinto emocional de esta que se creía sencilla gente. Mientras los muchachos se desesperan al ver a su padre desaparecer en las negras aguas, Nerea, la del “prieto cuerpo e pechiche”, acepta pasivamente la ida de su “desgraciao” zambo.

En este último relato, que con excepción de cinco líneas es todo diálogo, Aguilera-Malta empieza a esbozar cierta forma de realismo mágico. Siempre se concentra en mostrar al cholo-ser-humano, pero dados los mitos ancestrales, el autor describe el mundo del zambo, diferente y novedoso; cuasi-mágico a la vez que real: hombres que se convierten (o creen convertirse) en animales o viceversa. Esto se da también en sus novelas encontraremos en que hay cholos

que conversan con los árboles; a éstos quejándose de la tala (crueldad) que reciben; a islas que se rebelan contra quienes las invaden...

Su próximo relato, el quinto, "El cholo que se vengó" (pp. 50-51), siendo el más breve, ha sido sin embargo el más publicado y discutido. El cuento no es nada más (o nada menos) que el indignado monólogo que un hombre dirige a una presencia femenina. Ella, Andrea, en vez de esperarlo, como habían acordado, se había "juntao" a otro (Andrés); tenía varios hijos, vivía mal. Él, Melquiades, ha vuelto cargado de tan amargos recuerdos que el suspenso comienza a crecer desde las primeras líneas:

Tei amao como naide ¿sabés vos? Por ti mei hecho marinero y hei viajao por otras tierras. Por ti hei estao a punto e ser criminal y hasta hei abandonao a mi pobre vieja: por ti que me habís engañao y te habís burlao e mí. . .

Condicionados como estamos a la violencia física del cholo --la única "ley" que conocía--, esperamos que este rencor se traduzca en algún tipo de ataque o tortura corporal por parte de Melquiades. Pero la venganza de este cholo es psicológica. En vez de desafiar a Andrés al machete --combate que él debía de ganar con facilidad--, o de violentar a ella físicamente, Melquiades opta por una revancha verbal; cierra su monólogo diciéndole:

--Tei hallao cambiada ¿sabés vos? Estás fea; estás flaca, andás sucia. Ya no vales pa nada. Sólo tienes que sufrir viendo como te hubiera ido conmigo y como estás ahora ¿sabés vos? Y andavete que ya tu marido ha destar esperando la merienda, andavete que sino tendrás hoi una paliza...

Melquiades, el cholo que ha esperado y planeado tanto para vengarse, lo hace de modo cruel y sutil. El brevísimo cuento termina con típica elegancia maltiana:

La vela de la balandra crecía. Unos alcatraces cruzaban lentamente por el cielo. El mar estaba tranquilo y callado y una sonrisa extraña plegaba los labios del cholo que se vengó.

Valga aquí destacar lo que Seymour Menton ha escrito sobre este cuento: "Aguilera Malta embellece esta escena de la vida chola alternando las descripciones del mar con el monólogo. Estas descripciones tienen una función múltiple. El furor del mar refleja las emociones del hombre igual que la calma que sigue. La presencia del mar sugiere el sexo en su sentido más primitivo y da una universalidad al cuento. Melquiades y Andrea, por medio del mar, dejan de ser cholos y se convierten en *un* hombre y *una* mujer"²⁷ (Menton 280).

El sexto cuento, "El cholo que se fue pa Guayaquil" (pp. 57-59), es un lóbrego canto al superpoblado y bullanguero puerto en que nació el autor; por siempre el lugar quimérico para el cholo insular. Es también la historia de Tomás Leiton, quien se enamora (como un hombre de una mujer) de la coqueta ciudad. Cuando aún en el agro, Guayaquil era para Tomás una "voz de mujer amada y lejana. Tal que machetazo que parte el corazón. Tal que cosa deseada e inalcanzable". Se la habían descrito tan efervescente, acogedora y alegre: "casas de todos los colores. Llenas de gente. . . Las mujeres buenas y bonitas. Los hombres bravos y fuertes. Leales y generosos".

Cuando embarca hacia el puerto, pleno de nostalgia por lo que dejaba y de angustia por lo que veía venir, Leiton se desespera: "Quiso gritar. Deseó arrojar por la borda. Hundirse en el mar". Pero su amante lo aguardaba y había de arribar a ella. Llega a Guayaquil cargado de angustia e incómodo, dada la elegante indumentaria que por primera vez vestía: "Tal un borracho se arrastró por la orilla. Con pasos vacilantes. Fastidiado. Porque se sentía un extraño. Porque le molestaba el terno planchado y recién puesto. Porque le dolían las botas indomables que antes no había llevado nunca". Ya ubicado, Tomás trabajó muy duramente: "Haciendo de todo... Cargando en la plaza. Vendiendo carbón. Sacando leña. Se le vio en la orilla y en el centro. Subiendo y bajando de las casas de los blancos. Sin detenerse nunca. Sin amigos y sin amores. Encerrado siempre en sí mismo. . . Y él que poseyó con la brutalidad de su carne insatisfecha. El que fue bravo y fuerte como nadie. Él, Tomás Leiton. El cholo de los músculos de acero. El cholo dominador de olas bravas y de catanudos en celo... un buen día lloró". Era que "Tomás Leiton se había enamorado de Guayaquil. Y se había enamorado como si fuera una hembra. Como la más bella hembra que hubiera conocido". Lloraba porque entendía que no era correspondido.

Al contrario de todos los otros siete cuentos, en éste no hay diálogo. Aguilera-Malta relata cómo se desarrolla la curiosa relación de este cholo con la ciudad. Guayaquil lo enloquecía: "Deseaba poseerla. En una posesión extraña y estúpida. Ser dueño de ella. Dominarla. Golpearla si fuera preciso". Pero no lo logrará —¿quién podría?—. El cuento termina cuando Tomás Leiton, "al darse

cuenta de lo imposible. Al darse cuenta de que eso no llegaría jamás", se hace a la vela y se aleja para siempre de la inconquistable ciudad. Y cuando ya distante de ella, "bailándole el recuerdo, mordiéndole la angustia," el cholo continuaba pensando en su ingrata "amante":

¡Ah! ¡Guayaquil! ¡Guayaquil!

Nunca antes en la literatura ecuatoriana se había dado un personaje como Tomás Leiton, capaz de enloquecer por un lugar, una ciudad; de intentar conquistarla y, como hemos visto, de fracasar en su intento.²⁸ Aguilera-Malta continúa vivificando a sus cholos; dotándolos de inusitadas concepciones.

En "El cholo de las patas e mulas" (pp. 68-70), el penúltimo cuento, se nos relata las peripecias de un zambo de "rostro prieto", Mamerto, quien cansado de intentar infructuosamente la pesca, había decidido "marisquear": "Vo a coger pata e mula",²⁹ dice al iniciarse el relato. Cuando lo logra, y ya de regreso a su choza, se detiene en la casa de Nicasia, la hembra "prieta, dura, hermosa", que él admiraba desde el día que la había visto desnuda, bañándose en el estero. Venía a ofrecerle unas de las logradas "patas e mulas". También viene a insinuársele, pero se cohibe. Y es que ella lo desarma, lo trata de "usté", lo llama "don Mamerto". Él odia su "mardito nombre. ¿Porqué se lo habían puesto? ¡Sonaba a salivazo! ¡Mamerto!".

El cholo insistía en su acoso; "la bía rinconao varias veces. La bía dicho: Nica; ¿sabés vos?. . . Yo te quiero". Cuando a solas, "la miraba intensamente. La cogía de un brazo. Trataba de besarla". La respuesta era siempre un "No, no. Suérteme. . . No, no me diga naa". Cuando luego él se entera de que ella

había abandonado las islas, "fue como si le machetearan el cráneo. La sangre le brincó. Todo le dio vueltas". Aquí es cuando al iletrado cholo se le da licencia de poeta: rudamente metaforiza a la mujer que lo rechazaba y ahora se había marchado de la isla; compararla con el ciego molusco: "¡Ah! Si las mujeres fueran tar patas e mulas. Que las coge er primero que las desea". El zambo habrá de irse también... al alcohol. Se cierra el relato así: "Mamerto: pobre cholo amasado con tragos de aguardiente". Con este epílogo, Aguilera-Malta soslaya un tema que le interesaba y luego incluirá tanto en su novela como en su teatro: el abuso del alcohol.

Su último cuento, "El cholo que se castró" (pp. 73-79), es el más extenso del octeto. Es, a la vez, el más complejo y --en mi opinión-- el de mayor originalidad dado el insólito desenlace enunciado en su título. Narra las aventuras de otro zambo erótico y prepotente, Nicasio Yagual, el "Don Juan de las islas"; sumamente violento en sus emboscadas sexuales y en su diestro uso del machete. Para arrinconar a la primera presa del relato, el cholo prende fuego a la canoa donde la mujer que persigue se ha refugiado. Saltarán ambos al mar; luego, con la parcial cooperación de ella --"la chola se acomodó mejor en la arena de la orilla"--, la viola. Poco tiempo después, aparece el vengador padre de la mujer: "--Desgraciao. Tenés que casarte". Nicasio rehúsa hacerlo, el padre agraviado lo reta... el anciano es rápidamente vencido: "le abrió el cráneo al viejo". Nicasio habrá de huir, "se fue pa arriba".

A la nueva mujer que aparece en el relato tampoco se le va a dar nombre, será la "blanca", la esposa del patrón, a quien conoce en la hacienda

donde ha encontrado trabajo como peón. Desde que la vio, "la blanca fuerte i joven, lo mareó". Por supuesto; ella "no lo quería. . . ni siquiera lo miraba. . . lo trataba con desprecio". Los contenidos deseos y los agravios recibidos serán, de una vez por todas, satisfechos cuando el patrón le ordena acompañe a su esposa en su camino hasta el pueblo. Sucede lo inevitable: "a la blanca la encontraron medio muerta". Ahora, habiendo violado a una "blanca", Nicasio deberá escapar aun más lejos.

Se va de las islas, se retira a la costa a una vida solitaria y primitiva; vivirá de y para la pesca. Conoce por primera vez el sosiego: "La tranquilidad. La paz. El refugio bienhechor del cuerito e venao. El silencio. La más preciada voz del que luchó". En su autoimpuesta soledad, el cholo se ha vuelto contemplativo.

Cierto día, el hombre encuentra, en su canoa de pechiche, a la Peralta. Hembra de "po arriba. Nacida ríos adentro. Extraña. Brava. Dominadora. Riéndose [siempre] de mujeres y hombres...". El primer enfrentamiento entre ellos dos es verbal. Ella le recuerda como había dado cuenta de algunos de los que se habían atrevido a intentar abusarla. Él amenaza con no dejarla ir. Terminan haciendo un acuerdo. Dice Nicasio:

¿Sabés vos? tu manejas er fierro mu bien. Yo lo mesmo. Hagamo un trato. Démono ar fierro. Y si tú ganas haces lo que quieras conmigo. Si yo gano serás mía.

La mujer acepta:

--Ta bien.

Machete en mano, se enfrentan. Al ella alistarse para arremeter, pierde el equilibrio; Nicasio gana rápidamente el duelo. No la hiere, sólo le da un "planazo" de machete en la frente. La Peralta acepta su derrota:

--Me habís ganao... Yastá... Me quedo.

Aquí se da algo muy inusitado, el hombre rechaza la apuesta ganada:

--Tei ganao... pero te vas.

Comienza a explicar su súbito cambio.

--Yo hei fregao ar too er mundo. Mei tirao a las mujeres que he querío. He macheteao a too er que se atravesó en mi camino...

¿Pero vos? Yo quiero que te largues... No quiero verte más. . .

La chola lo miró asombrada. . . ,

no podía creer lo que estaba oyendo. Y es que los años de soledad y quietud habían de verdad cambiado al cholo. El fue malvado porque algo "lo había obligado a serlo. A volverse un tiburón del mar de la vida. A matar hombres y fregar mujeres... Intentó rebelarse muchas veces. Pero todo fue en vano. Ese algo lo dominaba, lo poseía, lo arrastraba... Ah. Pero se vengaría ". Y así, en una "mañana vibrante y luminosa... un cholo en la playa. Y un machete en la mano del cholo. De pronto hay un relámpago. Hilos rojos tejen enredaderas de angustia en el inmenso vientre de la orilla...". Luego, la Peralta encuentra "el cadáver mutilado de Nicasio Yagual. Y no comprende -ni comprenderá nunca- la tragedia del pobre cholo que se castró".

Con el inaudito acto final de Nicasio Yagual, Aguilera-Malta cierra su perspicaz examen de la personalidad y psiquis del zambo. Una amplia gama de caracteres, en ocho breves relatos, los asemeja a cualquier hombre. Lo propio

podría decirse de sus mujeres. Aun en ese estado casi primitivo en que vive, el zambo maltiano es tan complejo que arriba a decisiones de las que la opinión común no lo creía capaz. Finalmente, cabe observar que, fiel al título de la colección, todos los personajes cholos, de una u otra forma, siempre “se van”. Pero antes de dejarlos ir, el autor nos ha permitido mirar ya no sólo su color, sino atisbar dentro de su alma.

Otras opiniones sobre la etnicidad en la obra maltiana.

Recientemente, críticos como Michael Handelsman, cuestionan el afán por parte de nuestro autor de reivindicar al zambo mostrándolo complejo y multifacético. En su amplio estudio del tema, Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura (1999), Handelsman, especificando a Aguilera-Malta, señala que “a pesar de sus buenas intenciones. . . su caracterización del negro³⁰ pecaba a menudo de ser estereotípica y, lamentablemente, la complejidad del drama vivido por los negros ecuatorianos corría el riesgo de perderse en una denuncia social que no contemplaba la raza más allá de su función fenotípica” (Handelsman 27).

Handelsman, conoce Ecuador y ha publicado varios trabajos acerca del país, su sociedad y su literatura³¹; reconoce que el Grupo de Guayaquil “amplió las posibilidades de incorporar a los negros ecuatorianos (i.e. hacerlos más visibles) en el imaginario nacional, por lo menos en lo que respecta al pueblo”. Pero, asimismo, este crítico sostiene que para entender a cabalidad el problema

de la raza, hay que ser parte de ella y todos los “no-negros” que escriben sobre el tema racial lo hacen desde una insalvable distancia. De allí que Handelsman distinga entre “literatura sobre negros” y “literatura escrita por negros” (Handelsman 26).

Lo propuesto por Handelsman parte de algo que Aguilera-Malta declarara en una entrevista que Clementine Rabassa tuvo con el autor. Este había dicho: “En Ecuador las minorías negras casi no constituyen problema. Su número es muy bajo” (Rabassa En torno, 116). Handelsman insiste en que sí existía un “problema”; que lo dicho por Aguilera-Malta “puede interpretarse como una negación más del ‘problema racial’”. Así como lo critica, Handelsman le da crédito, dice que “ningún otro escritor no afroecuatoriano ha tratado tan extensa y frontalmente la discriminación racial contra los negros como Aguilera Malta” (Handelsman 51). Esto último es obvio cuando se examina la obra maltiana; lo primero debe ser entendido en contexto. Cuando Aguilera-Malta dice que los negros no constituyen un “problema”, se refiere a que en el Ecuador éstos, además de ser relativamente pocos (un 5%), son silentes, pero otra parte, poco o nada recibían o esperaban de la sociedad. De allí que nuestro autor concluya: “el negro está condenado a no poder adquirir ni los más modestos bienes materiales” (Rabassa 116).

En fin, parcialmente errado, o no, Aguilera-Malta, por el solo hecho de haberlo convertido en “personaje”, ha sublimado a esta siempre denigrada minoría. A la vez que ha “explicado” al zambo y lo ha equiparado a cualquier otro “hombre”, ha descrito su contorno en tono poético. Partiendo de la esencia

de poeta que llevaba el autor, la descripción que hace del feraz-feroz paisaje choluno es generalmente delicada e idílica; digna de esos telúricos cholos que lo habitaban. Aun la representación de acciones humanas bajas o agresivas nos llega cargada de un cierto lirismo.

Hablando del abuso que Banchón infligía a sus empleados se nos dice: "Los estiró como redes de carne, para acumular lisas de plata en el estero negro de su ambición". En "El cholo de la atacosa", mientras Nemesis violentaba a la indefensa mujer en una destartada lancha, "ululaba el viento pendenciero i gritón. Mordían las olas el irónico vientre de la pobre balandra. El enroscamiento de las carnes agitadas tenía algo de sagrado e inefable. Hacía frío...". Otro tanto ocurre en "El cholo del cuerito e venao". Durante el ataque sexual que (como siempre) la mujer del relato resiste sólo a medias, "el mar parecía ayudarles. Daba vaivén a las canoas. Temblaba con un temblor policromo de olas...". En "El cholo del tibrón", en tanto hablan marido y mujer: "El viento mueve el candil como una castañuela. De vez en cuando se empinan los camellos oscuros de las islas i se arropan con vaporosas túnicas de nubes...". En "El cholo que se vengó", se hermana a Melquiades con el mar. En el momento de su fiero alegato a la silenciosa mujer "el mar azotaba con furor, y las olas enormes caían, como peces multicolores sobre las piedras". Luego de su descarga, junto a Melquiades "[e]l mar comenzaba a calmarse. Las olas llegaban a desmayar suavemente en la orilla". Para cuando Melquiades está terminando de hablar "[l]as piedras parecían coger vida. El mar se dijera una llanura de flores policromas". En "El cholo que se fue pa Guayaquil", Aguilera-

Malta recurre a la historia familiar. El cholo que se está volviendo loco por la ciudad, llega a ésta en la balandra "Mercedes Orgelina", "probablemente" la misma barcaza que él, de niño, piloteara. Tomas Leiton veía y sentía: "Y la vela creció. Se hizo golpes de realidad en el tórax perla del ambiente. Se empinó en mangle copudo. Los demás se agacharon. Hubo frío. Unas cuantas simbocas corrieron asustadas". Aun en "El cholo de las patas e mulas", con dos personajes rudos, el lenguaje es maltiano: "Mordía el viento -tal que un tiburón- el rostro prieto de ambos. Las canoas se unían. Grito de mar latigueaba de lejos el ambiente. Los mangles se dirían una extraña fila de centauros". En el último relato --"El cholo que se castró"--, aun el alevoso primer ataque del macho es descrito con cierta solemnidad: "Saltó con ella al mar. Tal que bufeo nadó. Brincó sobre las crestas de las aguas violentas. Puso en sus labios la risa irónica del domador". Esta afinidad por la descripción lírica de la situación y el entorno serán una constante en la narración y el teatro de Aguilera-Malta.

Después de este auspicioso inicio como cuentista, Aguilera-Malta abandona el cuento, al igual que en favor de éste abandonara la poesía de sus años mozos. Pero el relato corto le sirve de trampolín para lo que estaba al llegar: sus novelas, sus piezas teatrales, sus episodios americanos. Trabajos todos en los que, de diversas y atrevidas maneras, se critica acerbamente un mal que muchos arrastramos, aunque no estemos muy conscientes de ello: el atávico odio-temor a gente cuyo único delito es el de pertenecer o provenir de otra raza.

NOTAS DEL CAPÍTULO II.

¹ Como se sabe, este "entre otros" es una lista larga y prestigiosa.

² El afán de renovación en tema y estilo por parte de los autores se extendía a diversos aspectos de la lengua, incluso la ortografía y aparece ya en el título. Optan por la conjunción "i" y prefieren "montuvio" al vocablo aceptado en el DRAE: "montubio".

³ Algunos críticos ecuatorianos incluyen a varios otros autores como miembros de la "Generación del 30"; a los quiteños: Enrique Terán, Humberto Salvador y Jorge Fernández; al lojano Alejandro Carrión, o al cuencano G. Humberto Mata. Todos publicaron alrededor de 1930, año en que apareció el libro-emblema: Los que se van.

⁴ Manuel Benjamín Carrión Mora (Loja 1897 - Quito 1979) ha sido el más destacado impulsor de la cultura del país. Poco ejerció su profesión de abogado. Excelente crítico, gran ensayista y destacado novelista, Carrión fue además diplomático, ministro de educación, director del diario El sol, rector y profesor universitario; en su última actuación pública aceptó ser nombrado presidente del Tribunal Supremo Electoral. Fue también gran propulsor de las artes plásticas. Dominaba el francés y leía el inglés. No obstante su brillante actuación en todas las funciones en que emprendiera, la deuda más grande del Ecuador para con Benjamín Carrión es una institución que ha cumplido ampliamente con la misión para la que fuera creada, difundir la cultura del país; un organismo que es modelo en el continente, la "Casa de la Cultura Ecuatoriana". En la página introductoria que la institución mantiene en la *Internet*, aparece su famosa proclama: "Si no podemos, ni debemos, ser una potencia política, económica, diplomática y menos ¡mucho menos! militar, seamos una gran potencia de cultura, porque para eso nos autoriza y nos alienta nuestra historia".

⁵ El énfasis es de Carrión.

⁶ Adoum, Narradores ecuatorianos del 30, p. XXV.

⁷ Alfredo Pareja Diezcanseco recoge muy bien la crítica inicial sobre Los que se van: "¡Qué escándalo fue aquél! Era un libro lleno de malas palabras. La crítica continental se ocupó de él. Luis Alberto Sánchez le puso atención y de allí habló de la literatura feísta. Benjamín Carrión se puso a mover campanas de júbilo, porque por fin se encontraba en nuestra literatura un paisaje, un personaje, un ámbito certero, hombre y geografía juntos. Muchas malas palabras, es cierto. Excesivas. Pero tomad en cuenta que era el descubrimiento, la primera bandera que plantaba en terrenos antes baldíos para el espíritu, la primera batalla seria contra la literatura mostrenca". (En De la literatura ecuatoriana contemporánea,

p. 66). En La literatura ecuatoriana, Cueva añade a lo ya citado: "Es una obra cruda --no cabe otro calificativo--, que nos presenta al montuvio tal cual es: con su humanidad inmensa, desbordante de vitalidad; pero también con su miseria económica y su temperamento apasionado, sensual, primario, como para llevarlo fácilmente a la violencia cruel" (p. 49).

⁸ Citado por Ángel F. Rojas en El relato ecuatoriano: 188-89.

⁹ En la edición de 1964 de El cuento hispanoamericano, según señala Adoum en Narradores ecuatorianos del 30.

¹⁰ Son varios los críticos no-ecuatorianos que confunden el término "indigenismo" (y sus derivados) al aplicarlo a la obra de escritores de la Costa, como es el caso del Grupo de Guayaquil. Las novelas de los peruanos Clorinda Matto de Turner (Aves si nido) y José María Arguedas (Los ríos profundos), como la de los ecuatorianos Jorge Icaza (Huasipungo) o Jorge Fernández (Agua) son, no cabe duda alguna, trabajos indigenistas. En tanto que las escritas por costeños: Aguilera-Malta (Don Goyo) o Pareja Diezcanseco (Baldomera) trata sobre el cholo regional. Tampoco puede ser considerada indigenista la obra de autores afroecuatorianos sobre temas negros: Adalberto Ortiz (Juyungo) o Nelson Estupiñán Bass (El último río).

¹¹ Kessel Schwartz, quien ha publicado extensamente sobre literatura hispánica y latinoamericana, conocía muy bien la literatura ecuatoriana, su disertación se titula: "The Contemporary Novel of Ecuador", Columbia University, 1955.

¹² Richard L. Jackson llega a estas conclusiones a partir de dos trabajos de Kessel Schwartz: A New History of Spanish American Fiction, dos volúmenes (1971-1972), y "Montalvo and the Negro" Romance Notes 9 (1964) 29-32.

¹³ Nos extenderemos sobre Gonzalo Zaldumbide y su controvertida novela, Egloga trágica, en el cuarto capítulo.

¹⁴ Al respecto de A la costa, Gualberto Arcos nos dice que la novela "nos ayuda a estudiar sociología ecuatoriana. Es, en tal sentido, la primera novela, a nuestro entender, que nos informa, a través de la narración de una historia ficticia, de nuestros problemas más agudos, y que nos revela algunas de las preocupaciones y prejuicios que latían en la conciencia de la clase media de esa época". En Años de oprobio, Quito: Imprenta Fernández, 1940, p. 64.

¹⁵ El omnisciente narrador de Plata y bronce dice: "Galvanizado por el alcohol, el indio es un obrero anheloso que termina su tarea rápidamente. Sin el aguardiente, es máquina inerte que sólo se moverá bajo el látigo del mayoral" (p. 18); "El indio roba por un impulso atávico poderosísimo que le insta desde las sombras del pasado" (p. 82); "Formaban un solo espíritu con muchos

cuerpos uniformes que sembraban y cosechaban sin que el rayo de la idea zigzagueara en sus cerebros paralíticos" (p. 190).

¹⁶ Existe un desacuerdo en cuanto al apellido de este crítico. Algunos —Jorge Enrique Adoum es uno de ellos— lo llaman "Chávez"; mientras que Ángel F. Rojas, y otros, dicen: "Chaves". En una nota sobre su muerte, aparecida el 8 de junio de 1999 en el diario La Hora de Quito, se lee "Cháves". Creemos que la segunda ortografía (Chaves) es la correcta y es la que utilizaremos; a menos que cuando su nombre aparezca en una cita se lo llame "Chávez".

¹⁷ Así es llamado por el escritor mexicano José Sanz y Díaz en su Antología de cuentistas hispano-americanos, 1964. Kessel Schwartz dice lo siguiente acerca de Campos: "satirizes national pastimes and gives us a series of sketches and short stories of Montuvian politics, customs and humor and of poor people victimized by its society". (En A New History of Spanish American Fiction, (Vol. I, 1972).

¹⁸ En El cuento hispanoamericano, 1996, Seymour Menton escribe: "El malo' tiene que figurar como una de las obras maestras del cuento hispanoamericano" (p. 290).

¹⁹ Este cuento no es recogido por Menton en su Antología..., el cuento de Gallegos Lara que Menton selecciona es: "¡Era la mamá!".

²⁰ Reiteramos: durante la "Revolución" ecuatoriana, el esmeraldeño siempre luchó al lado de las fuerzas progresistas, las seguidoras de Alfaro: las liberales.

²¹ Los tres autores tratan de imitar el habla choluna, pero por momentos se descuidan y, sin proponérselo, la abandonan. El recurso es pesado, demanda mucho conocimiento del habla del cholo; y a veces, puede interferir en los diálogos; ergo, no hay consistencia en el uso de dejos cholunos a través de los 24 cuentos.

²² La paginación que utilizamos es de la edición de 1964 de la CCE, Núcleo del Guayas.

²³ En todas las ediciones del cuento aparece sólo la llave que cierra la pregunta: "?". He decidido reproducir la forma textual.

²⁴ El "cuerito e venao" (que en los trabajos posteriores cambia a "cuerito de venado") era, tradicionalmente, el petate del montuvio. Su otro lecho preferido era la hamaca; la cama aún era un lujo de los "Blancos".

²⁵ En la introducción de la edición que utilizamos, Hernán Rodríguez Castelo señala lo siguiente: "Aguilera-Malta titula todos los cuentos del volumen con igual comienzo: 'El cholo que. . .', 'El cholo que. . .' y por allí nos da una pista.

Quiere ir completando, faceta a faceta, gesto a gesto, historia a historia, la imagen del mismo personaje anónimo, uno y múltiple, el cholo. De allí que en dos de sus cuentos el héroe tenga el mismo nombre”.

²⁶ Conozco al pechiche desde niño, un árbol frutal muy “ecuatoriano”. Es de excelente madera; dada su impermeabilidad, ésta es muy utilizada en la manufactura de canoas y tinas para lavar ropa. Su fruta es muy pequeña (del tamaño de una fresa) y es mejor aprovechada hecha conserva. Esta jalea es sumamente dulce, su color es negro azabache y es de una sorprendente fragancia. Si alguien prepara pechiche, lo sabe todo el vecindario.

²⁷ El subrayado es de Menton.

²⁸ Como se verá en el capítulo cuarto, esta pasión cargada de sexualidad de un hombre hacia un lugar y su consiguiente fracaso es el asunto central en La isla virgen. Según el mismo autor, “es un cholo que quiere dominar sexualmente a la ciudad”. (De la entrevista con Ángela Valle).

²⁹ La “pata [d]e mula” es un molusco acéfalo que, aunque envuelto en su concha, es capaz de locomoción cuando intenta huir de sus enemigos.

³⁰ Handelsman no distingue entre zambo y negro. Siguiendo la costumbre de su país, los Estados Unidos, este crítico llama “negro” a todo él que tiene obvia ascendencia africana.

³¹ Además de La plurinacionalidad..., he aquí una lista parcial de artículos que Michael Handelsman ha publicado sobre el tema racial en el Ecuador: “Ubicando la literatura afroecuatoriana en el contexto nacional: ¿Ilusión o realidad? (1993); “Recuperando una canción dos veces perdida: Un análisis afrocéntrico de Tambores para una canción perdida de Jorge Velasco MacKenzie” (1994); “Lo afro, la costa y la plurinacionalidad en el Ecuador (1997); “Las contradicciones ineludibles del no-racismo ecuatoriano” (1998). No conozco a Mike Handelsman en persona, pero por la foto en la contraportada de uno de sus libros, sé que él es blanco.

Theater is art, and as such it mirrors or reflects life. It does not try to encompass the whole of life at once, rather it selects and focuses... through this selectivity theater can achieve a clarity, an order, and a beauty rarely found in life.

Edwin Wilson (The Theater Experience)

Capítulo III: Teatro

El teatro de Aguilera-Malta: su contexto histórico.

Habiendo ya observado la importancia que presenta el cuento como elemental primer eslabón en el desarrollo del tema étnico en el Ecuador actual, examinemos ahora su teatro, un género en el que Aguilera-Malta enfrenta, aun más directamente, el desprecio social de que es objeto el afroamericano.

En el país no existe consenso en cuanto a quién es su mejor novelista; los gustos por lo general obedecen a la región de que provienen autor y lector.¹ Lo que no se discute es la supremacía de Aguilera-Malta como dramaturgo. Como veremos, su teatro es un arte que progresa, en el que se van añadiendo las vivencias del autor a la evolución que este género experimenta durante la segunda mitad del siglo XX. Quizás debido a la experiencia adquirida en sus muchos viajes, a su afinidad por el cine y a su constante afán por progresar estilísticamente, su teatro se extiende a zonas antes evadidas por la dramaturgia ecuatoriana: es el primero en las letras del país que directamente denuncia la iniquidad racial.

En una entrevista de 1969, Aguilera-Malta había dicho que como escritor no tenía preferencia por la novela o el teatro; que ambos le interesaban por igual.² Los dos géneros permitían ampliar lo iniciado en sus cuentos: denunciar la injusticia social. Como en sus relatos cortos, todas las piezas teatrales de

Aguilera-Malta se destacan por una orientación fraternal hacia el hombre y la mujer abusados, casi siempre engastadas en un poético estilo. Con ambas tendencias en su obra, forma parte de una larga tradición: el teatro ecuatoriano, desde sus inicios, se ha distinguido por cierto lirismo como por un elevado sentido social.

La única pieza de "teatro" ecuatoriano precolombino que se ha conservado intacta, *El Dium-Dium* o *Los Quillacos*,³ es una temprana muestra de lo dicho. Su tema principal es la invasión del Inca cuzqueño Túpac-Yupanqui a Quito, donde reinaba su medio hermano, el quiteño Atahualpa. Es una pieza versificada, en quichua, de alto simbolismo, con bien organizada cronología y un claro afán social. Además del central asunto histórico, se tratan otros de duradero interés: el amor u odio entre familiares, la bastardía, la hechicería, la traición, el asesinato... La obra despierta interés por largos años. En su exhaustiva Historia crítica del teatro ecuatoriano (6 tomos), Ricardo Descalzi recuerda que *El Dium-Dium* fue representado en "la ciudad de Loja, el 26 de junio de 1839. . . en honor al Presidente Juan José Flores"⁴ (Descalzi, I 31). Es decir, sobrevive a la Colonia y a la Independencia y continúa "con vida" hasta la República. Su mérito: lo ya dicho, la amplitud de los temas que abarca.

Hasta finales del siglo XIX el teatro ecuatoriano evolucionó opaca y lentamente. Entre los siglos XIX y XX comienzan a cambiar las cosas con la introducción del teatro costumbrista, el que prontamente cobra especial relieve. Estaba al alcance de un amplio sector público, ya que a pesar de denotar un trasfondo social de lamento y protesta, uno de sus elementos esenciales era el

humor; su popularidad lleva a la creación de varios teatros barriales. Obras de todo nivel se escriben y representan --tanto en Quito como en Guayaquil--, todos los fines de semana.⁵ El costumbrismo ecuatoriano de principios del XX, cuenta con varias piezas de cierto valor, tanto por su forma como por su "mensaje". *Juan José de Emilio Gallegos y Honra de obrero* de Juan Eusebio Molestina, son dos piezas dignas de mencionarse. El costumbrismo era amplio, permitía mucho; ya que como propone del Saz: "la tesis social de estos escritores nunca estaba ausente del cuadro de las costumbres. . ." (del Saz 374).

En tanto se expandía este costumbrismo ligero, acontecimientos históricos y culturales comenzaban a pesar en la conciencia de los autores nacionales. Los grandes avances científicos del nuevo siglo llegaban acompañados de inmensas convulsiones sociales. A la revolución rusa, la Gran Guerra, o el naciente fascismo europeo, se agregaban los perennes problemas de muchas áreas de Latinoamérica: las luchas clasistas, el pertinaz abuso del rico o el poderoso, el desprecio racial. Todos estos temas se prestaban al análisis y la discusión; el teatro permitía diseminarlos, poniéndolos al alcance del gran público. Las nuevas ideas que se incorporan hacen que el costumbrismo ecuatoriano se torne un tanto grave; el humor comienza a dar paso al discurso social --en sus muchas facetas.

Como había sucedido con el cuento previo a la Generación del treinta, y a pesar de esta nueva encontrada "gravedad", el teatro ecuatoriano continuaba evitando un tema tan delicado como el racial. Tanto el indio como el negro eran

presentados con leve humor; avenidos a su situación; nadie se atrevía a mostrarlos como en verdad vivían: subyugados, marginados, y racialmente despreciados.

Como reiteramos, la producción dramática del Ecuador mantuvo un proceso evolutivo lento y algo opaco, pero constante. Ricardo Descalzi y Modesto Chávez Franco, dos asiduos estudiosos del género en el Ecuador, concuerdan en que "no existen lagunas mayores en cuanto a producción" (Descalzi I, 142).

El precursor del teatro moderno en el Ecuador es Víctor Manuel Rendón. Hombre de familia culta y adinerada --quien estudia dramaturgia en Europa y publica inicialmente piezas teatrales en francés--, Rendón era merecidamente reconocido como el mejor dramaturgo que había dado el Ecuador. Esto hubo de cambiar cuando comienzan a aparecer las piezas de Demetrio Aguilera-Malta. Gerardo Luzuriaga --en un estudio de primordial importancia sobre el teatro de Aguilera-Malta--, ha llamado al guayaquileño "el autor más importante de todo el teatro ecuatoriano". (Luzuriaga 31). Esto ha sido parcialmente corroborado por Benjamín Carrión, Clementine Rabassa, Agustín del Saz, Carlos Solórzano, Agustín Cueva,⁶ Willis Knapp Jones, Frank Dauster y Emmanuel Carballo, entre otros. Carballo ha escrito: "Aguilera Malta es considerado unánimemente como el mejor dramaturgo del Ecuador. Es el más 'juicioso' y el más 'sereno', el que mejor conoce los secretos de la escena. Me ha confesado que para él el aprendizaje del teatro ha sido lento y difícil; que si para escribir una novela se necesita, como norma fundamental, cursar la vida, para escribir obras de teatro

se necesita vivir y, más que en la novela, aprender el oficio, las 'mañas' del autor teatral. La novela --me ha dicho-- se escribe; el teatro se reescribe" (Carballo Trilogía 11-12).

La producción dramática de Aguilera-Malta.

Cuando en 1970 la editorial *Finisterre* publica su Teatro completo, en ella aparecen sólo nueve piezas: *España leal*, *Lázaro*, *No bastan los átomos*, *Honorarios*, *Dientes blancos*, *El tigre*, *Fantouche*, *Muerte*, *S.A.*, e *Infierno Negro*. Faltan seis; no sabemos las razones por las que éstas no hayan sido incluidas. Se puede conjeturar que estas piezas, por su cercanía al "cuadro de costumbres", no cumplían todos los requisitos que el maduro dramaturgo de 1970 se autoexigía. La producción dramática de Aguilera-Malta, consta de un total de quince piezas --tres de las cuales, a pesar de haber sido representadas, nunca llegaron formalmente a la imprenta, (*Campeonatomanía*, y *El sátiro encadenado*, estrenadas en Guayaquil en 1939 y Carbón, parcialmente publicada en el diario *El Telégrafo*, ese mismo año). La primera de las tres es una sátira costumbrista, se critica la "desmedida exaltación de que se hizo objeto por ese tiempo a algunos atletas guayaquileños que se habían adjudicado en el Perú un campeonato sudamericano de natación (1938)" (Luzuriaga 51-52). Las dos últimas son más serias: *El sátiro*... "toca el tema pasional en un ambiente urbano, es un "drama de intención psicológica" (Luzuriaga 50). Carbón atañe al cholo; se denuncia la explotación de que es

víctima por parte del hombre blanco. Las otras tres piezas no incluidas en Teatro completo son: *Sangre azul*, *El pirata fantasma* y *Una mujer para cada acto*; esta última escrita en colaboración con su esposa, Velia. En *Sangre azul* (pieza posteriormente traducida al francés, al inglés y al portugués) se presentan las relaciones amorosas de Jim, un joven ingeniero estadounidense, con Lola, una joven ecuatoriana y, al mismo tiempo, las de un hermano de Lola con la hermana de Jim, y los amoríos de dos sirvientes. Su trama de enredo nos recuerda algunas piezas del teatro español del Siglo de Oro;⁷ como en éstas, el autor utiliza la pieza para, además de divertir, hacer crítica social.

Luzuriaga ha dividido la dramaturgia maltiana en tres etapas: 1) una de modalidad realista, 2) una de transición y búsqueda, en la que se experimenta con el ángulo psicológico de ciertos personajes, y 3) una de marcado expresionismo. A la primera pertenecen: España leal, 1936, Lázaro, 1941, y sus Dos comedias fáciles (*Sangre azul* y *El pirata fantasma*) 1950. De la segunda etapa son: No bastan los átomos, 1954, Honorarios, 1957, y El tigre, 1958. En la última fase hallamos Dientes blancos, 1963 e Infierno negro, 1967 (Luzuriaga 44).

El nexa que une a las tres últimas, piezas representativas de la plena madurez del dramaturgo, es su común estrato racial. Si bien El tigre podría ser llamado un estudio del miedo patológico, es asimismo –y como intento demostrar– un perspicaz primer estudio de la influencia que ejerce la raza sobre la formación de la personalidad; en este caso, la del zambo ecuatoriano costeño. En tanto que Dientes blancos e Infierno negro se centran en la

injusticia social en que vive el negro latinoamericano. Existe otro vínculo entre estas dos piezas negristas, su *expresionismo*. Pedro Bravo-Elizondo señala que el teatro expresionista permite al autor un “fuerte impulso a la acción, a la denuncia, a la protesta, a la búsqueda de una sociedad basada en los ideales cristianos de justicia social” (Bravo-Elizondo 45). Dichos “fuertes impulsos”, como se verá, se mantendrán presentes en estas dos piezas de Aguilera-Malta.

Este “judío errante” que había caminado América toda, era asimismo un hombre en constante evolución artística; odiaba anquilosarse. Los ideales de su temprana afiliación política impregnaban toda su literatura; pero intentaba liberarse del dogma o del panfleto cuando escribía.⁶ En octubre de 1981, un par de meses antes de su muerte, respondiendo a la pregunta “¿Qué tiene usted contra el manifiesto y el cartel?”, él señaló: “Creo que hacerlos es faltarle respeto a la literatura. Desde luego tampoco creo en la literatura químicamente pura, porque el arte no puede estar desligado de los problemas del hombre. Pero no debe estar al servicio de un partido, puesto que los valores estéticos no deben confundirse con los valores políticos” (Villacís Molina 408). Aguilera-Malta entendía que cualquier género por el que optase no habría de negarle ese empeño de presentar las muchas injusticias que han asolado a Latinoamérica. El conflicto étnico le permitía escribir teatro renovado y renovador, a la vez que insistir en su crítica contra el atropello y la iniquidad generalizados.

Como en sus cuentos, Aguilera-Malta en sus primeros textos dramáticos soslaya el problema étnico. En El tigre, de tema choluno, (en donde reaparecen

varios personajes de sus cuentos previos y aparecen otros de sus novelas posteriores), el prejuicio racial es apenas sugerido; en tanto que en Dientes blancos, como en Infierno negro, se nos muestra la injusta condición social del negro de manera directa, sin remilgos aunque con mensaje sublimado.

El tigre: pieza de transición y primer atisbo del tema racial.

Si --como ha propuesto Pérez Pimentel-- Lázaro es la obra más representada de todo el teatro maltiano, sabemos que El tigre es, por su lado, la pieza más antologada tanto dentro como fuera del Ecuador.⁹ Agustín del Saz la llama "una pequeña pieza de gran concepción" (del Saz 146). A despecho de su enfoque psicológico, o quizás, debido a él, El tigre es una pieza sencilla de montar, corta, con orden cronológico, de interés y fácil asimilación para cualquier tipo de público. Pero a pesar de su aparente simpleza, la pieza es el estudio psicológico de un individuo y, a la vez, un oblicuo enfoque de cómo su base étnica influye en su andamiaje psicológico. El desprecio a diario --y de allí su debilitada psiquis-- está íntimamente relacionado con el color de su piel.

Existe consenso en cuanto a la temática fundamental de la pieza: el miedo. "La psicosis del miedo, alimentada por la leyenda campesina sobre los hábitos y la astucia del tigre, es el tema desarrollado en la obra" (Descalzi 1156). Además, "El tigre es un cuadro costumbrista sobre la obsesión del miedo en un ambiente de dimensiones mágicas, que presenta la extraña historia de un campesino fatalmente condenado, por propio convencimiento, a perecer víctima

de un felino. . ." (Luzuriaga 41). Mas el atávico terror, si bien central a la trama, no es lo único. Sagazmente, Aguilera-Malta amalgama dos de sus enfoques predilectos: el ángulo psicológico del personaje y el persistente conflicto étnico en su vida diaria.

En El tigre, los cuatro personajes son considerados cholos. A pesar de esto, la figura central, el miedoso cholo Aguayo, es descrito como un *zambo ecuatoriano*. Obsérvese que los restantes personajes no son clasificados étnicamente, simplemente son: el *patrón*, un *peón*, otro *trabajador*. Recuérdese asimismo que en el léxico del Ecuador, *zambo* es reservado para aquellos en que predomina la ascendencia africana.

Dados los múltiples problemas económicos que siempre lo han aquejado, en el Ecuador se ha dado una gran inmigración de indios hacia las ciudades. Originalmente, éste no había sido el caso del negro, quien por siglos se mantuvo arraigado a su Esmeraldas, una de las provincias ecuatorianas más atrasadas económicamente, pero la única que --dada su feracidad y clima-- posee un carácter de selva africana. Los esclavos negros que fueron llevados a las serranías, en cuanto lograron liberarse, emigraron hacia la "provincia negra" del Ecuador. Muchas costumbres del África se conservan en el folklore esmeraldeño: algunos "santos" africanos, la comida, la música de percusión, ciertos dejes lingüísticos y, por supuesto, sus mitos. Los pocos negros que abandonaban Esmeraldas se afincaban en Guayaquil y sus contornos. Las escasamente pobladas islas cercanas al puerto serían destino predilecto de un sinnúmero de esmeraldeños. Hombre de alta sensualidad a la vez que algo

temerario, el negro mezcla su sangre con la del blanco y el indio costeño amalgamadas en el cholo, así creando una subclasificación de éste: el zambo.¹⁰

Aguilera-Malta representa al negro como un personaje dado a la fabulación y al mito y bastante religioso. En sus cuentos y novelas previas sobre el tema (Don Goyo y La isla virgen), el cholo de piel clara es también algo supersticioso, pero menos maleable y más acomodaticio que el oscuro zambo. Algunos de los personajes cholos se liberan un tanto: don Goyo, además de patriarca, es considerado “jefe”; don Guayamabe es presentado como un “capataz” temerario y respetado. El *zambo* y el *negro* --en ese orden-- estaban por debajo de la ya humilde figura social que aporta el sobriquete común.

Aguayo es, pues, una persona de un muy bajo estrato social: un zambo. Se alude a su ascendencia africana hasta en el diario apelativo. (*Zambo* es el “moreno con el pelo encasquillado”, dice el vulgo local). Aquellos mitos africanos de sus antepasados alimentaban esta superstición sobre la fiera; animal común a sus dos continentes. Es así que, valiéndose de un personaje afroamericano, Aguilera-Malta logra dar los primeros pincelazos al dolido cuadro del desprecio racial.

Cabe señalar que los tres cuadros de El tigre corresponden a un episodio casi idéntico de La isla virgen (pp. 83-100). Asimismo, en Jaguar, novela de 1977, se amplía el tema. En ambas novelas la bestia mata al Zambo, pero en la primera éste es derrotado psicológicamente antes de ser muerto. En Jaguar, después de matar a Aguayo, “el Manchado”, en vez de devorarlo, se instala junto a su presa en la playa, contemplándola y, al parecer, exhibiéndola. Tanto

en las novelas como en la pieza teatral, se destaca el ambiente nigromante que Aguilera-Malta domina tan bien. La trama de la pieza es por demás sencilla, Juan Guerrero Zamora la ha resumido adecuadamente: [Es] la infabulación de la naturaleza —en este caso, el tigre, el manchado—por parte de los campesinos que, amenguados por su dimensión impenetrable y su monstruosa ferocidad, ven en ella una amenaza investida de mágicos poderes. La obra que transcurre linealmente y en lenguaje popular, apenas urde una anécdota sobre su hondo mundo: el miedo que el tigre inflige a Zambo Aguayo y que, progresivo hasta la obsesión, se torna en algo consustancial con él, momento en que incapaz de huir —no tanto del tigre de afuera como del otro que lleva dentro— se somete fatalistamente a su destino de ser devorado” (Guerrero Zamora 560-61).

Como en muchos otros relatos de Aguilera-Malta, El tigre se desarrolla en una de las tantas islas fluviales con las que el autor está muy familiarizado. La acción se desarrolla en un solo acto, dividido en tres brevísimos “cuadros”. En el primero se nos muestra a los cuatro *cholos* hablando alrededor de una fogata. A través del diálogo vemos que el *zambo* Aguayo es presa de un miedo fatalista a un “Manchado” que anda persiguiéndolo para devorarlo. Pero si el pavor del *zambo* hacia la fiera es la base del relato, existe este otro aspecto poco aludido por los exegetas de la pieza: el de la ubicación socio-étnica del *zambo* Aguayo.

Desde los primeros diálogos se establece la posición del aterrado hombre en relación con dos de los presentes; una actitud respetuosa: “usted. . . don Mite, “usted. . . don Guayamabe”. A él en cambio se dirigen los otros

personajes con el más familiar "vos" y es llamado "zambo" o "Aguayo", a secas. El restante personaje, "El Tejón", a pesar de temer también al tigre y de pensar que "el manchado sabe más", intenta mostrar su superioridad sobre el zambo al mostrarse más avenido a las circunstancias. Haciendo coro a lo que los dos llamados "don" expresan, "El Tejón" le recomendará al zambo "que se amarre los pantalones". El Tejón, como Guayamabe y Mite, prefiere ver al tigre como la peligrosa bestia de la que hay que cuidarse, a la que se debe respetar pero no temer. Dirá don Mite:

--Ve, Zambo. Haces mal en tenerle miedo al tigre. Lo mejor con el Manchado es desafiarlo. Donde te siga el rastro y se orine en tus pisadas. . . ¡Ahí sí te fregaste!

Aparentemente, el consejo ha llegado tarde. El agudo Guayamabe entiende que lo que ve el zambo en la bestia es algo sobrenatural. La "orinada" del felino es metafórica. La superstición, característica del negro, lo paralizaba psíquicamente: "el manchado" es la personificación del demonio, del mal y de todas las formas mágicas con que las culturas revisten a la muerte" (Solórzano 112). Y así lo entiende el temerario capataz:

¡Ay, Zambo! Me creo que vos vas a desgraciarte. A lo mejor, llevas ya los ojos del tigre dentro de tu cabeza. Y esos ojos no te dejarán ni a sol ni a sombra, hasta que el propio tigre te los quite.

Al cerrarse el primer cuadro, la resignación de Aguayo es patética:

Si me los va a quitar . . . ¡que me los quite pronto, don Guayamabe!

Entre el primero y el segundo cuadro "han pasado algunos días";

además, "es de noche". De manera ingeniosa, Aguilera-Malta utiliza la negrura de la noche para irradiar --para transmitirle al lector o al de la butaca-- el pavor del personaje:

. . . Como no puedo dormir, lo oigo raspando las paredes de mi cuarto con sus uñas. Por las rendijas le veo los ojos. Van creciendo, como si fueran dos bolas de fuego verde. ¡No sé! ¡Palabrita de Dios, que no sé qué voy a hacer!

Al final de este cuadro --y de manera algo soslayada-- se presenta el problema social. Aguayo, en principio, no acepta las sugerencias de Mite y El Tejón de escapar a Guayaquil. Tiene una fundamental razón para permanecer en la isla:

Pero es que le debo algunos reales al Blanco de la Hacienda. Junto a la injusta obligación económica, en la que el empleado arrastra deudas eternas del empleador,¹¹ se muestra su sumisión étnica. El más liberado *cholo*, guiado por la costumbre, a momentos también le dice "blanco" a su amo, pero generalmente prefiere aceptar su condición social, llamándolo "jefe" o "patrón". En una aparentemente inocua línea de diálogo, el autor ha presentado dos diferentes e importantes problemáticas: la socioeconómica y la estrictamente racial.

En ningún caso el autor sugiere que todo zambo-negro sea cobarde. Por el contrario, muchos negros maltianos no lo son; van del asesino, al experimentado, al altruista. El Cusumbo de Don Goyo, el Bulu-Bulu de Siete lunas y siete serpientes y el Peter de Dientes blancos, son tres muestras. El

primero se torna vengativo; da muerte a su mujer y al hombre con quien ésta lo está traicionando, un Blanco; luego de lo cual huye hacia las islas. Bulu-Bulu, el agudo brujo negro, despreciado más por negro que por brujo, es movido por una innata y gran sabiduría y sabe sobrellevar este desprecio. Peter conserva su nobleza, enfrenta al hostil público y a su patrón, aun si por ello haya de perder su empleo.

Y si Aguayo vive aterrorizado por el manchado, su temor no es tan sólo físico. Cuando él acepta huir en canoa, y después de intentarlo regresa a medio camino, entendemos que el terror del zambo es totalmente mental. Aguayo asegura haber visto al tigre nadando, persiguiendo a la rauda piragua; aunque todos sabemos --y como dirá El Tejón--:

... los Manchados son como los gatos. . . no les gusta el agua. . . nadie puede convencer a Aguayo de lo contrario. Aunque jamás lo expresa --y como ha observado Solórzano--, el zambo presiente que el tigre es el demonio.

En cuanto a este sentimiento tan subjetivo y personal, como es el innato miedo a ciertas fieras, valga destacar algo que Ortega y Gasset propone en La deshumanización del arte: "Ha habido una época en que fue el miedo la máxima inspiración humana, una edad dominada por el terror cósmico. Durante ella se siente la necesidad de evitar ciertas realidades que, por otra parte, son ineludibles. El animal. . . adquiere un prestigio sagrado. (Ortega 44). Esa "época" pervivía en algunos confines de Latinoamérica. Este tigre está revestido de cierto "prestigio sagrado".

El Zambo morirá víctima de sí mismo, antes de ser devorado por la temida bestia. Este segundo delito será vengado de inmediato. Don Guayamabe gritará al fin de la obra:

. . . ¡Con esta cuarta de machete en la panza, ya no fregarás a nadie más! ¡Maldecido!

Pero el primer "maldecido" quedará impune: ¿quién puede vengarse de un tigre mental? Aguayo había heredado del mito africano el atávico respeto-temor a ciertos felinos.

El tigre ha concluido con una nota de redención. La valentía del *cholo* "don" lo ha hecho triunfar sobre la bestia. Don Guayamabe hacia rato que había sacudido sus atavismos; su visión del mundo era (debía ser) pragmática. En tanto que la superstición, convertida en pavor del *zambo* Aguayo, lo ha derrotado doblemente: "El hombre ha caído víctima del mal; pero lo más doloroso ha sido el miedo que lo ha precedido" (del Saz, Teatro social 147).

El tigre es, pues, una pieza en la que su autor juega con el enfoque psicológico y, de reojo, atisba y comienza a mostrar la importancia que ostenta la cuestión étnica. Se podría concluir que Aguayo es víctima de fuerzas ancestrales; ya que como observa Clementine Rabassa, es "la mitología africana y los rasgos fantásticos [los factores que] determinan el comportamiento del zambo" (Rabassa, En torno 110).

He llamado a El tigre una pieza de transición porque con ella Aguilera-Malta se está alejando de los algo estrechos y formales linderos del *realismo*

costumbrista de piezas como Carbón, Lázaro u Honorarios, y acercándose a los más amplios y dúctiles del *expresionismo*.

Dientes blancos: odio racial y expresionismo.

Desde este primer, superficial y oblicuo vistazo al dilema racial mostrado en El tigre, el planteo dramático de este tema cobrará toda su intensidad en Dientes blancos. En esta pieza de un solo acto¹², el problema está planteado sin restricciones o ambigüedades. Aquí, el autor universaliza el mensaje de dos maneras: se aleja de sus islas del golfo guayense, nos transporta a un ambiente urbano y extranjero, y encara un problema de muchas sociedades antiguas y modernas: el desafecto y el temor hacia el negro negro.

Hasta Luzuriaga¹³ no existía un análisis formal del teatro de nuestro autor. Durante la preparación de su tesis doctoral,¹⁴ Luzuriaga estuvo en constante contacto con Aguilera-Malta, quien puso a su compatriota y crítico al tanto de lo que no se había discutido (por escrito) acerca de su dramaturgia. Luzuriaga recurre a sus conversaciones con el autor para explicar mucho de lo que narra en su bien concebido estudio. Luzuriaga escribe que "Dientes blancos fue estrenada en Quito en 1955" por el "grupo Teatro Íntimo, en la llamada Cueva del Búho, otrora mazamorra colonial, y modernamente amparo de innúmeras jornadas culturales".¹⁵ Luego añade que en 1963 el teatro de la UNAM hizo el estreno de la pieza en el extranjero (Luzuriaga 109-10).

En la escueta explicación escénica ofrecida se menciona “un cabaret centroamericano”; pero no es dificultoso deducir que se trata de Panamá.¹⁶ Esa experiencia que diera Canal Zone, es ahora una vez más aplicada para mostrar el problema social panameño de entonces: junto a la dominación extranjera, el abuso del poderoso y la previsible colisión de razas.

“A Carlos Solórzano, Dientes blancos le ha recordado obras de O’Neill y de Lagerkvist”, apunta del Saz (del Saz 376). Del norteamericano, Aguilera-Malta parece haber extraído el determinismo de obras como Desire under the Elms o The great God Brown. Su relación con la dramaturgia del autor escandinavo tiene que ver con el tono sombrío de piezas como Den svare sluden (Horas difíciles) o Det besegrade livet (La vida vencida); ambas de corte expresionista. Luzuriaga, un tanto como Solórzano, coloca la obra “a un paso del expresionismo”.

El exótico ambiente de la trama se presta a lo surreal: música, alcohol, “als horas de la noche”. La historia es tan sencilla que parece no existir: se relata una típica riña en una etílica madrugada en el cabaret de una ciudad de Latinoamérica. Tres músicos negros –Peter, Ernest y William-- divierten a la clientela blanca. Peter es el pianista; Ernest toca la batería; William, a momentos, es el saxofonista, ya que su verdadera misión --“está escrito en el contrato”-- es la de divertir a la clientela, riendo a carcajadas a la par del estacato de los tambores de Ernest.¹⁷ Los otros tres personajes de la pieza son blancos: Ebria, Ebrio, Patrón. Existe un séptimo personaje, colectivo y fuera de escena: el instigador coro. Éste representa a la sociedad; el autor prefiere

llamarlo "Muchedumbre". No se nos dice que está formado por gente blanca pero es fácil inferirlo de sus vociferaciones (casi al final de la pieza):

¡Afuera el negro! ¡Que lo boten! ¡Que lo cuelguen! ¡Afuera el negro! ¡Afuera!

El drama personal se presenta de inmediato en la mezcla de razas. Peter se ha casado ese día "con una mujer blanca, o "¡casi blanca!"; a quien extraña. Y teniendo que trabajar en horas que preferiría compartir con su flamante esposa, reniega de su suerte. Instigado por William, Ernest hace mofa del pianista:

¡Ah! ¿Se ha casado? Entonces no debía estar trabajando. ¡Debía estar con ella!

Peter desespera. . . Sin darse por aludido, William aumenta la burla, transmitiéndola a la concurrencia:

¡Una mujer casi blanca! . . . ¡Jajajá!. . . ¡Una mujer casi blanca! . . .
¡Jajajá! . . . ¡Jajajá! . . .

Luego se dirige al atormentado pianista:

¡Lo que vas a tener que trabajar para que dure a tu lado! . . .
¡Jajajá! ¡Jajajá!

La burla provoca el enfrentamiento físico entre Peter y William, que no culmina por la mediación de Ernest. El negro orgulloso, dueño de sí mismo como Peter, a riesgo de perder su trabajo, enfrenta no sólo a su compañero de banda, al tosco y todopoderoso patrón, a la embriagada pareja blanca y al alevoso público, es también el negro que idealiza Aguilera-Malta: justiciero y rebelde. Peter ha intentado agredir al pusilánime William a quien gritará:

¡Eres un traidor a ti y a la raza!

El esperado enfrentamiento racial --de blanco contra negro-- se da en el momento en que la pareja de ebrios blancos sube a la tarima de los músicos. A través del diálogo se sabe que él es un rico hacendado bananero a punto de emprender un viaje a París junto a su esposa. "Ebria" es su amante de turno. Viendo las cómicas muecas que William les hace y oyendo de cerca sus estruendosas carcajadas, ella dirá:

¡Qué negro más gracioso! . . . ¿Me lo compras, querido?

William, sin dar importancia a la humillante propuesta hecha por la mujer, acepta una copa de champaña de ésta. Peter rechaza una oferta similar; la mujer reacciona:

Este negro no quiere nuestro champaña.

Dirigiéndose a su pareja, le increpa:

¿Y qué? ¿No eres hombre? ¿No vas a hacerte justicia por ti mismo?

A lo que Ebrio responde:

¿Yo? ¿Golpear a un negro? ¡Nunca! Me ensuciaría las manos!

Luego agregará:

En mi hacienda, siempre les doy látigo. ¿Puedes conseguirme un látigo? Pídele al dueño del cabaret. Tal vez, él tenga un látigo.

Al oír la palabra "látigo", Peter enceguece, lanzándose contra Ebrio, lo amonesta:

¿Látigo? ¿Ha dicho, látigo...?

Cuando Patrón sube a la tarima a tratar de imponer orden, William trata

de excusar a Peter:

Peter es magnífico, Patrón. Usted lo sabe. ¡Pero esta noche ha perdido el juicio... Es verdad lo que digo. ¡Peter está medio loco!

A lo que Patrón responde:

Yo no permito aquí a ningún loco. Este es un cabaret, no un manicomio.

Al oír esto, Peter, "completamente fuera de sí", vocifera:

¡No! ¡Todavía no estoy loco! ¡Enloqueceré, no cabe duda! Pero todavía no estoy loco. Aún puedo darme cuenta de la vida que llevamos. ¡Nos consumimos como antorchas negras, para alumbrar la alegría de los blancos!

William continúa arrepentido, trata de excusar la conducta de Peter:

¿Sabe usted, Patrón? Se casó ayer. Esta es su noche de bodas. Y... usted comprende. . .

Patrón responde:

¡No! ¡No comprendo! Además, ¿para qué? Tampoco permito que mis músicos vengan a celebrar aquí sus noches de bodas.

Peter, "mirando al Patrón con odio y con desprecio", en dos instancias, le grita:

¡Cerdo!. . . ¡Cerdo!

Azuzado por [la] Muchedumbre, que pide se castigue el atrevimiento del negro:

Afuera el negro! ¡A colgarlo! ¡A colgarlo fuera! ¡A colgarlo!
¡Atrevido! ¡Fuera!

Peter será despedido por el patrón y abandonará la escena.

En su remordimiento, a William le cuesta reiniciar su trabajo. Se le hace difícil hasta sonreír; lo intenta: "Pero le sale una mueca horrible". . . Vuelve a intentar reír. Pero le resulta la misma mueca trágica". Instigado por la horda:

¡Ríe! ¡Ríe! ¡William! ¡Ríe, William!

y por el patrón que --recordándole el "contrato"-- le ordena reír, William "[h]aciendo un esfuerzo sobrehumano", terminará por hacerlo. Instantes antes de que caiga "violentamente el telón" "... todos, van contagiándose de la carcajada de William que, poco a poco, va siendo "más fuerte, más fuerte. . . acompañada por la batería enloquecida de Ernest".

Gerardo Luzuriaga ve en Dientes blancos "una pequeña obra maestra del teatro ecuatoriano", y agrega: "hasta ahora no se ha producido en el Ecuador (y muy contadas en el continente) otra pieza dramática de tal concentración, realizada con tal limpidez de procedimientos teatrales y tan plena de sentido humano" (Luzuriaga 111). En 1963, Agustín del Saz, destacaba "su estridencia deliberada. . . su sonoridad abundante, todos los gritos y clamores del mundo negro que convive en América Latina con la cultura indohispánica" y afirma que la obra "trata un aspecto pocas veces explorado en nuestras letras: el de la riqueza rítmica y musical" (del Saz 376).

No obstante estos singulares logros artísticos, a nuestro entender, el más encomiable mérito de la pieza reside en su mensaje: promulga una problemática que debía ser expuesta con énfasis, la animadversión entre razas. La pieza tiene un valor desmitificador: "con Dientes blancos se derrumba el ídolo mitificado de una América Latina como crisol fraternal en donde vive el negro

hoy día con la misma equidad otorgada a su hermano blanco” (Rabassa, En torno 110).

Ese sentido de justicia social, tan tempranamente adquirido por Aguilera-Malta, ha sido conjugado con la depurada técnica desarrollada tras largos años de escribir y organizar teatro tanto en Ecuador como en México, para brindarnos su versión de un grave problema que es persistente y de incierta resolución en el futuro.

Para Luzuriaga: “hasta 1967, la obra dramática más famosa de Demetrio Aguilera-Malta ha sido, sin lugar a dudas, Dientes blancos” (O. C. 109). Este juicio deberá cambiar a finales de 1967 con la aparición de Infierno negro, que, por consenso crítico ha sido llamada tanto la más ambiciosa como la mejor lograda pieza teatral de este autor. En El teatro actual latinoamericano, Carlos Solórzano asevera: “La obra mayor de este autor es Infierno negro” (Solórzano 14).

Infierno negro: la fabulización del conato racial.

El tema del enfrentamiento étnico tan bien plasmado en Dientes blancos asume proporciones de fábula gigantesca en Infierno negro, obra netamente expresionista. Solórzano, en efecto, señala: “en esta pieza quedan fundidos de manera armoniosa los acentos didácticos del expresionismo dialéctico con las resonancias mágicas del teatro ceremonial y litúrgico. Un tono invocativo que trasciende la historia misma del drama sitúa esta obra entre las pocas que

vuelven, en nuestro teatro, a rescatar las resonancias míticas del fenómeno teatral" (Solórzano Teatro actual, 14). Bravo-Elizondo acota: "Infierno negro cumple tanto en la forma como en el contenido con el espíritu expresionista" (Bravo Elizondo 51).

El epígrafe de Infierno negro sugiere el problema a dramatizarse.

Cuando un niño negro tiene la nariz y las
orejas devoradas por las ratas, su familia
pierde la esperanza en la sociedad.

NELSON ROCKEFELLER¹⁸

En Infierno negro, Aguilera-Malta logra aplicar toda esa experiencia acumulada tras décadas de dramaturgia. Además de mucho más ambiciosa, esta pieza es más extensa que las dos anteriormente examinadas; se desarrolla en dos largos actos. Cada uno consiste d de cuadros que enfocan la vida Hórridus Nabus, el maléfico inventor y protagonista. Las escenas quedan entrelazadas por un coro de negros que introduce y concluye cada acto. Se desecha la cronología, se yuxtapone el pasado con el presente y se insinúa el futuro. La pieza se desarrolla en tres planos diferentes. En el primero, se exponen las vicisitudes de Hórridus quien, una vez muerto, es juzgado por los crímenes que cometió en vida. En el segundo, vemos a Hórridus durante su frustrada existencia terrenal. El tercer plano podría ser calificado de "trascendental";¹⁹ en éste, observamos la ceremonia ritual en la cual Hórridus es condenado al infierno.

La pieza se inicia con el coro de los negros, quienes carecen de nombre. Esta anonimidad los universaliza y hermana. Al plantear el orfeón el sempiterno y profundo pesar de la raza negra en verso, el dramaturgo expande aun más el tema, integrando las voces de otros poetas que —siendo o no siendo negros: Langston Hughes o Gunter Wagner— también han levantado una queja o elevado un himno a un pasado glorioso o a un futuro de fraternidad étnica. Aguilera-Malta injerta diecisiete fragmentos poéticos ajenos —en prosa y verso; unos bastante populares, otros apenas conocidos— al canto de los negros.²⁰ Es de observar que el discurso de los personajes blancos es siempre en prosa dramática, irónica y trivial, en tanto que el de los negros nos llega engastado en términos líricos. “Este nivel poético esta matizado de un acento mágico, a veces litúrgico, a veces de conjuro, que se encuentra a tono con el espíritu de la pieza” (Luzuriaga 141).

El reparto de Infierno negro es nutrido. Requiere seis afroamericanos: cuatro negros con números del I al IV (el coro), “Nieve de Sueños. . . anciano negro de cabellos blancos y porte majestuoso”, y “Caoba Mórbida. . . joven negra y hermosa, de andar ondulante”.

Frente a los espléndidos patronímicos de estos dos negros, a los personajes blancos de Nylónpolis se les ha dado nombres tristemente simbólicos; derivados alatinados de las funciones que desarrollan en la sociedad capitalista que ellos controlan, siempre motivada por la codicia. Hórridus Nabus, cuya nodriza había sido una negra, es —o debiera ser considerado— el personaje central. Sus maléficas invenciones plantean el tema;

el juicio a que será sometido apunta hacia una posible solución. Creso Topo es el lujurioso banquero, "tiene una sonrisa mecánica, estereotipada". Arácnido Mefítico es el avaro industrial. Feto Eunuco es el lenguaraz, afeminado y servil bardo. Pimpampúm es el prepotente y obtuso militar.

Este último personaje merece especial atención. Su onomatopéyico nombre hace una elemental y jocosa referencia a su labor. Sus movimientos son robóticos; "se le dificulta el lenguaje articulado"; su espíritu siempre bélico, con la demanda por "salvas" para el difunto y el repetido uso de su sable amenazador, es sumamente pueril; los gruñidos que constantemente emite indican su degradación hacia una condición casi animal. Su prepotente conducta hacia los otros notables ha metaforizado el papel que el militar latinoamericano juega en cada una de sus sociedades. El abuso de los poderosos es permitido ya que tras él aparece, como garante, el poder del ejército corruptible. Aguilera-Malta vivía por demás consciente de que los ejércitos del continente, si bien debían dedicar sus esfuerzos a defender las fronteras, por lo general, tenían por función primordial preservar el *status quo*, en el que el abuso racial era aceptado como conducta normal.

Las mujeres de Infierno negro son, asimismo, extremadamente patéticas. En *Mater Salamandra* se constituye la exagerada parodia de la dama-de-sociedad latinoamericana: "Cincuentona ataviada con lujo excesivo". Aguilera-Malta la caricaturiza aun más: "siempre cargada de joyas, cuyo peso dificulta sus movimientos", dice en el "Reparto". Dada su gran opulencia, es parte del cónclave gubernamental. Alondra Escualida, la esposa de Hórridus Nabus, va

perdiendo su original nobleza día a día; es macilenta y vive en un perenne sopor alcohólico. Su vicio se explica en un *mea culpa*: “¡Me volví alcohólica para ahogar mi fracaso! Porque, a pesar de saberte un malvado, te seguía amando, Hórridus”. El poético “Alondra” se debe a ese aire de constante ausencia en que siempre se la encuentra.

El necesario rebelde contra los atropellos aparece representado por Ariel Bizarro, quien —como su nombre sugiere— es insurrecto²¹ y varonil; y en algún momento había escrito poesía. La siempre existente callada mayoría es mostrada en los “cuatro silenciosos”²², quienes han aceptado hacer el juego a los “Notables”. Ariel, aunque intenta liberarse no lo logra, ya que a más de ser prisionero (ser “un muerto parado”) es ignorado por el pueblo: los silentes. Uno de éstos será impunemente casi asfixiado por Hórridus en la demostración del “aerómetro”, una de sus invenciones con más posibilidades de enriquecerlo y enriquecer a los “Notables”.

Conforme a un esquema lineal del tiempo, la acción de Infierno negro se inicia poco después de la muerte de Hórridus Nabus. Por un lado, los “ciudadanos notables” de Nylónpolis discuten la forma más eficiente como elegante de enterrar al muerto; por otro, los negros de Necrópolis instalan un tribunal para someterlo a un juicio *post mortem*. “Este proceso judicial constituye el punto de referencia para el resto de la acción, ya que parte de los sucesos que en la disposición artística del drama se ubican después que Nabus ha entrado en Necrópolis, acaecen realmente antes; ocurre, pues, que la acción

dramática se desarrolla en dos planos temporales: el presente del juicio y el pasado actualizado de los antecedentes del reo" (Luzuriaga 143).

Cada nivel temporal corresponde a un conflicto diferente. En No bastan los átomos, su pieza de 1954, Aguilera-Malta ya había criticado severamente el uso negativo de la ciencia y sus grandes descubrimientos. El moderno fenómeno de la invención mecánica en serie es enjuiciado en el "pasado" de Hórridus; con la agregada censura al violentísimo atropello racial: la imposición, por parte de una poderosa minoría, de inventos que a más de producir beneficios económicos, como la fábrica de embutidos, con carne de negros como materia prima, ayudan a controlar el otro "problema" de Nylónpolis: la propagación de la temida raza.

El segundo nivel, el presente con atisbos de futuro, enfrenta al inventor con sus jueces cuando los negros enjuician a quien tanto los había violentado. Pero será un juicio imparcial; Nieve le explica a Hórridus:

Aquí no hay diferencias de raza, ni de fortuna, ni de jerarquía, ni de nada. ¡Todos somos iguales! Lo único que sirve para evaluarnos es el comportamiento que tuvimos en la vida terrena.

A lo que Hórridus pregunta:

¿De qué se me acusa?

La respuesta no se hace esperar:

De vender tu inteligencia a las fuerzas del mal.

Pero estos jueces, a pesar del insólito abuso que han sufrido en vida, acceden a proporcionar al reo un abogado.

Te vamos a dar la oportunidad que ustedes nunca dan.

Este acto de justicia por parte de los negros sirve para acentuar la posición autorial ante la discriminación racial. Caoba Mórvida, sexualmente ultrajada por Hórridus "cuando todavía era una niña", accede a defenderlo ya que éste, a momentos, demostró cierta atracción y un mínimo de bondad por la indefensa joven. Parece también haber influido en su decisión de defenderlo, el que ella se había habituado al agravio. Hórridus, a pesar de la inaudita maldad de sus inventos, es un personaje de pobrísima personalidad, "de edad mediana y apariencia un tanto descuidada". Le confesará a Caoba:

No quería volver a verte. Te evitaba. Sin embargo, sentía tus pisadas y me estremecía. Pasaron varios días. Volví a llevarte al mismo sitio. Tampoco te hablé. Esta vez no te opusiste. Me seguiste, mansamente. . .

La conducta de Caoba es explicada en dos tiempos. Primero dirá:

Tenía mucho miedo. Tampoco quería verte. Deseaba creer que todo era una horrible pesadilla. . .

Luego, cuando Hórridus le recuerda que con solo mirarla ella asentía, Caoba acepta:

Sin duda ya me gustabas. Eras joven, fuerte y hermoso.

Luzuriaga ha notado que "es extraño que el villano mayor en Nylónpolis", es decir, "los Notables, que utilizan en su beneficio los inventos de Nabus, se queden sin su merecido castigo" (Luzuriaga 144). No obstante, cabe señalar que parece estarse proponiendo una punición mediata. Caoba en su defensa del inculpado pregunta:

¿Y los notables de Nylónpolis? ¿No son más culpables que él?

La respuesta del filosófico Nieve de Sueños sugiere un doble castigo para estos "Notables":

Ellos serán castigados en vida por su propio pueblo. Y después de muertos, los juzgaremos nosotros.

Es decir, algunos negros esperaban cierta forma de una "dictadura del proletariado" futura, en que su raza habría de poder buscar justicia castigando a sus antiguos amos y esperar otro juicio en el único lugar en que les estaba permitido: en el más allá.

En Necrópolis, los cuatro negros con número no son la contraparte de los cuatro silenciosos; mientras éstos calladamente observan y hasta aceptan el abuso, aquellos, exhalando dignidad varonil y magia ritual, cantan, pregonan y bailan. Nieve de Sueños es solemne, altivo y sagaz y "de porte majestuoso". En tanto que Caoba Mórbida, la del "andar ondulante", crea la necesaria tensión al ser ella quien cruza la frontera racial cuando --luego de ser violada-- se convierte en amante de Hórridus.

Se hace difícil imaginar dos invenciones más diabólicas que las creadas por el confundido inventor. La máquina de embutidos que utiliza carne negra, y el "aerómetro", instrumento utilizado para regular y vender el aire de respirar. Pero el afán de caricaturizar al máximo la situación sólo puede ser logrado con una profunda sátira antirracista, como la de estas máquinas o con el nombre de los personajes blancos.

Hórridus será encontrado culpable. Al discutir la sentencia, Negros II, III y IV elucidan en su diálogo el funcionamiento de la diabólica invención. Negros II, III y IV, uno a uno, proponen lo que debería hacerse:

¿Y si lo llevamos a la Fábrica de su invención? ... en calidad de materia prima. . . Que allí lo despedacen las cuchillas. . . Que las seleccionadoras lo deshuesen. . . Que las trituradoras lo preparen para los molinos. . . Que las bandas sin fin lo conduzcan a los gabinetes donde se preparan las mezclas. . . Que después se lo empaque y se le envíe para ser ingerido por alguno de sus congéneres. . .

Negro I, que había callado, se opondrá a lo propuesto:

Hasta ahora, sólo se han sugerido castigos físicos. Cierto que él debe sentir un dolor que le hiera todo el cuerpo, día y noche. ¡Pero esto debe ser nada en comparación con las heridas en sus sentimientos, en su orgullo, en su dignidad, en su razón de ser y existir.

Habiéndose enunciado la diaria humillación que recibían, Negro I "concretará". Propone un escarmiento sorprendente como ejemplar: que Hórridus regrese al mundo con la piel negra, para que así padezca en carne propia algunos de los sufrimientos que él y sus notables conciudadanos habían infligido a la raza africana. Una vez argüido y aceptado este final veredicto, los negros saborearán ese momento de triunfo, exaltando los rigores a que Hórridus será sometido:

Sí. ¡Que sea negro por los siglos de los siglos!. . . Y así continúe tras la rosa de los vientos, como un Judío Errante Negro. . . ¡Que sabiéndose blanco. . . no pueda decírselo a nadie! ¡Que sufra una

y mil veces, como todos nosotros cuando nos desenraizaron para esclavizarnos y lanzarnos al perpetuo exilio! . . . Que para él los vientres de los barcos negreros sean renovados potros de tortura y muerte! . . . ¡Que los colmillos de los cepos, las argollas de hierro, las cadenas y el látigo le tracen perennemente surcos en la carne! ¡Que con sudor y sangre haga florecer los árboles y los rascacielos! . . . Y que en las selvas urbanas de acero y cemento sea despreciado, perseguido, marginado, escarnecido y condenado a hambre de pan, de saber y de justicia . . . ¡por sus propios hermanos blancos!

A través de este canto, que pide justicia y venganza, se ha plasmado fielmente la injusticia de la condición social y el dolor de la raza negra desde el distante momento en que fue "desenraizada", para iniciar la precaria vida que el negro ha tenido que sobrellevar hasta nuestros días en este mestizo continente. Al mencionarse al "Judío Errante" se incluye en el lamento el otro sempiterno perseguido. No se olvida ni los "barcos negreros" que los transportaron, ni el "perpetuo exilio" al que éstos los condujeron. Pienso que los "rascacielos" tanto como las "selvas urbanas de cemento y acero" que se mencionan, sugieren el poderoso país del Norte que históricamente los había ultrajado.

Aguilera-Malta ha sido cuidadoso al no generalizar a todos los blancos como enemigos del negro. Hacia el final de la pieza, Negro IV dice:

Algunos blancos son solidarios con nuestra raza. O les da lo mismo el color de la piel.

Luego, contra la protesta de Hórridus y obedeciendo el comando de Nieve para que prosiga, Negro IV explica lo antedicho:

Para esos blancos somos otros seres humanos que, además de la lucha de los que tienen poco, o nada, con los que tienen mucho, o todo, debemos soportar el odio, el desprecio y la incomprensión de grandes sectores de la humanidad. Porque los blancos que nos odian o nos desprecian dominan el mundo.

Negro IV equipara al enemigo blanco con la gente poderosa.

Como es de esperarse, la pieza termina con un sentido altruista y fraternal. Uno a uno, los cuatro negros del coro enuncian la conclusión a la que --a pesar del abuso recibido-- han arribado:

. . . no es cierto que la obra del hombre está concluida, que basta con adaptarnos al paso del mundo. . . La obra del hombre apenas acaba de comenzar. . . y el hombre tiene todavía que conquistar toda prohibición. . . Inmovilizada en los rincones de su fervor. . . Y ninguna raza tiene el monopolio. . . de la belleza, . . . de la inteligencia, . . . de la fuerza.

El Coro concluirá:

¡Para todos hay lugar en la cita de la victoria!

Esta exclamación --quizás inspirada en *La Internacional*, el himno de los comunistas-- recogía no sólo el ansia redentora de los negros pues, al parecer, era también lo que anhelaba Aguilera-Malta.

Recursos literarios y teatrales. Expresionismo.

Como queda anotado, el corte psicológico y el ambiente campesino de El tigre, permite que esta obra pueda prescindir de lenguaje irónico o humorístico como de otros importantes elementos teatrales: la música, el colorido, el juego de luces. En Dientes blancos, se evoluciona en este respecto. Se propone el uso de "un reflector", se oye "el rumor de la fiesta: destaparse de botellas, gritos estridentes, carcajadas". Ebrio y Ebria intentan bailar; se nos da la música de los tres artistas negros, como el estruendoso dúo de la risa de William con la batería de Ernest. Pero el juego lumínico es escueto y el lenguaje refleja el uso cotidiano y populachero. En Infierno negro, sin abusar de las nuevas técnicas sonoro-musicales que empezaban a imponerse, Aguilera-Malta hace muy sobrio uso de ambos sistemas como de un lenguaje apoteósico y siempre henchido de protesta.

Esta exuberancia lingüística se debe, en parte, tanto a los fragmentos poéticos diseminados en Infierno negro, como al estilo satírico que demanda el discurso de ciertos personajes; en especial el ditirámico panegirista, Feto Eunuco: "Hurgaré hasta la última circunvolución de mi cerebro para producir el justo incienso" (p. 23); "Usted es un daltoniano ético, que quiere practicar tauromaquia con los cuernos de la luna" (p. 66); "Les bailan los dedos con ritmos auríferos" (p. 67). Hórridus, igualmente, es capaz de ciertos requiebros lingüísticos: "Cuando pienso en él, me trepida el esqueleto" (p. 50); "Como si un simio. . . pisoteara un campo de azucenas" (p. 90); "El humo de sus chimeneas fue el itinerario de mi vida" (p. 124).

A despecho de la seriedad del tema, una inmensa parodia como Infierno negro, requiere cierto humor. Además del implícito toque jocoso en los nombres de los Notables, en los constantes gruñidos de Pimpampúm y en la floridas alocuciones de Feto Eunuco, es Hórridus quien dice algo cómico. Cuando explica que "es posible ensayar en sus cuerpos el tiro al blanco", se autocorrigió: "mejor dicho, el tiro al negro".

En la descripción auditiva de las escenas, el dramaturgo apunta que "se escucharán músicas que variarán desde los compases elementales -- principalmente con instrumentos de percusión-- de sus orígenes africanos, hasta el jazz contemporáneo, o cualquier otro ritmo donde predominen las influencias negras" (p. 13). Estas "músicas" servirán de fondo a los diecisiete fragmentos poéticos que se van distribuyendo desde el inicio de la pieza. Para otra escena "Se oyen, *in crescendo*, los acordes de alguna marcha fúnebre". Para dar a la escena "ambiente de ultratumba", el autor sugiere se escuchen "maullidos de gatos, aullidos de perros, ulular del viento" (p. 39). Aun las elocuciones de los coristas deben preservar el sentido trágico y luctuoso de la pieza: "Antes de que los cuatro formen Coro, hablan uno a continuación del otro, como si fuera un eco" p. 43).

Como Aguilera-Malta indica en el prolegómeno: "La decoración -- esquemática y más para sugerir que para demostrar-- es la misma para los dos actos". Es decir, lo imperante es la estilización: "En segundo plano, una Necrópolis, con árboles y cruces estilizados. . . Al fondo, también estilizada, la silueta de la ciudad de Nylónpolis" (p. 13). De igual manera, los matices

cromáticos tienen suma importancia. Los colores de las túnicas que visten los negros reflejan simbólicamente la personalidad de quienes las llevan. Negro I, que viste de verde es de "tipo intelectual"; Negro II, que es "el más joven" y "triste", viste de celeste; Negro III, "el de más ritmo en sus movimientos", viste de rojo; Negro IV, cincuentón y "tranquilo", viste de amarillo. Caoba Móbida "viste túnica rosa"; la de Nieve de Sueños es, por supuesto, blanca. Lo propio sucede con los "notables", no ya con el color, sino con el atavío. Máter Salamandra aparece tan atestada de joyas que pareciera estar maniatada. El verboso Feto Eunuco, "viste al último alarido de la moda". Pimpampúm, a más de su amenazador sable, como todo alto militar latinoamericano de cualquier época, viste un elegante uniforme sobrecargado de condecoraciones.

La escenificación es escueta y económica. Tanto Nylónpolis como Necrópolis se encuentran en la misma plataforma escénica. Para separar ambas ciudades, se utilizan efectos lumínicos de manera muy acertada. Se acentúa el embate racial utilizándose, primariamente, la luz blanca y su opuesto, la oscuridad. El uso de la iluminación en esta pieza es más estructural que ambiental. Se comienza con "oscuridad total". Luego, al abrirse cada cuadro, el dramaturgo convertido en director, detalla el uso del foco proyector: "el reflector focaliza", "la iluminación es desde abajo, de tal manera que las siluetas crecidas de los hombres y las cosas se proyecten agigantadas contra el fondo"; [u]n reflector de luz negra focaliza el fondo; "el reflector sigue al Negro"; "entran al haz luminoso los Negros". Asimismo, cada escena, invariablemente, finaliza con un cambio de luz: "oscurece"; "el reflector se apaga"; "oscurece

lentamente". Se tiende a lo oscuro; se desemboca siempre en obscuridad, en negrura.

Otro punto primordial de la pieza es que *sugiere* más que *demuestra* -- que basta la *expresión*. La reproducción mimética es, a la vez, esquemática. Pimpampúm gruñe mas de lo que habla. Alondra ha de hacer "equilibrio para mantenerse en pie". La caricaturización de los personajes, especialmente la de los "Notables", cumple el propósito de mostrarlos como caracteres de rasgos comunes: en sus gestos, sus actitudes, sus desplazamientos físicos: "Los notables, sincronizados, dan tres rápidos pasos..." (p. 25); "Alondra empieza a danzar como en cámara lenta. Como si se tratara de piezas imantadas, las cabezas de todos siguen sus movimientos" (p. 32). "Los aplausos, siempre al unísono, continúan" (p. 73); Todo se torna mecánico. "Ellos hacen lo mismo, hacia él. Él mueve la cabeza a un lado. Ellos lo imitan" (p. 74). Por supuesto, esta sincronización no se limita a los "Notables". El pueblo, representado por los cuatro silenciosos, además de estar todos "amortajados como momias. . . por lo general, actúan en forma automática y sincronizada" (p. 11). Aun los "Negros I, II, III y IV dan vuelta en círculo, mientras recitan" (p. 88); etc.

A estas pantomimas, se añade otro aspecto del arte africano, el uso de máscaras: "Cada vez que los Negros reciten, la representación debe asumir un nivel mágico. Los actores usarán máscaras que evoquen su arte ancestral" (p.13), *sugiere* el autor. El aspecto expresionista en estos artefactos, de uso tan difundido en las artes netamente aborígenes y especialmente en las africanas,

está dado en la suerte de petrificación facial que la máscara confiere al personaje que la exhibe.

Como he tratado de probar, Infierno negro está concebida como una ceremonia de exaltado sentido ritual, tanto en el contenido como en la forma. Es asimismo, tal cual propone Carlos Monsanto, un "Drama de protesta social".²³

Pero Infierno negro es sobre todo, un melodrama, (a momentos, una tragicomedia) sobre el dolido tema racial. Se nos presenta la cruda, la dolorosa realidad contemporánea: el siempre trágico abuso de una raza por la otra. Atropello que, como se ha visto, el negro está condenado a sufrir terrenalmente; mientras que, como es el caso de esta obra, espera anhelante su justicia en un quimérico porvenir.

Solórzano añade que "al final, todo se resuelve sin resolverse realmente", que "todo queda expuesto en un amplio despliegue litúrgico en que los problemas de particulares, de individuos o de razas, quedan mezclados, unidos en un acto invocativo de salvación común, de esperanza, de purificación". (Solórzano 323). A mi parecer, al dejar el problema sin resolución, Aguilera-Malta está precisamente señalando que un conflicto como el examinado en la pieza no tiene (por ahora) remedio o enmienda. Que cualquier solución que se proponga habrá de ser ficticia o ilusoria.

Infierno negro marca el punto culminante de su carrera como dramaturgo en dos aspectos, ella es su última pieza teatral; al mismo tiempo, ésta es la obra en que, conjugando ideal con magia: alternando sátira propia con poesía ajena,

superponiendo *realidad* con ilusión, nos presenta un conflicto que no pierde actualidad y debe ser formulado: la discriminación racial.

NOTAS DEL CAPÍTULO III

¹ El regionalismo entre ecuatorianos se extiende al gusto literario. Por ejemplo, los quiteños (y por extensión, los serranos) mantienen que Jorge Icaza debe ser considerado como el mas eminente novelista ecuatoriano del siglo XX. En Guayaquil (como casi en toda la Costa), se consideran varios: Gallegos Lara, Gil Gilbert, Pareja Diezcanseco, Adalberto Ortiz o Aguilera-Malta; en especial este último ya que es el que más evoluciona en estilo. En las listas de "los mejores escritores del siglo" publicadas en los diarios de ambas regiones al finalizar 1999, es obvia la predilección de cada diario por los autores de la región en que la publicación aparece.

² Respondiendo a la pregunta: ¿En qué género literario está centrado hoy su mayor interés? Aguilera-Malta responde: "En la novela y el teatro, por igual". (Entrevista con Gerardo Luzuriaga; colofón a "Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera-Malta").

³ Existen otras piezas de la época precolombina, pero *Los Quillacos* es la única que puede hoy ser considerada "teatro"; reúne casi todos los requisitos que modernamente se demandan del género.

⁴ Juan José Flores, un venezolano, fue el primer presidente del Ecuador (1831-1835).

⁵ Esto ha sido observado por Arrom en Historia del teatro hispanoamericano: época colonial, p. 76.

⁶ Agustín Cueva, hombre de clara tendencia marxista, vivió autoexiliado en D.F. como profesor de sociología en la UNAM, es reconocido por sus tan parcos como acertados comentarios. Aunque para cuando lo escribe la obra dramática de Aguilera-Malta no estaba aún concluida, Cueva llama al guayaquileño "el mejor dramaturgo de este país" (En La literatura ecuatoriana, p. 50). Asimismo, un libro escrito y publicado en los EE. UU.: Handbook of Latin American Literature, New York: Garland, 1987, después de destacarlo como uno de sus mejores novelistas, asevera: "Aguilera-Malta is also Ecuador's best playwright" (p. 280).

⁷ Cuando tuve ocasión de visitar la biblioteca del ya fallecido autor (en México D.F.), apunté muchos de los títulos en ella. Me llamó especialmente la atención el gran número de obras de Lope allí presentes. Noté también que todo lo más representativo de Calderón y de Tirso descansaban junto a las obras del Fénix.

⁸ Véase el segundo de los epígrafes iniciales.

⁹ Nuestra búsqueda indica que El tigre aparece en las siguientes colecciones: Antología del teatro hispanoamericano, (1958), Willis Knapp Jones, editor. Trilogía Ecuatoriana: teatro breve, 1959; Pedro Frank de Andrea, director; prólogo por Emmanuel Carballo. El teatro hispanoamericano contemporáneo: Antología, 1964, Carlos Solórzano, editor. Teatro social ecuatoriano. Guayaquil: Clásicos Ariel, (sin año). En un acto: nueve piezas hispanoamericanas, 1974, Frank Dauster & Leon F. Liday, compiladores.

¹⁰ Como es común en las regiones en que el negro se mezcla a otras razas, entre los mismos zambos se crean diferencias. Regularmente, la oscuridad de la piel --más clara o más prieta-- lo ayuda a ubicarse.

¹¹ Probablemente, Aguayo era víctima del *Concertaje*; una forma aceptada de esclavitud, la que fuera derogada en 1937. Tanto en la Sierra como en la Costa, las deudas contraídas por los indios y los cholos eran heredadas por sus descendientes. En el próximo capítulo, cuando examinemos La isla virgen, expandiremos sobre el *Concertaje*.

¹² Esta pieza debió haber sido mucho más larga. Conversando con Clementine Rabassa, Aguilera-Malta señala: "Dientes blancos es la primera escena de una pieza escrita en tres actos y nueve escenas. Mejor dicho, fue una obra que tenía esas concepción y dimensión. Nunca se representó completa, porque yo la había escrito como quien escribe una novela, sin pensar en las dificultades que, sobre todo en nuestros países, tendría una producción de esta naturaleza". Luego añade: "Sólo se publicó el primer acto, y los otros dos, debido al peripatetismo que ha caracterizado gran parte de mi vida, se perdieron". (En torno a Aguilera-Malta, pp. 123-24).

¹³ El libro: Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera-Malta, es un estudio concienzudo y bien informado, a pesar de ciertos errores..

¹⁴ El libro de Luzuriaga, Del realismo al expresionismo... (1971), es una reelaboración de su disertación de 1969, Demetrio Aguilera-Malta, dramaturgo. Según recuerdan sus hijas, Luzuriaga mantuvo estrecho contacto con el autor durante la escritura de su tesis.

¹⁵ Este es uno de los "errores" mencionados en la nota 13. Luzuriaga señala que la pieza fue dirigida por el fundador del *Teatro Íntimo*, Karl Lowenberg, un "alemán afincado por ese entonces en la capital ecuatoriana"; luego agrega: "el *regisseur* teutón no captó bien el verdadero sentido de la obra" (Luzuriaga 109-10). En esto, Luzuriaga comete un yerro que debe corregido; la obra fue estrenada en la capital peruana. El autor, durante la mencionada entrevista con Clementine Rabassa, dice que "un famoso director alemán, Karl Lowenberg, a quien la guerra lanzó por estas tierras, rescató la primera escena de la pieza y la produjo y dirigió. La representación se hizo en el antiguo Cuartel Real de

Lima, ligado por una serie de circunstancias a la independencia de mi patria” (En torno a Aguilera-Malta, p. 124).

¹⁶ En el segundo tomo de su Teatro hispanoamericano, del Saz indica que la acción se lleva a cabo en “un cabaret de Guayaquil” (p. 376). El propio autor describe la escena: “Al levantarse el telón, un reflector focaliza el centro del escenario. La decoración representa la tarima de una orquesta de negros, en un cabaret centroamericano”. [El énfasis es nuestro]. Además, Aguilera-Malta dice lo siguiente: “En cuanto al ambiente del cabaret, al ritmo ancestral, a las posiciones del hombre frente al blanco y viceversa, son principalmente panameños, o lo eran en los años que pasé en ese país” (En torno a Aguilera-Malta, p. 124).

¹⁷ Un aspecto no-étnico importante en la pieza es el, llamémoslo, psíquico-sonoro. El autor especifica que a las carcajadas de William, “Ernest lo acompaña como un autómata”. Esto es parte del “expresionismo” en que está inmersa la obra.

¹⁸ El autor —cuyas hijas vivían en el estado que gobernaba Mr. Rockefeller—, a pesar de seguir fiel a sus ideas socialistas, admiraba a los estadounidenses que reconocían la existencia del problema racial. Como tantos otros, Aguilera-Malta siempre mantuvo que el primer paso hacia la resolución de un problema, era expresarlo... o mejor aún: denunciarlo. [El hermano del autor me ha exployado este punto].

¹⁹ Me adhiero a esta descripción de Luzuriaga por ser la más precisa.

²⁰ Copio de la última página de Infierno negro: “Los fragmentos poéticos —en prosa y verso— según el orden que se incluyen, pertenecen a Jorge de Lima, Gunter Wagner, Aimé Césaire, Birago Diop, Langston Hughes, Christian Dietrich Grabee, Nicolás Guillén, Tempele Senghor, Juan Liscano, Jacques Roumain, Luis Palés Matos, Frantz Fanon, Claude Mackay, Regnor Bernard, Frank Horne y Paul Nizer”.

²¹ Tanto en El paraíso perdido como en Fausto, Ariel es un ángel rebelde.

²² En la descripción de los personajes leemos: “CUATRO SILENCIOSOS: Amortajados, como momias. Por lo general, actúan en forma automática y sincronizada”.

²³ El trabajo de Monsanto, “Infierno negro: Drama de protesta social”, apareció en Duquesne Hispanic Review 10, 1971: 11-22.

Dar un testimonio, fabricar un documento sobre la naturaleza o la vida social es casi siempre una manera de denunciar la rigidez de ambas y de exigir un cambio. . . la novela está capturada en las redes de la realidad inmediata y sólo puede reflejarla.

Carlos Fuentes (La nueva novela hispanoamericana)

Capítulo IV: Las novelas cholunas.

La novelística de Aguilera-Malta, rasgos generales.

Hemos observado que Demetrio Aguilera-Malta ha sido aceptable poeta, celebrado cuentista y mejor dramaturgo, pero es el novelista quien será el mejor recordado. Si la totalidad de su obra alumbra un amplio espectro de la sociedad de su tiempo, con especial atención a los "problemas del hombre", es en la novela donde Aguilera-Malta ha iluminado con el haz más brillante el tema que nos concierne: el racial. A la pregunta ¿Qué concepto tiene usted de la novela?", el autor responde:

Para mí la novela, en pocas palabras, es lo que la sinfonía es en la música, o sea una composición que puede utilizar todos los instrumentos. . . resultaría algo así como un género literario capaz de abarcar todos y cada uno de los otros: tener cuentos --a veces ella misma parece un cuento ampliado--, ser drama, poema, ensayo o periodismo. . . da la visión más cabal y más completa de la vida. Sin prestar elementos a otros aspectos de la actividad creadora, puede ser una síntesis objetiva o subjetiva del mundo. No requiere, como el teatro, directores, actores, luz, música, escenografía y tantos otros aditivos para lograr la comunicación total.¹

Aunque mucho se ha dicho y escrito sobre el género, para establecer nuestra perspectiva, agreguemos tres ideas a lo expresado por Aguilera-Malta;

lo que señala Alberto Moravia: "No hay novela sin estructura ideológica";² lo propuesto en el epígrafe por Fuentes;³ y lo expresado por Fernando Alegría: "El crítico que enjuicia ceñudamente los cambios drásticos en el arte de novelar olvida un hecho que no admite discusión: en el género de la novela no hay reglas que cambiar, porque nunca hubo reglas que cumplir".⁴

La novela, mejor que ningún otro género literario, es el que más adecuadamente puede reflejar la realidad; y cuando esta realidad es injusta y en el área que nos concierne, Latinoamérica, casi siempre lo es, la novela es el mejor conducto para denunciar esa injusticia, sin que importe la forma en que llegue esta denuncia. Esto es lo que intenta y logra Aguilera-Malta en su novelística toda y, en especial, la que lidia con el conflicto racial; primero en Ecuador y luego en otras partes del continente.

Voy a centrar mi atención en las novelas en las que el tema étnico esté presente, aunque no siempre sea éste el asunto principal. Como lo hizo en los cuentos de Los que se van, el autor opta por presentar el conflicto racial como parte de un problema más amplio y generalizado: el conflicto social; en especial, el abuso de los grupos de poder. He encontrado que las cuatro novelas cholunas de Aguilera-Malta --Don Goyo, La isla virgen, Siete lunas y siete serpientes y Jaguar-- poseen este rasgo común: en todas el blanco abusa de los cholos a su servicio o, por lo menos, intenta hacerlo porque se ve a sí mismo racialmente superior.

Pero antes de entrar en este tema, precisamos ubicar o contextualizar la novelística de Aguilera-Malta y dar un breve vistazo a la novela ecuatoriana

previa a 1930; pienso que así puede elucidarse más plenamente el valor del mensaje que han dejado las novelas de este autor.

La novela ecuatoriana hasta 1930, un breve pero necesario repaso.

Se ha establecido que con Los que se van la narrativa ecuatoriana empieza una etapa en que, a la par de innovación en el discurso literario, se destaca una intención sociológica y moral: denunciar y protestar. Después de su aparición, sus tres autores pasarán rápidamente del cuento a la novela. Es en ésta donde ellos, y los otros que se agregan luego al núcleo del 30, dejarán plasmada, de forma inequívoca, su denuncia contra las injusticias sociales, de tan largo arraigo en el país. En breve, veremos que varias de las más conocidas novelas ecuatorianas son producidas por los escritores de dicha generación; tal es el caso de Huasipungo, Juyungo o Siete lunas y siete serpientes. Tanto la novela de Icaza, como la de Ortiz y la de Aguilera-Malta, contienen una fuerte denuncia contra la iniquidad racial. El contestatario sentido de estas obras es parte de una tradición, como puede observarse en el hecho de que el tema racial es elemento importante en casi todas las novelas ecuatorianas anteriores a 1930. Para establecer esta conexión, examinemos ahora algunas de las novelas aparecidas desde el inicio del género en el país, hasta el año en que aparece el mencionado libro-emblema.

Para comenzar, creo necesario corregir un error generalizado, aparentemente inocuo, pero que tiene su importancia. Tanto en el país como en

el extranjero se ha mantenido que la primera novela ecuatoriana es Cumandá de Juan León Mera (1879). La última edición de la novela (*Cátedra*, 1998), empieza su prólogo así: "Cumandá es la primera novela ecuatoriana". Ángel F. Rojas, uno de los más certeros críticos de la literatura del país, dice: "La novela en Ecuador empieza con Juan León Mera" (Rojas 46). Casi todos los que se han pronunciado sobre el origen del género están de acuerdo al respecto. No obstante, creo que existe un error de omisión. El primer relato largo de ficción -- 81 pags.-- que se publica en el Ecuador es La emancipada (1863); se adelanta dieciséis años a la conocida Cumandá y cuatro años a la afamada novela de Isaacs, María (1867). Los otros dos aspectos importantes de esta temprana obra son que en La emancipada, se comienza a denunciar el abuso de la mujer y se muestra, a la vez, el abuso contra el indio andino.

El autor de La emancipada, Miguel Riofrío, intenta describir como la mujer ecuatoriana de su época aún vivía en el medioevo; que el dominio que ejercían padre o esposo sobre hija o cónyuge era total. La novela, ubicada en 1841, narra cómo Don Pedro, un padre viudo, aconsejado por el cura del pueblo, rompe el noviazgo de su bella hija Rosaura, de 18 años, con Eduardo y la obliga a casarse con un viejo, don Anselmo, "a quien [ella] ni siquiera conocía". La muchacha trata de resistir la imposición paterna y arguye contra esta despareja unión. El padre, para hacerla cambiar, decide azotar a los indios a su servicio. Les gritará: --Sois una raza maldita y vais a ser exterminados. . .

La intervención de su rebelde hija lo impide. Pero, dado que Eduardo es pusilánime y se deja manejar fácilmente, la muchacha terminará suicidándose y Eduardo se hace fraile.

La novela recurre mucho a la epístola, la narración es lineal, los diálogos podrían llamarse triviales, y el trasfondo --como hemos visto, a momentos de violencia-- es generalmente romántico. A pesar de sus limitaciones, y como ha observado Antonio Sacoto, en La emancipada se advierten "ciertos rasgos de penetración psicológica. . . se pincelan algunos matices sensuales. . . y con precisión se insinúa una lucha interior". Sacoto agrega que el omnisciente autor "liza perfectamente el diálogo", a momentos irrumpiendo en el mismo.⁵ Para nuestro propósito, esta primigenia novela tiene la importancia de que ya usa el abuso racial como elemento crucial de la trama. Cosa semejante ocurre con la novela de Mera; tanto la mujer como el indio están muy lejos de liberarse.

Desde su aparición, Cumandá ha sido criticada severamente tanto dentro como fuera del Ecuador. Además de que, como se sabe, es una imitación de la novela de Chateaubriand, Atala (1802), influida también por La cautiva (1837)⁶ de Echeverría, se la acusa de irreal y sensiblera. En una carta al propio Mera, Juan Valera dice que la trama de la novela "apenas es posible, a no intervenir un milagro: y de milagro no se habla". El autor de Pepita Jiménez, agrega en su carta: "Difícil de creer es, por lo tanto, que Cumandá, viviendo entre salvajes, viciosos, feroces, groserísimos, moral y materialmente, y expuestos a las inclemencias de las estaciones, conserve su pureza virginal, y sea un primor de bonita, sin tocador, sin higiene y sin artes cosméticas o indumentarias".⁷ Pareja

Diezcanseco ha afirmado que Cumandá es una "novela tarzanesca".⁸ Anderson-Imbert, entre otros defectos, encuentra que "no hay un solo personaje que conmueva, un solo episodio que convenza, un solo diálogo que recuerde el habla viva de las gentes. Todo es absurdo, y a veces ridículo" (Anderson-Imbert Historia 262). No obstante todas estas faltas, la "novelita"⁹ de Mera tiene cierta importancia: continúa la discusión que iniciara Riofrío del problema racial en el país. Uno de los muchos defensores de Cumandá, Benjamín Carrión, ha dicho que la novela "no acusa insurgencia o inconformidad; no expresa acuerdo ni es intérprete del ambiente. Es simplemente, lo que ahora se dijera un relato evasivo, de intención apologética" (Carrión, Nuevo relato II 49). La apología de que habla Carrión es la que pretende Mera al humanizar y tratar de redimir al indio y, aunque errando y exagerando al hacerlo, dotarlo de cualidades humanas; es similar a lo que intentará Aguilera-Malta con los cholos de su narrativa y teatro.

Las otras novelas destacables entre las dos vistas y las producidas por la Generación del 30¹⁰, son Pacho Villamar (1900) de Roberto Andrade,¹¹ A la costa (1904) de Luis A Martínez, Egloga trágica (1916) de Gonzalo Zaldumvide, y Plata y bronce (1927) de Fernando Chaves. En ellas, con la posible excepción de Pacho Villamar, el tema racial está también presente. Siendo éste mi enfoque, me limitaré a identificar en ellas el conflicto racial. Cabe recalcar que la escasa lista a examinarse es parte de una producción relativamente amplia para el país y la época: todavía no existían en el Ecuador casas editoriales; el arduo esfuerzo para publicar corría por parte de cada autor. Ángel F. Rojas,¹² en

su "Lista de novelas ecuatorianas",¹³ enumera unos 45 trabajos anteriores a 1930.¹⁴

La importancia de Pacho Villamar reside en que es la primera novela política del Ecuador. Roberto Andrade¹⁵ es un militante político haciendo literatura. Rojas apunta que Pacho Villamar "sirve a Andrade para volcar su pasión política tremenda, sus ímpetus libertarios, su desprecio por las tiranías, su enemistad acérrima contra el conservadorismo" (Rojas 166). Cuando en Pacho Villamar se destaca el poderío que el clero ostenta sobre el alicaído indio, observamos una velada crítica a la percibida superioridad racial.¹⁶ Es llamativo que aunque el negro casi no aparece en la trama, al ser fusilado Francisco Villamar, la novela se cierra así: "Dos negros de la escolta cavaron una sepultura y lo enterraron" (Andrade 227).

Después de la muerte de los dos grandes rivales, García Moreno y Eloy Alfaro, y el consecuente advenimiento del Liberalismo, el tema político da paso al social. Como veremos de inmediato, la visión de la comunidad por parte de los autores, evolucionará. Poco a poco, la etnicidad de personas o grupos comienza a ser "respetada". A la vez que el tema étnico toma vigencia, se comienza a estudiar el problema del "regionalismo" ecuatoriano; el que, como he sugerido, tiene que ver más con raza que con región.

Este es el caso de A la costa, la que ha sido llamada tanto por la crítica nacional como por la extranjera, "la primera gran novela del Ecuador" o "una de las mejores novelas ecuatorianas de todas las épocas".¹⁷ Es "un documento realista de valor inestimable. . . una creación artística en extremo afortunada. . .

Con esta obra, la novela nacional empieza a ser documento cabal de sociología" (Rojas 112). Como sugiere su título, A la costa es un libro de viajes; o mejor dicho, de un viaje. Trata las peripecias y el tremendo esfuerzo de Salvador, un joven aventurero serrano, para arribar y tratar de ambientarse en la Costa, esa tan diferente "otra región"¹⁸ del Ecuador. Salvador consigue trabajo en una hacienda cacaotera, cuyo "Administrador"¹⁹ era un tal Fajardo, mulato de formas hercúleas, de maneras más que groseras, de gran ignorancia en todo lo que no fuera sembrar, cultivar y cosechar cacao" (pp. 206-7). Al momento que alguien comenta que Salvador será abusado por su jefe, "ese zambo atrevido", su interlocutor explicará la razón de ello: "--Pues, porque es blanco... hija, el negro odia al blanco, tenlo de seguro. ¡Dios mío!, ¡es una calamidad estar bajo las órdenes de gentes como Fajardo" (p. 236). A la postre, Salvador perecerá, tan víctima del trópico --su calor, sus lluvias y sus plagas-- como del abuso por parte de Fajardo. Como ha apuntado Augusto Arias, Salvador perderá su ruta, "no podrá salvar ni salvarse" dada "la gran desigualdad social de la pretendida República".²⁰ El término "social" podría fácilmente haber sido reemplazado por "racial".

En el capítulo del Cuento se hizo un breve comentario sobre la controvertida novela de Gonzalo Zaldumbide, Egloga trágica. Esta es una visión del indio en que se defiende el ideal conservador. Fuera del desprecio -- disfrazado de paternalismo o benigna negligencia-- hacia el indio de la trama, encuentro que un inusitado recurso del autor merece mención. Zaldumbide deja la novela inconclusa, le pide a quien la esté leyendo que la termine: "Imagine el

lector el curso de la acción, prolónguela a su sabor, rodeándola, eso sí, de poesía, de un tono suave y violento, a la vez dulce y poético, y hará acaso lo que yo no he podido hacer".²¹ "Un procedimiento así de novelar, que convierta al lector, ávido de leer una historia, en autor de una obra de imaginación, de la que el autor es solamente el maestro que señala tema, suministrando los datos que deben ser utilizados, puede ser una humorística manera de salir del paso y de rehuir una responsabilidad literaria. . ." (Rojas 134). Yo pienso que este escapismo del autor parte del choque que producía su formación filosófica y literaria, con el casi innato desprecio que Zaldumbide sentía --y había de mostrar en la novela-- hacia quien él consideraba tan racialmente inferior: el indio, personaje central en Egloga trágica.²²

La última de las novelas que consideramos, Plata y bronce, es en cierto sentido una antítesis y a la vez una continuación de la novela vista previamente. Ahora se embiste contra el teniente político, el cura y el gamonal, pero se continúa atacando al indio: es una "pobre raza vencida. . . arrastrándose materialmente [por el suelo]. . . hasta cuando regida por el alcohol adquiriría un transitorio dominio sobre la inopia moral". Pero, como trató el conflicto racial y social entre los dos grupos, Fernando Chaves es considerado el primer escritor indigenista del Ecuador. Es más, Rojas señala: "El esquema de varias novelas posteriores de tema indigenista escritas por otros está ya esbozado aquí" (Rojas 175). Aunque este crítico también ha dicho que en Plata y bronce el "indio se convirtió por primera vez en "personaje" de la literatura", Michael Waag señala: "The Indians are there, true to life in their submissive role, but merely as

supporting actors in a story whose theme has nothing to do with the Indians” (Waag 59).

A mi parecer, Waag yerra en su apreciación. El indio de Plata y bronce, sí es personaje; es la mitad del título --la plata es el hombre blanco, el bronce representa al indio, o como sugiere Rojas, a “la hembra india”--, pero su descripción como su intervención son negativas. Waag quizás debió llamar al indio de esta novela, un antihéroe.

Chaves, hombre de su época, no puede ocultar el racismo que exhibían aquellos defensores de los indios, quienes escribían acerca de éstos desde la distancia; es decir, desconociéndolos. Esta contradicción --defender a un “indio bruto” al que se conoce poco o nada-- se deja sentir en el retrato del indio casi desfigurado físicamente por el odio que arrastra, frente a la más mesurada figura del propietario que vive una vida de ocio y placer. Agustín Cuevas señala que “desgraciadamente, la denuncia de Chaves pierde fuerza porque, obra pionera al fin y al cabo, la suya no consigue desligarse por completo de la tradición literaria: presenta apolíneos ejemplares de los explotadores, lo que parece contradecir su condición de parias” (Cuevas, Literatura 40). El punto culminante de la novela es el asesinato --¿ajusticiamiento?-- del amo a mano de los indios; se vengan porque una de sus mujeres jóvenes ha sido violada por éste. Adoum ha recogido la severa crítica²³ al mensaje final de Plata y bronce: “Le han reprochado --Barrera, Rojas, Cuevas, entre otros-- a Chaves el hecho de que la venganza no nace del padecimiento de una explotación desmesurada

sino de un sentimiento de celos por la violación de una muchacha indígena al servicio del patrón" (Adoum, Narradores XXI).

La selección de las novelas arriba mencionadas no ha sido arbitraria; con sus aciertos y defectos, todas son hoy consideradas obras canónicas de la novelística ecuatoriana.²⁴ Otro elemento que las hermana es su origen, en dos sentidos: sus autores son todos serranos y aunque escribieron acerca del indio y el problema que enfrenta como grupo racial, como se ha dicho, lo hicieron desde cierta distancia; ninguno de ellos convivió con él. Esta es la más obvia diferencia entre los escritores de la Sierra y los de la Costa, quienes sí conocían de cerca al montuvio y al cholo de sus relatos; y como es el caso de Cuadra y Aguilera-Malta, convivieron con ellos.

Al examinar las más importantes novelas hasta finales de los veinte, no podemos dejar de lado una novelita de corte mórbido y psicológico, muy disímil de las vistas anteriormente, como de las que producirá la Generación del 30: Débora (1927), de Pablo Palacio. Éste, más conocido por su novedoso cuento Un hombre muerto a puntapiés, es sin duda el primer gran innovador literario del Ecuador; un autor iconoclasta que se adelanta décadas, tanto en tema como en estilo.

Comentando la novela, Agustín Cuevas ha escrito que su trama carece de "asidero", que en ella "subsiste una secuencia de instantes absolutos, unidos por la sola lógica del espanto y la desolación" (Cuevas, Lecturas 156-57). Es una novela sin más personajes que su único narrador, alguien que parece al borde del desquicio mental. Palacio ha sido agregado a la Generación del 30 ya

que su otra novela, Vida del horcado: novela subietiva, aparece en 1932.

Cuevas encuentra “desafiante” al subtítulo, ya que la novela aparece “justo en el momento en que nuestra literatura se enrumba decididamente por el camino, bien conocido en toda América, del realismo social”. Además de transgredir la misión socialmente renovadora iniciada en Los que se van, Vida del horcado fue identificada “inmediatamente como un acto gratuito de terror” (Cuevas, Lecturas 157). Rojas ha notado el difícil estilo del autor lojano: “Palacio produjo una literatura difícil, demasiado intelectualizada” (Rojas 179). Su obra toda es novedosa, con incursiones en lo grotesco. Espérpentica fue también la vida de este autor, quien después de viajar a estudiar en Europa, traducir del francés, ascender a decano universitario y luego a subsecretario de educación, terminó sus cortos días sumido en la locura total.²⁵

Viviendo el momento en que la literatura nacional empezaba a tornarse comprometida, Palacio propuso que la literatura debía estar desligada de toda ideología. Pero el “realismo social” ya estaba en camino. No obstante la bien argumentada queja de Palacio, el libro de cuentos, Los que se van, había iniciado una tendencia de la que no era posible retroceder.

En el caso de Aguilera-Malta, los apenas esbozados personajes cholunos de sus cuentos, van a reaparecer ahora más plenos, mejor delineados: revestidos de nuevas fuerzas; capacitados para discernir entre lo bueno y lo malo; más conscientes de que eran abusados por el blanco... y, quizás lo más importante, decididos a hacer algo al respecto: rebelarse ante el abuso constante. En las novelas se verá también la larga interdependencia del ser

humano con el medio circundante. Este es el caso de la primera novela choluna de nuestro autor.

Don Goyo,²⁶ el primer héroe cholo de Aguilera-Malta.

En el mismo año que aparece Los que se van, José de la Cuadra publica El amor que dormía.²⁷ Al año siguiente, Pareja Diezcanseco publica Río arriba. Aparecen también dos colecciones de cuentos de Cuadra: Repisas (1931) y Horno (1932). La misión comenzada en el libro de cuentos entra en su apogeo. En todos los relatos de Pareja Diezcanseco o Cuadra, de una u otra forma, está presente el explotado montuvio costeño; pero es en 1933 cuando aparece la primera novela en que al cholo se lo agranda, se lo mistifica y mitifica, y su nombre da título a la narración: Don Goyo.

La novela, cuyo nombre completo es Don Goyo: novela americana,²⁸ fue muy bien recibida en todos los ámbitos literarios de la época. Desde el principio, tanto en el Ecuador como en el extranjero, los críticos reconocieron en ella su alta calidad y vieron en Aguilera-Malta a un escritor en el que se conjugaban pasión social y buena escritura. Hernán Rodríguez Castelo,²⁹ ha resumido ambos aspectos:

Don Goyo es un canto a las gentes del cholerío costeño y a su paisaje fluvial; gentes y paisajes entretejidos con mitos del río, del manglar, de la noche y la selva. Todo, gentes, ríos, hechos y usos; manglar, noche y selva en íntima comunión animista y en vibrante juego lírico".³⁰

Adoum acota que Don Goyo es "donde por primera vez aparece en la novela ecuatoriana lo imaginario, lo sobrenatural, como complemento de la realidad. El propio personaje, que en gran parte del libro es sólo una aparición, un 'alma en pena', al final 'resucita' confirmando así su carácter mítico" (Adoum, Narradores XXXIII).

En la novela aparecen tres personajes principales, dos cholos y un blanco: Cusumbo, un cholo-zambo, en cuyos actos se describe la realidad social de lugar y época; don Goyo, un anciano cholo de corte mítico; y el personaje-contraste, don Carlos, el blanco propietario de la isla, quien ha llegado con vistas a explotar la leña y la cáscara del mangle, muy preciada por las curtiembres de la ciudad en la manufactura de tintes. Como en todas las novelas cholunas aquí consideradas, la acción se desarrolla en una de las islas con las que Aguilera-Malta estaba tan familiarizado desde niño, aunque por momentos, para explicar mejor a ciertos personajes, se nos muestra otra zona de la región tropical, la zona montañosa de la Costa.

La trama de Don Goyo, aunque desecha la cronología estrictamente lineal, no es complicada; el narrador recuerda mucho y a menudo vuelve al pasado, pero se hilvana una historia con lógica propia. El relato sobre todo destaca la sabiduría que ha acumulado el cholo en su simbiótica relación con un árbol muy particular, el mangle;³¹ uno de los "personajes" de la novela. Como se verá en ésta y en la siguiente novela choluna del autor, la explotación del mangle provee a un gran número de cholos de su diario sustento. Uno de ellos dirá: "Al mangle lo llevamos dentro".

La trama de Don Goyo puede, en gran parte, ser explicada a través de sus dos protagonistas. Porque en la vida de Cusumbo se presenta el conflicto socio-racial, éste es el primer personaje que conocemos con cierto detalle en la novela.

A pesar de que en la narración o el diálogo jamás es mencionado como tal, sabemos que Cusumbo es de origen africano. Un "cusumbo" es un pequeño mono híbrido, de pelambre muy oscura, que habita [o habitaba] la Costa ecuatoriana. La trama inicial encuentra a este zambo en la isla San Ignacio,³² a la que ha llegado huyendo de la "Policía rural". Conocemos su vida anterior a través de sus recuerdos. Este recurso de *flash back* está intercalado hábilmente en la narración.

Nunca supo Cusumbo quien le dio el mote; todos olvidaron pronto el nombre "que le pusieron en la pila" (15). Nació en la montaña, es decir en la Costa; arribó con un buen augurio; su madre, a quien perdería Cusumbo en su temprana juventud, había pronosticado: "será bravo y fuerte como una estaca de mangle" (14). Fue siempre valiente y fornido, y aunque su juventud había sido triste y llena de angustia, conoció por un tiempo la libertad que da la niñez. "Le gustaban los caballos garañones, montados a pelo, bebedores de viento y de horizontes azules" (14). Junto a los potros enloquecidos por el fuego, corrió solitario por las montañas escapando los "desmontes que pelan las ubres prietas de la tierra"; huía de las quemazones que hacían en su entorno los blancos, quienes empezaban a explotar la tierra. "Se asoleó en las pampas manchadas de incendio" (14). Por todo ello, "la montaña le había comunicado

una extraña rebeldía, un hambre insatisfecha de combate perenne, una actitud dominadora de potro en libertad" (34), pero siempre estuvo rodeado de abuso y pobreza: "él no había tenido niñez, ni juegos, ni alegría" (35). Sus años de adolescencia serán aun más tristes; hereda la obligación que había acumulado su padre, quien a su vez había heredado la deuda del suyo.

Desde la muerte de su mujer, [su padre] se metía diariamente a las cantinas. Y bebía, y bebía, y bebía, sin descanso, hasta caer inanimado. Cuando volvía en sí, marchaba al trabajo. Y se arqueaba sobre la labor, como una mula, durante varias jornadas, hasta conseguir algunos reales con que ir a embriagarse nuevamente. Se había vuelto indiferente para todo.

Un día de sobriedad llama a Cusumbo y --ante la extrañeza de éste-- le dice:

--¿Sabes Cusumbo? Estamos fregados. Fregados para siempre.

--¿Por qué, Viejo?

Después de titubear un tanto, y agachando la vista, el padre explica:

--Cuando me casé con tu mamá, le pedí plata prestada al Patrón. Fueron unos doscientos sucres. Tú sabes. Por aquí se acostumbra eso. Además, había que mercar algo. Todo eso añadido a la deuda que heredé del Viejo mío. ¿Sabes vos?

--Sí, Viejo!

--Bueno. Pues no he podido pagar casi nada. Al menos así dice el Blanco. La comida tan cara. Se gana tan poco. Y también los traguitos. . .

--Sí, Viejo. . .

Al padre callar, Cusumbo pregunta:

--¿Y que más, Viejo?

--Pues. . . Que el Patrón me ha llamado hoy. . . Y me ha dicho: "Oye, Viejo: vos no vas a poder pagarme. Estás muy viejo. Bebes mucho. Te morirás muy pronto. Tu hijo va a tener que hacerse cargo de la deuda. Si no, te meto a la cárcel". Yo le dije: "Está bien, Patrón".

Cusumbo no tuvo más que aceptar, "se inclinó ante lo irremediable":

--Yo pago, Viejo. No se preocupe (36-37).

Sin usar o explicar el término, Aguilera-Malta está mostrando aquella institución abolida en el Ecuador desde los gobiernos liberales: el "concertaje", la transmisión de deudas de padres a hijos.³³ Pero esto era el agro, aquí la voluntad del patrón era la Ley. Cusumbo pasa a ser un esclavo:

Empezó a pagar. El viejo murió. Y él siguió pagando. Vino un nuevo Blanco a la hacienda. Y él siguió pagando. Pasó un invierno. Y él siguió pagando. Pasó otro. Y él siguió pagando. . . (37).

Trabaja desde antes de que amanezca (ordeña las vacas del amo) y cuando cree terminada su siempre ardua labor con la puesta del sol, a menudo, el patrón lo manda a que le pesque o consiga algo. El atropello es tan recio y asiduo que, por momentos, Cusumbo intenta rebelarse.

A veces, le entraban súbitos impulsos. Ir donde el Blanco. Plantarse frente a él. Gritarle fuertemente: "A mí nadie me jode. Estoy cansado de aguantar. Es preferible que me meta un plomo en el pecho antes que me friegue más. Entonces avanzar, avanzar como un tigre. Bararle una cuarta de fierro en la barriga. Y después, sí. Aunque lo hicieran picadillo. . ." ¡Pero es que había cambiado tanto! . . . solo servía para lamerle el culo a los Blancos

. . . Otras veces le entraban ganas de huir. . . El podía trabajar en cualquier cosa donde fuera. Vivir por fin su vida, su pobre vida, de eterno pisoteado y maltratado. Es que hasta huir tenía miedo. Era el pánico de la eterna explotación, la venganza de la tierra, en que sus antepasados fueron los señores y los dueños (39-40).

Pero le había hecho una promesa a su padre y debía cumplirla.

Cuando despierta en él la sexualidad, Cusumbo toma nuevos bríos. Se enamora, se "saca" a la mujer que lo iniciara sexualmente, la Nica; él cree haber encontrado cierta forma de felicidad. "Desde aquella vez que lo despertó a la fiesta del sexo, le había gustado la incitante morena" (41). A pesar de que la explotación que recibía (siete días a la semana)³⁴ continúa, encontraba sosiego en la compañía femenina.

El trabajo acaso era más duro, la lucha más difícil. Tal vez el Blanco, más cruel que antaño. Quizá su deuda había crecido fabulosamente. Pero ahora todo lo ahogaba en el cuerpo de la Nica (43).

Todo cambia el día que alguien le dice:

¡El Blanco se está tirando a tu hembra! (46).

Esta sencilla gente insular estaba acostumbrada a la vida recia que llevaban; otra cosa era su honor.

En la sangrienta escena en que Cusumbo se da justicia por su propia mano y asesina a Nica y al Patrón Blanco, Aguilera-Malta aglutina la venganza del Zambo por la traición de la mujer y por la explotación del blanco a su abuelo, a su padre y a él:

Un remolino de acero, que cortaba y cortaba sobre carne prieta y sobre carne blanca. Después, un diluvio de sangre, sobre el rostro, sobre el cuerpo todo. Gritos de angustia, de dolor, de súplica; insultos, imprecaciones, gemidos. Dos cuerpos que dejan de agitarse. La gran vacilación. Los antepasados que brincan sobre su sangre. Toda una raza que protesta.

Luego, el escape:

La carrera loca, a través de la montaña, a través de los ríos. Picado de los mosquitos. Atisbado por las serpientes, por los tigres, por los saínos. El hambre. El hambre. El hambre, que vuelve loco. El delirio. La furia. La sed. La fiebre. El hambre. ¿Es que existe el sol? ¿Es que hay Dios? ¿Es que todavía se vive? ¿Para dónde ir? El hambre. La montaña, pulpo. La montaña vampiro. La montaña y el hambre. ¿Es que se vive todavía? (48).

Con frases cortas, que acentúan el efecto impresionista de la descripción del brutal castigo, el narrador describe no sólo venganza pasional y personal de un zambo, sino, al mismo tiempo, el desagravio del prolongado abuso a su raza. Cusumbo nunca mostrará remordimiento; la traición de la mujer y el abuso del Blanco justifican en su mente sus atroces muertes.

"La Policía rural no lo pudo encontrar" (48). Cuando Cusumbo llega a las islas se hace pescador. En esta labor se lo encuentra al comenzar la novela. Luego conoce y se enamora de Gertrudis, la última hija del patriarca local.

El personaje de don Goyo es la creación maestra de la novela; al iniciarse la acción sólo se lo presiente. Trae a mente lo que Güiraldes dice al principio de su también mítico personaje; como don Segundo Sombra, don Goyo

es “más una idea que un ser”, o --lo que Güiraldes agrega al final--: “es más una idea que un hombre”. A don Goyo se lo irá dibujando lentamente. En el primer párrafo del relato se lo oye pero no se lo ve.

De pronto, oyeron el chapotear de una canoa. Algo se agitó en la sombra. Se oyó un canaletazo. Al rato, otro. Después, una voz ronca, pesada, vigorosa:

--¡Buenas noches de Dios!

--Buenas, don Goyo.

Pasó lenta, pesadamente, casi al lado de ellos. El golpe del canaleta --tardo, pero firme-- se hizo más confuso. La enorme boa de ébano de la noche lo atornilló en su vientre. . . Hubo silencio. (7)

Son varias las escenas como la anterior en que don Goyo es más presentido u oído que visto; sus “apariciones” son siempre en la noche y sobre las aguas. La fuerza de su “canaletazo” anuncia su presencia. Más que un hombre, parece un espíritu, fluvial y nocturno. Un crítico lo califica de: “personaje borroso, huidizo y real a la vez”.³⁵ Adoum lo ha llamado “un alma en pena”. En el primero de los tres capítulos de la novela don Goyo no reaparece hasta su último párrafo, en donde se cuenta cómo cura a Cusumbo de la enfermedad venérea que contrajera en un viaje con mucho aguardiente, que el Zambo y unos cuantos amigos hicieran a Guayaquil. Cuando Cusumbo retorna a la ciudad en busca de curación, se nos deja ver el desprecio que la gente del hospital a que acudía sentía hacia él. Generalmente no le prestaban atención; pasa días enteros sin que nadie se le acerque; siempre hay algo más urgente o

alguien más enfermo que atender. Vuelve a su isla más enfermo de lo que estaba al dejarla.

Los doctores de los Blancos no le habían hecho absolutamente nada (70).

En esta "curación" que don Goyo presta a Cusumbo, además de mostrar la sabiduría natural del anciano --que se las valía hasta de médico--, se nos ha dicho por qué el Zambo hubo de recurrir a él: en la ciudad un zambo no merecía la atención de los siempre atareados médicos del puerto; su gran mayoría, gente blanca.

Hasta aquí sabemos poco acerca del héroe; su descripción física recién aparece en la página 76:

Don Goyo Quimí --el progenitor de esa gente-- tendría unos ciento cuarenta o ciento cincuenta años, según él decía. Sus hijos y nietos parecían hermanos suyos. Su piel, arrugada y curtida, semejaba a la de una fruta seca. Medio encorvado, andaba con lentitud y dificultad. Pero en el agua era otra cosa. Parecía un pez. Manejaba la canoa como cualquiera de sus bisnietos. Lanzaba el arpón y la fija. Tiraba la atarraya. Tendía las redes. Se burlaba de los tiburones y catanudos. "Son mis amigos", decía siempre (76).

Se había integrado a las islas y éstas a él. Para añadir a su corte mítico y patriarcal, el relato advierte que:

Hacía más de cien años que había ido a esas islas. . . Cuando llegó, no había nadie a los alrededores. Las islas, vírgenes y solitarias, se le mostraron hostiles. Para todas sus iniciativas tuvieron siempre una dureza de muralla, como defendiendo hasta el último instante su inviolabilidad, no profanada jamás. Pero su

deseo de lucha y de triunfo lo hacían proseguir, siempre proseguir . . . Aunque no lo hubiera querido, tuvo que hacerse macho. Macho para todo. Olvidó en su soledad las penaciones. No le tuvo miedo ni a los muertos, ni al Duende, ni al Tin-Tin. El sol y el agua cayeron cotidianamente sobre su cuerpo como si cayeran sobre una roca indiferente. Pisó espineros, machacó ostiones, se adhirió con las plantas de los pies a los lomos resbalosos de las ramazones enlodadas. . . Se encontraba cierto parecido agradable con el palo más recio de esos lados [el mangle]. Y, poco a poco, O un hálito de poder, de vigor, de sentirse invencible le iba saturando los rincones del espíritu. . . De pronto, las islas se dieron. . . Fue una entrega de hembras lujuriosas. Quisieron resarcir al hombre que había luchado tanto con ellas y que había vencido por fin con su fe y su tesón. (137-38).

Cuando las virginales islas “se le dan”, el nuevo amante de éstas, el solitario cholo, pasa a ser el nuevo amo y señor de todo el entorno.

Don Goyo paseó su canoa triunfal por los esteros interminables. Se olvidó del resto de la humanidad, de su San Miguel del Morro, de lo que había sido antaño. Sus problemas sexuales los resolvía siempre en el Guayas,³⁶ en una de las balsas más cercanas, a la cual acoderaba su canoa. Cogía a cualquier mujer de esas “peseteras”. Y les largaba tres o cuatro veces “la piedra”, como solía decirse (139).

El triunfo de don Goyo en las islas alertó a otros, quienes llegaron “en canoas y balsas, plenos de entusiasmo, dispuestos a luchar y vencer, preparados, con sus hachas y machetes afilados, ebrios de ambición y de sol” (140). Muchos años después, observando la hermosura de las recientemente llegadas mujeres, don Goyo decide que necesita compañía femenina constante.

“Entonces fue cuando se sacó a la primer mujer. Se la trajo del Guayas, donde servía en una casa de Blancos” (149); con ella, la Márgara, don Goyo iniciará su larga progenie.

Los demás respetan la regia presencia del cholo fundador sin cuestionarla.

Los cholos le concedieron tácitamente una gran autoridad sobre ellos. Le consultaron la última de sus disposiciones. Fue a manera de un árbitro inapelable. Su palabra se convirtió en ley. Su consejo en mandato. Se lo quiso como a un ser distinto a los otros. Se le guardaron toda clase consideraciones. Para él siempre hubo el mejor sitio en todas las casas. El mejor café y el plátano más sabroso. Venía definitivamente una especie de cacicazgo no buscado, que lo rodeaba de atenciones. (147).

Nadie discute su condición patriarcal; lo llaman “el padre de todos”; los cholos decían que “veía más allá” (99). Él mismo se “daba cuenta que había pasado a ser un hombre símbolo. Y que hasta los mangles de la orilla lo miraban con envidia” (151). Su potencia sexual era legendaria entre la cholería.

Los que le rodeaban sentíanse cada vez más admirados de la virilidad y energía del viejo cholo. Y el respeto y el cariño crecían tumultuosamente. Para ellos, don Goyo era una especie de semidiós (158).

Este tan respetado cacique es quien, al abrirse el segundo capítulo, conversa con el recién arribado hombre de ciudad, don Carlos, el tercer personaje en importancia de la novela. El Blanco, hombre de unos treinta años, había sido precedido por su mala reputación. Se lo creía asesino:

¡Dicen que se ha comido algunas corvinas!³⁷ (75).

Se ignoraba su origen pero se conocía de su maldad:

Nadie sabía de dónde era. Lo suponían gringo, porque no hablaba como otros blancos de Guayaquil. Decíase que era malo, muy malo, como casi todos los blancos. Que había ido por esas islas para fregar a los cholos (76).

Don Carlos conversaba, pues, con don Goyo; esto acaecía en el velorio a una niña que había muerto “ojeada”. Según la costumbre local, celebrar al muerto era una manera de asegurarle la entrada al cielo. Con la pobre difuntita “dentro de un cajón montado sobre dos burros de planchar”, los cholos la despedían divirtiéndose, cantando, bailando y, más que nada, bebiendo. Cusumbo, quien estaba ya palabreado con la Gertru-- es forzado a charrasquear la guitarra y cantar.

Cusumbo cantó. Era una vieja canción mal aprendida, mezcla de los deshechos ritmos de las islas, con un cansado tono de la ciudad. Parecía traducir la vida dolorosa de las razas que mueren (83).

El blanco, conociendo el respeto que guardan todos por el anciano, se dirigía casi exclusivamente a él. Cusumbo sospecha algo y dice:

Oye Gertru. . . Don Carlos está charlando mucho con don Goyo. Malo (75).

De este encuentro entre el tranquilo y discernidor cholo con el avezado y ambicioso blanco nace el conflicto que atañe a este trabajo.

La percibida superioridad y el atropello del blanco se describen en varios y diferentes episodios para acentuar la visión generalizada que los blancos

tenían del cholo. Así, en la visita que el zambo hace a Guayaquil, él y sus amigos compran víveres para su gente en la isla. Al entrar a la tienda y decir que deseaban hacer “algunos compraditos”, el dueño, un “italiano”, llama aparte a su dependiente y le dice:

—Estos cholos son muy brutos. Así que no les des los pesos completos (61).

¿Realismo mágico?: los mangles y don Goyo.

Este parecer, que los cholos son brutos, es el que arrastra consigo don Carlos hasta San Ignacio. Por insistencia de la madre de la difunta, don Carlos ha bebido hasta embriagarse totalmente, pero antes de hacerlo, le ha expuesto su plan al líder del grupo. Lo que el Blanco dice al jefe cholo no forma parte de la narración, habrá de ser inferido de la reacción de don Goyo cuando éste lleva al embriagado rival a su casa. Con el Blanco dormido en la lenta canoa, sucede una epifanía:

La oscuridad se hacía más intensa. . . Había el más absoluto silencio. . . Don Goyo —el padre de cinco generaciones— tenía miedo . . . al sentirlo por primera vez, lloró. Dos lagrimas, como dos cuchilladas, abrieron un surco de tragedia sobre la selva de arrugas de su rostro. . . De pronto, en una vuelta del estero. . . se oyó un crujido formidable. Todo tembló (84).

Los mangles comienzan a hablarle:

El mangle más viejo de las islas —que don Goyo vio crecer a su lado — se inclinó. Sus hojas verdinegras parecieron tocar al cholo

anciano en gesto de caricia. . . Yn medio del asombro de los siglos --el mangle más viejo de las islas --con voz extraña y triste-- habló:

--Nos vamos, Goyo. Nos vamos. Ha venido el Blanco maldito. Ha venido a arrancarnos de la tierra en que nacimos, a corrompernos con su oro esclavizante, a hacernos enemigos, cuando nuestras razas marcharon siempre paralelas y siempre amándose y amadas... No me importa caer bajo tu hacha o la de tu gente, para darte techo o comida, para ayudarte en todo lo que sea necesario. . . ¡Pero los Blancos!. . . ¡Ah, Goyo!. . . Los Blancos dejarán las islas solitarias. . . Os arrancarán a vosotros mismos . . . Vuestros hombres, como harapos de carne, un día se arrojarán sobre el océano. . . La voz del mangle crecía, crecía. . . (85-86).

Don Goyo, quien duda haber soñado lo anterior,³⁸ coincide con el mangle;

. . .sí, lo que querían los Blancos cuando venían a trabajar a esas islas [era] quitarles lo suyo; hacerlos trabajar para aprovecharse de su trabajo; esperar tranquilos en su casa a que ellos le llevaran la leña de tuco o la leña de raja, o la cáscara de mangle, para comprárselas por una miseria y después venderla en Guayaquil por precios muy elevados. . . Pero no. Él lo impediría a tiempo. No dejaría que sus hijos ni sus nietos ni ninguno de su gente trabajara más con los Blancos. . . ¡Ya vería qué podía hacerse! (87).

Días más tarde, el patriarca logra convencer a su gente de abandonar la única forma que conocía para ganarse el pan (en este caso, el plátano)³⁹ de cada día. A regañadientes, los cholos aceptan dedicarse a la pesca. Aunque tratan de hacerlo lo mejor posible --de ello depende que coman o no--, como pescadores les va muy mal. Algunos comienzan a culparlo de los problemas.

--Don Goyo tiene la culpa. Si no fuera por él, todo estaría tranquilo ahora (112).

Insisten en volver a cortar mangle, y a don Goyo no le queda más que dejarlos hacer.

El punto culminante de la novela es la muerte del longevo jefe. Cierta noche don Goyo, enojado por la decisión de la mayoría, se aleja de los suyos. Dirá luego la angustiada esposa: "desde anoche no ha venido". Salen a buscarlo. Lo encuentran:

Estaba sumergido en el agua, totalmente desnudo, prendido de las ramas vigorosas del mangle caído. Tenía los ojos abiertos y la boca iluminada por una extraña sonrisa, que imponía. Los músculos se habían esponjado. El cuerpo daba una impresión rotunda de fuerza y lozanía. Prieto, rugoso, formidable parecía confundirse con la carne del colosal habitante de las islas.

muerto a su lugar de origen, al Cerrito de los Morreños. Pero antes de que esto suceda, Cusumbo y Gertru --quienes esperaban ver a la canoa mortuoria alejarse-- presencian algo insólito:

Allá, en el centro del río, estaba don Goyo. Parecía abofetear la negrura de la noche. Se deslizaba sobre el agua como sobre la tierra firme. Tenía un aspecto de fortaleza que nunca se le viera. Iba rodeado de tiburones y catanudos, que parecían seguirlo sumisamente, hilvanando alfombras de espuma a su paso. Estaba completamente desnudo. Reía con una extraña risa triunfal. . . Los quedó mirando breves instantes. Levantó la mano derecha. Les hizo un signo fugaz de despedida y empezó a nadar" (184-85).

La saga de don Goyo aún no ha terminado. Después que la canoa parte con el difunto anciano, sus remeros regresan angustiados; uno de ellos, don Leitón, dice a Ña Andrea, la viuda:

–Pasamos Cascajal muy tarde. Se había calmado un poco. Yo les dije a los muchachos que remaran más fuerte para poder llegar pronto, cuidado se nos iba a descomponer el difuntito. Y en eso nos hallábamos cuando, de repente, sentimos un remezón y oímos un chapoteo en el agua. Nos volvimos, y entonces, todas las carnes se nos pusieron aguadas, como hamacas de miedo. Don Goyo se había largado, con ataúd y todo. Lo buscamos un rato. ¡Pero quien encuentra un difunto en Cascajal y de noche! . . . ¡Mañana lo iremos a buscar, si usted quiere!

La novela se cierra con resignadas frases de Ña Andrea:

–No, don Leitón. No lo busquemos más. ¿Para qué? . . . ¡Todo eso tenía que ser!

Don Goyo ha muerto, pero su mensaje de hermandad con el mangle y sus dependientes, sigue y seguirá vivo, como lo está el elemental mensaje que comparten don Goyo con Demetrio Aguilera-Malta: al blanco sólo le importa él mismo... nada le importa que los cholos se vayan “p’abajo der barranco”.⁴⁰ Como recordamos, el autor pidió que sus cenizas se regaran en las mismas aguas a las que se integrara su ficticio héroe cholo.

A diferencia de obras como La vorágine, en la que el protagonista es devorado por la selva, en Don Goyo la feraz (a momentos, feroz) vegetación puede ser hermana del hombre; siempre y cuando éste la asimile. Esta primera novela de un hombre aún muy joven, destaca otra problemática que había sido

desatendida y a la que él dedicaría gran parte de su producción: el desprecio del blanco hacia un hombre inocente, fraternal, trabajador, el otrora "amo y señor" de esas islas: su cholo.

El antagonismo racial en Don Goyo. Conclusiones.

Lo ya explicado de personajes y trama muestra suficientemente las grandes diferencias que existen entre las dos formas de vida que se enfrentan. La novela ha mostrado que mientras el cholo trata de coexistir armónicamente con la naturaleza, al blanco no le importa destruirla mediante su desmedida explotación. La animadversión que esto provoca se describe de varias maneras. La primera, la obvia, es el uso del epíteto "Blanco" para describir al invasor. Pudo haberse dicho "Amo" o "Patrón". Pero no: es el "Blanco"; el color de la piel para describir al individuo; siempre avaro, siempre abusivo, siempre convencido de su superioridad racial. En Don Goyo oímos la voz de "el otro"; el odio y la rebeldía de un cholo anciano que ha visto lo suficiente para llegar a exclamar:

¡Odio al Blanco! ¡Guerra al Blanco maldito y tragón, que todo se lo lleva! (94).

Pero antes de arribar a esto se nos muestra la innata astucia de los cholos. Un poco como Cervantes, Aguilera-Malta intercala cuentos ajenos a la trama;⁴¹ para esto, se vale de las memorias de Cusumbo. Éste recuerda a don Encarnación Estupiñán, quien maravillaba a los cholos isleños con su habilidad para narrar cuentos regionales. En uno de ellos don "Encarna" menciona a "ño

Francia. . . un negro cimarrón. . . medio brujo y medio adivino". Éste ha presentido una gran marejada y se lo anuncia a su Patrón, quien desatiende al negro a pesar de que alguien le advierte:

--No Francia no se equivoca nunca, mi Blanco (23).

Cuando llega la arrasadora ola --"Espumosa. Desafiante. Gigantesca"--, muere el incrédulo. Luego, "[p]or más que hicieron para encontrar el cadáver del Blanco. . . no consiguieron ningún resultado" (24). Tempranamente se señala la natural sabiduría del negro en íntimo contacto con la naturaleza y la funesta incredulidad del invasor ignorante.

Para acentuar las diferencias raciales, a la llegada de don Carlos, los cholos se explican unos a otros que éste "era muy rico. . . que era alto, rubio, con los ojos azules, como casi todos los Blancos". Luego vemos la actitud inicialmente pacífica de don Goyo. Cuando don Carlos ordena que llamen al jefe cholo, éste se sorprende y pregunta a sí mismo: "¿Por qué, si quería hablarle, no venía él mismo a verlo? ¿Acaso porque no era Blanco?" Don Goyo accede a visitar al recién llegado, piensa que "probablemente [después] del viaje tan largo, el Blanco estaría cansado"; lo escucha con atención. . . pero tan pronto Carlos explica su plan:

Lo que quiero es mejorar esto. Pero no lo quiero sólo para mí, sino que sea propiedad común.

Don Goyo, el experimentado anciano, empieza a titubear.

Lo único malo era que dudaba de las palabras del Blanco. Le parecía que todo era mentira, que lo único que trataba era

atraparlos y llevarlos a trabajar en beneficio de él. . . posiblemente, tratando a látigo a todos los nativos. . . (161-63).

Rodríguez Castelo, en su introducción a la novela,⁴² recalca esto último: “el blanco. . . es en la obra la amenaza de dominación esclavizante”. Y, habiéndose elevado el lamento de don Goyo y sus descendientes, el crítico concluye que “Aguilera-Malta había cantado, por primera vez, a todo un grupo étnico”. En su obra, Ecuadorianismos en la Literatura, María Jaramillo de Lubensky señala que Don Goyo “sugiere el aislamiento como solución para mantener la independencia de la cultura montuvia y la protección de su ‘hábitat’”. Lubensky infiere que Aguilera-Malta hace el mismo controvertido planteamiento de Rousseau; que el hombre natural “es bueno, libre y feliz en medio de la naturaleza, pero [al entrar] en contacto con la sociedad se corrompe y esclaviza” (Lubensky 32).

Evitar esto es lo que ha intentado aquel “padre de cinco generaciones”. La novela concluye dejando abierta la pregunta de si don Goyo llegó a lograrlo. Pensamos que la respuesta es negativa, ya que el cholo seguirá siendo explotado hasta nuestros días; pero al menos, dada la sabiduría que había acumulado en sus largos años y el abuso y desprecio que siempre recibió su gente del blanco, el astuto cholo intentó hacerlo y luchó arduamente por liberar a los suyos.

La isla virgen, epopeya del trópico.

La primera edición de La isla virgen es de 1942. Tanto en ésta como en la versión original de Don Goyo de 1933, siguiendo la forma utilizada en Los que se van, el autor intentó imitar el habla choluna. Pero luego, aceptando la sugerencia de amigos —éstos le hicieron ver que presentaba dificultades para el lector extranjero—, Aguilera-Malta desecha el uso de este recurso; retrabaja ambas novelas y vuelve a publicarlas; en 1954 aparece la versión definitiva de La isla virgen,⁴³ esta segunda presentación es más corta que la anterior. Según señala Rojas en el prólogo, “la longitud del texto ha sido reducida. . . en beneficio de la trama, la cual se ha apretado, fusionando sus elementos en una unidad más ceñida”. Como la edición de 1942, la de 1954 aparece dividida en tres partes: La Tierra; El Hombre; La Fusión.

Concordamos con Carrión en llamar a La isla virgen una epopeya, a pesar de que se ha escrito que existe una diferencia entre epopeya y novela. Lo que propone Georg Lukacs⁴⁴ considera que si la epopeya es la manifestación de un mundo armónico, la novela es, por excelencia, la expresión de una sociedad antagónica. Benjamín Carrión, aparentemente, no veía esta distinción. En su crítica a La isla virgen,⁴⁵ la ha llamado una “epopeya del trópico”, porque él veía los mundos en colisión. Afirma también, que la novela está ubicada “un poco dentro de los cánones del romanticismo huguesco: maleficio, agorería, abusión, fatalismo” que recuerda al lector la “novela de aventuras. . . algo del excepcionalismo de Somerset Maugham, y acaso Conrad” (Carrión, Relato I 95). Se podría hablar de una amalgama de dos dispares géneros; La isla virgen es,

acaso, una epopeya novelada. Por su parte, Adoum acota que la novela se apropia “de lo imaginario como de la verdad. Se trata de una ‘isla maldita’ a la que se enfrenta el blanco conquistador, a la que ama, desea y viola. ‘Lo que se dice’, ‘lo que cuentan’, ‘lo que no es’, pasa a ser lo real, pese a los esfuerzos del blanco-violador de la isla-mujer virgen. Lo mágico, lo irrazonable, destruye a los hombres, y la isla sigue siendo maldita” (Adoum, Narradores XXXIII-IV).

Fernando Alegría destaca un aspecto diferente ya mencionado aquí, el temprano uso por parte de este autor de lo real-maravilloso: “La verdad es que en esta novela Aguilera-Malta se adelantó al ‘realismo mágico’ que escritores como Asturias y Carpentier iban a convertir más tarde en la expresión característica de la zona tropical americana” (Alegría 226).

En Don Goyo Aguilera-Malta había dejado algunos cabos sueltos, en La isla virgen intentará anudarlos. Pensando en la relación entres ambas, Rojas declara que “el propio autor se hace un servicio: comprueba su tesis. . . justifica a ésta mediante el análisis y la demostración”.⁴⁶ En la primera, aun la rebelde postura del patriarca --y de allí, su muerte-- está supeditada a los designios del amo. En La isla virgen, la posición de los dos protagonistas --uno blanco y el otro, cholo-- es bastante similar pues ambos ostentan cierto “poder”. También intentará demostrarse, y quizás ésta es la más obvia diferencia entre las dos novelas, que no sólo el hombre local resiste al invasor, lo propio hace la naturaleza. Un tanto como en La vorágine, Canaima y novelas afines, en las que el medio es el más acérrimo rival, la virginal isla es “agresiva y adversaria” y rehusa que la invadan.

Ya Sarmiento había hecho hincapié en lo que él creía eran los malignos efectos que el medio natural producía en el hombre que lo habitaba; la pampa en el gaucho.⁴⁷ El caso más celebrado quizás sea la novela de José Eustasio Rivera; la jungla no sólo enloquece a Arturo Cova, termina devorándolo. Se dan también casos, como en Doña Bárbara, en que el hombre logra cierto control sobre su medio. Cuando Santos Luzardo, logra dominar a la heroína que personifica a los elementos naturales, Rómulo Gallegos parece sugerir que ciertas luchas contra el medio natural podían ser ganadas.

Al respecto, Arturo Uslar-Pietri, ha anotado lo siguiente:⁴⁸

Lo más de ella está concebido como epopeya primitiva, en la que el héroe lucha contra la naturaleza, contra la fatalidad, contra el mal. Es una literatura de símbolos y arquetipos. El mal y el bien luchan con fórmulas mágicas. El novelista describe la epopeya de la lucha contra el mal que a veces no es sino la avasalladora naturaleza.

En Don Goyo vimos que las islas, que en principio resisten, finalmente "se dan" al héroe porque éste se lo ha ganado; ceden porque lo ven digno de ellas. En pocas palabras, el mensaje y el resumen de La isla virgen es la lucha de don Nestor, otro advenedizo blanco, por conquistar una isla que legalmente le pertenecía, pero que jamás "se le daría". Además de estos dos antagónicos protagonistas, en La isla virgen llegamos a conocer a fondo a aquel cholo que había vengado al aterrado Aguayo de El tigre; don Guayamabe, el "Hombre del Cigarro".⁴⁹

En las páginas iniciales de La isla virgen encontramos a los cholos trabajando muy tenazmente bajo el ojo avizor del mencionado capataz; quien no les permite ni rascarse. Uno de ellos habrá de explicarle:

—Estábamos espantándonos los mosquitos, don Guayamabe.

La inmediata respuesta:

—¡Qué mosquitos ni que mosquitos! Se les paga para que trabajen y no para que frieguen (12).

Aunque no tiene la altura patriarcal de don Goyo, don Guayamabe, además de su papel protagónico de principio a fin en la novela, es mostrado como un personaje misterioso y atractivo para el lector; Rojas lo ha llamado "enigmático". Vive entre dos mundos. La trama y los diálogos nos informan que su pasado ha sido violento; se piensa que ha matado a varios: "A no se sabe cuántos dizque se ha comido por arriba".⁵⁰ "Tiene cara de corvinero" (13), dicen los cholos a quienes tan duramente comanda.

En los comentarios sobre El tigre, calificué su actitud ante la vida de "pragmática". Trabaja para el blanco, se debe a éste pero lo confronta; ayuda a esclavizar a sus propios hermanos cholos, pero también los socorre cuando éstos lo necesitan. Los obliga a continuar en su ardua labor, les conmina: "Los voy a joder. . ."; "Soy el Mayordomo" (12). Algunos cholos piensan que "sólo sirve para lamerle el culo al Blanco" (13). Pero en muchos momentos su talante es sereno, la posición que toma hacia los trabajadores a quienes dirige es fraternal: toma como ahijado al hijo de Melgar, muerto a tiros por el Patrón; se hace responsable de las hijas de otro difunto, don Mite. Mira con cierto enojo su

labor; por momentos parece bastante arrepentido de haberse asociado con el invasor, con quien mantiene cierta distancia; en ocasiones lo mira con odio, pero nunca llega a enfrentarlo. Este "pragmatismo" que reiteramos, permite a don Guayamabe vivir a ambos lados de la contienda. Siendo severo con la gente bajo sus órdenes, en cierto modo también lo es con su Patrón. Trata de disuadirlo cuando éste intenta sembrar algodón; le sugiere, con agudo conocimiento del medio, buena lógica y, a la vez con algo de sarcasmo, que críe ganado y no se lance a la agricultura; las "heladas" matarían en una noche el esfuerzo de meses. Con lenguaje corporal más que con palabras, deja entrever su enojo cuando sus sugerencias --siempre agudas y "pragmáticas"-- no son acatadas.

La agonía de don Mite, otro cholo de corte heroico, muestran a Guayamabe más sensible y humano que nunca. Aquél, a pesar de sus largos años, continuaba trabajando para mantener a su familia: tres hijas que ya habían perdido a su madre y, siendo mujeres, no podían ganarse la vida por sí mismas. Aparentemente, don Mite muere de tuberculosis. Momentos antes de fallecer, agarra su machete y ataca al que fuera su jefe inmediato, el mayordomo. El febril anciano se ha desquiciado en su momento de agonía.

Se lanza contra el adversario inesperado. El machete se le vuelve agilísimo . . . El Mayordomo. . . se limita a parar los golpes, sin atacar. Su mentón está agresivo. . . Con todo, sus labios tienen una serenidad de remanso y a sus ojos asoma una lástima infinita (106).

Más tarde, cuando sale a buscar a Tejón, quien se había escapado con una de las huérfanas de don Mite, lo hace no porque se lo dicta su jefe sino porque estaba comprometido con el difunto padre a cuidarlas. Durante el rastreo de los prófugos, se apena por quienes persigue:

Se imagina lo que habrán sufrido. Y, por un momento, le entra un poco de lástima (124).

En Jaguar, la cuarta y última novela choluna, examinaremos con más detalle el carácter del personaje que más ha aparecido en la obra de Aguilera-Malta; este cholo-mayordomo que fuma constantemente: don Guayamabe.⁵¹

Hemos indicado que los dos protagonistas (Guayamabe y Carlos) tienen ciertas similitudes. El personaje blanco es también interesante y complejo. Don Nestor fue un niño muy rico; hijo único. Aunque huérfano desde su infancia, es criado por dos viejas tías solteras⁵² que sólo viven para cuidarlo y convencerlo de su alto linaje.

—Tienes que ser decente . . . No olvides que estás emparentado con lo mejorcito de Guayaquil. . . Tu misión es salvar el abolengo. le recuerdan a menudo sus tías.

Sólo debía reunirse con los iguales a él. Tenía que conservar su sitio (32).

Los reprimidos deseos sexuales de las dos viejas constantemente se descargan en el apuesto sobrino; en una hamaca, lo acuestan entre las dos. Tratan siempre de darle lo mejor de lo mejor: “educarlo”. En su adolescencia envían a Nestor a pasar largas temporadas en la “Pepa de Oro”, la hacienda

cacaotera de la familia; en ésta aprende a disfrutar de la naturaleza y la libertad que brinda el campo abierto. Todo cambia cuando se percata de su poder.

Podía talar las selvas, quemar las casas, despedir los peones o condenarlos a la miseria y el hambre. Esta conciencia de su poder lo cambió. Lo convirtió en vanidoso, endurecido y hasta cruel (34).

Luego, siguiendo la costumbre de la época entre la gente adinerada, viaja a estudiar en Europa: París. La experiencia parisina de cuatro años no forma parte del relato, es recordada cuando, un tanto asqueado, regresa y participa en la para él insulsa vida social de su ciudad natal, Guayaquil. Después de pocos años de haber vuelto, ¡crisis! La “escoba de la bruja” azota inmisericorde todos los cacaotales del país. Por primera vez conoce lo que es carecer de dinero, lo engorroso que es tener que pedirlo prestado o deberlo. Se torna otro; cambia hasta físicamente; se lo ve enfermizo. En un momento de exasperación, después de malas experiencias comerciales en el puerto, Nestor toma una resolución que será aciaga, decide hacer producir a la isla que le legaran sus padres al morir, San Pancracio. Mientras planea su conquista de la isla, piensa: “soy descendiente de los conquistadores españoles” (51). Este es el Nestor que ha arribado a la “isla agresiva y adversa” (59); en donde, con la ayuda del endurecido capataz, piensa reponer su fortuna en corto plazo.

El *impasse* étnico en La isla virgen.

Aunque el tema central de la novela es la lucha casi sexual entre don Carlos y la isla de su propiedad, a través del relato se destacan los antagónicos pareceres de los oriundos y el foráneo, en los que siempre el ancestro racial de unos y otro juega un papel básico y, por momentos, central.

Hemos anotado que el término “Blanco” siempre tiene sentido peyorativo en los relatos de Aguilera-Malta; su teatro o esta novela no son excepción. En tanto que lo contrario, lo negro, generalmente se presenta de modo positivo, por momentos sensual; en ciertos casos, de lamento. Para describir a la Márgara, la chola que ayuda a Tejón, enfermo por una grave picadura de serpiente, se dice: “Parecía que la habían trabajado en ébano. . . Estaba llena de curvas y debía estar, asimismo, dura y tibia” (20). Sólo la inmensa ternura que ella muestra hacia el desmejorado y solitario cholo, hacen que éste se recupere. Terminarán juntándose. Cuando el capataz ayuda a bien morir a don Mite, se dice que “al *pobre negro* ⁵³ [don Mite] más se adivina que se ve” (98). La ya referida agonía de don Mite sirve para ilustrar el siempre presente problema del cholo que trabaja para el blanco; el deber económico de aquél hacia éste. Aun durante su agonía, agobiado por la tos y la fiebre, no puede olvidar su obligación al Patrón; dice a sus hijas:

—No se olviden de pagar ¿ah?

—Claro, Viejo.

—Primero, la deuda al Blanco.

La esclavizante deuda del peón estará con él no sólo hasta su muerte: ha sido transmitida a tres indefensas huérfanas.

La supremacía que siente don Nestor no sólo es la del dueño y patrón; él, que había sido criado en la ciudad oyendo qué superior era, por supuesto veía al cholo del campo casi infrahumano. Se convierte en asesino, pero él no lo ve así. Melgar, enfrascado en una riña a machete con otro cholo, no obedece a la orden que no continúe y muere de un balazo en la frente que le dispara don Nestor. La impunidad que siente éste ante lo hecho proviene de saberse superior. Aunque llega a preguntarse:

¿Y si la justicia me persigue? ¿Y si acaso me quieren guardar en la cárcel unos años?

rápidamente se convence de que esto no sucederá:

¡Que va! Eso sería un absurdo. Tengo un apellido muy sonoro que arranca desde la Colonia. Mis familiares valen mucho. . . Aquí mi voluntad debe ser ley, la única ley.

Durante este monólogo interior todos los conflictos morales de don Nestor son resueltos sobre la base de su "superioridad". Algo arrepentido, piensa:

Pero se trata de la vida de un hombre.

De inmediato, reelabora:

¿La vida de un hombre? ¿Es que un cholo de estos es un hombre?
(64).

Hacia el final del segundo capítulo aparece Esperanza, la mujer que (como su nombre sugiere) pudo salvar a Nestor. Acompaña a su padre, don Merelo, quien ha adquirido una isla cercana a San Pancracio. A la vez que

vemos al solitario Nestor enamorarse de la mujer, se nos cuenta algo de la vida de su padre y socio. Como a don Nestor, su reputación ha precedido a don Merelo: "Dicen que es más malo que el Diablo" (152), se dicen unos a otros los atemorizados cholos. El negocio que lo ha enriquecido y que su hija ignora es la trata de negros. Se relata, con detalles (pp. 201-12), la noche en que logra emborrachar a un grupo de cholos con el fin de raptarlos para que le trabajen su recién adquirida hacienda insular. Uno de los capítulos más dolorosos, de los muchos que presenta la novela, es el escape de dos familias cholas de su sujeción a don Merelo. La lenta y extremadamente penosa huida de gente descalza, hambrienta, sedienta, aterida de frío, es exployada en los comentarios, ideas y pesadillas de los cholos que arriesgan y hasta pierden la vida "huyendo de la soga del Blanco" (191). En una escena que nos recuerda El luto humano, vemos que los gallinazos --que reemplazan a los zopilotes de la novela de Revueltas-- tratan de arrebatarle a su madre el niño muerto en sus brazos.

Presentando a un personaje extremado como don Merelo, un cruel y avezado negrero, el autor alisa un tanto las ásperas aristas de Nestor. La cercanía de una atractiva mujer blanca, Esperanza, renueva sus bríos. Aunque su padre se queja: "Desgraciadamente, sólo es una mujer" (165), ella, como Nestor, es audaz:

Yo no le tengo miedo a nada". . . ¿Orgullosa? No. Segura de mí misma" (151).

Obviamente, la atracción es mutua; pero siguiendo la costumbre, la actitud femenina es de espera.

Nestor, atraído por la resuelta mujer y a la vez preocupado por la constante resistencia de la isla que a diario se le niega más y más, empieza lentamente a desquiciarse. Piensa primero en la mujer:

Ya no dispone ni de un momento de tranquilidad. No puede pensar en nada de lo que está haciendo. . . Por doquiera encuentra a Esperanza. Su imagen lo persigue como si fuera su sombra. No da un paso sin dejar de mirarla, en la canoa o entre los árboles (157).

De inmediato, su mente vuela a la Otra. Hablando con el mayordomo, añade:

—Creo que tienes razón, Guayamabe. Me está agarrando la Maldita . . . Le zumban los oídos. Ve tinieblas. Debe tener fiebre. Es la enfermedad que le ha inoculado la Enemiga. . . Le tiemblan las piernas. No sabe qué habla ni qué piensa, ni qué anhela. Sí, Guayamabe, sí. Tienes razón. Me está agarrando la Maldita. Creo que no puedo defenderme, ni siquiera desviarme de sus apetitos homicidas (158).

Por momentos confunde a las dos. Apenas puede dormir; el sueño con ansia sexual se interrumpe con una pesadilla con la Maldita. Sus repetidos soliloquios son similares a los de Arturo Cova y la obsesión de Marcos Vargas (Canaima), de que está a punto de convertirse en árbol. La unión de Nestor con Esperanza nunca llega a consumarse. Hacia el final de la novela, ella es raptada por Pablo, el huérfano que dejara Melgar y ahijado de don Guayamabe, quien capitaneaba una pandilla de violentos malhechores.

—¿Qué pasó?

- ¡Don Pablo!
- Sí, ¡Don Pablo Melgar!
- Pero, ¿qué, pues, qué?
- Hirió a la niña Esperanza.
- Sí. La hirió. . . ¡y se la llevó!

Al ahora salvaje Pablo le apetecía la blanca mujer; al mismo tiempo vengaba el asesinato de su padre: Melgar; aquél que había llevado a Nestor a preguntarse si un cholo era un hombre.

La isla virgen concluye cuando don Nestor hace un curioso intento para rescatar a Esperanza.

- ¿Dónde vamos, Patrón?
- A buscar a Esperanza.
- ¿Por tierra?
- Por tierra.
- Por agua se la llevaron.
- Todo se junta en el corazón de la tierra.
- Me creo que así no la hallaremos nunca.
- Es que tú no sabes. Tú crees que fue Pablo Melgar, ¿verdad?
- ¿Quién otro, Patrón?
- Eso es lo que ignoras. Fue ella.
- ¿Ella? ¿Quién?
- ¡La isla! Siempre ha sido la isla. Por eso, buscándola a Ella, encontraré a Esperanza y encontraré mi destino.

El agitado estado de Nestor va en aumento:

- ¿No la sientes? ¿No la estás viendo?
- ¿A quién, Patrón? Palabrita de Dios, que yo no veo nada.

–Me está llamando y ya no podré defenderme. Hice lo que pude, pero ahora me está arrastrando hasta su propia vida. Me enraíza en ella, como si yo fuera un producto de su vientre.

Las últimas líneas muestran la “fusión” final.⁵⁴

¿Qué soy? ¿Dónde me arrastras, Isla Virgen? Si ya no me opongo.
No puedo resistirte. Soy tuyo y eres mía. ¡Mía, por fin!

Nestor termina totalmente desquiciado, avanzando lentamente hacia el centro de la Isla.

Utilizando el sentido sexual que ha propuesto el autor de la relación entre don Nestor y “su” Isla, podríamos concluir sugiriendo que ésta ha vengado a su viejo amante, al que un día lejano sí “se dieron”: don Goyo. No obstante, cabe anotar que Nestor no ha sido un personaje totalmente negativo. Aparte de su jactancia cultural (ha viajado, sabe leer, etc.) y el orgullo que le da su transmitida creencia en la superioridad de su “blancura”, Nestor ha sido emprendedor, temerario y, en su hosca manera, hasta sensual. Rojas ha señalado: “La voluntad heroica del personaje blanco es típicamente blanca: ambición, deseo de rehabilitarse, impulso de regeneración, sed de buen nombre, embriaguez de vencer”.⁵⁵ Cuando termina la novela no se puede alegar que él es “devorado” como lo fuera Cova; Nestor se ha fundido con su amante. Y es que, después de todo, La isla virgen, más que un estudio sobre el enfrentamiento racial, es un examen de la psiquis humana; con acento en lo sexual. Lo que para nuestro propósito es básico anotar, es que la “superior” composición étnica de Nestor –inculcada tan asiduamente por las tías– ha

jugado un papel importante en su visión del mundo y, *ergo*, en su forma de sentir y actuar.

María E. Valverde ha observado que La isla virgen es “una novela mucho más extensa, ambiciosa y compleja que Don Goyo”. En ambas “Aguilera-Malta ha creado. . . figuras míticas apoyándose en el basamento étnico-antropológico y social que le brinda la realidad costeña ecuatoriana” (Valverde 61). Estos han sido don Goyo, don Guayamabe y también, creo, don Nestor; él es --como Cova-- un eslabón más del ya mítico americano blanco que se arroja a conquistar el trópico; uno muy disímil del que cantara Andrés Bello. La mayor diferencia entre estas dos novelas reside en que La isla virgen observa las dos caras del conflicto. Mientras en Don Goyo sólo escuchamos el lamento del centenario cholo, en La isla virgen se nos dan los elementos para pensar que aun el avasallante blanco invasor tenía, no sólo sus motivos, sino sus razones para actuar como actuaba. Si se observa con cuidado, notaremos que el rencor que siente el cholo hacia el blanco es casi tan profundo como el que recibe. La gran diferencia, claro está, es que es el blanco ambicioso y racialmente “superior” quien arrastra consigo el odio hasta las islas y sus gentes.

Siete lunas y siete serpientes, el gran opus maltiano.

Entre La isla virgen (1942) y Siete lunas y siete serpientes (1970) han transcurrido veintiocho fructíferos (por momentos frustrantes) años en la inquieta vida de nuestro autor. Fueron los años de su fallidos intentos en el

cine, los de sus Episodios Americanos, aquellos en que se desempeñó como profesor visitante; fue también la época de su “teatro” en México. Ayudaba a montar sus propias obras. Aunque declarara que “las tablas” lo atraían tanto como la novela,⁵⁶ sus familiares recuerdan que su “gran amor” fue siempre esta última. Como sabemos, dejó una inconclusa.

Según su hermano Fausto, Siete lunas... fue una obra de larga gestación. Por casi dos décadas Aguilera-Malta acumuló material e ideas para esta novela. Tenía algo más a su favor, además de haber viajado y aprendido, aunque vivía lejos --en tiempo y distancia-- de esas islas de su infancia; lo atraía la idea que de volver a ellas “mentalmente”.

En una novela “ecuatoriana”, escrita en la mestiza e inmensa capital mexicana, en el momento que el llamado *boom* de la novela hispanoamericana tomaba gran auge, Aguilera-Malta había amasado su experiencia de dramaturgo y narrador para darnos un producto novedoso y muy rico en temática. Aunque ubicada en la costa choluna de sus novelas anteriores, con obvio sentido universal, la novela recoge no sólo su experiencia personal en cuanto a estilos y temas, integra mucho de lo que ofrecía la Nueva Narrativa continental en todas sus posibilidades.

En su reseña sobre la novela,⁵⁷ Seymour Menton anota que “el autor da rienda suelta a la creación lingüística, folklórica y fantástica, pero sin dejar de señalar las injusticias sufridas por el pueblo hispanoamericano”. Concuerdo también con Menton cuando llama al lenguaje uno de los personajes de la novela, “igual que en Tres tristes tigres”, o cuando anota que uno de los

párrafos de la novela recuerda “el párrafo inicial de El señor Presidente y varios párrafos los de Juyungo, (1943)”, la ya canonizada novela negrista ecuatoriana de Adalberto Ortiz.

Menton también ha anotado que en Siete lunas... “Aguilera-Malta realiza una síntesis latinoamericana mediante la integración de elementos de folklore indio, negro y cristiano sin indicar explícitamente las procedencias raciales”. En esta novela el autor poco menciona el conflicto étnico; no obstante su general ausencia, éste tiene apariciones que destacaré más adelante.

La novela presenta múltiples conflictos o sub-temas y una profusión de personajes; unos reales otros mágicos. Recurre mucho al relato retrospectivo, al monólogo interior, a la fragmentación temporal, a la acción simultánea. Prima el diálogo; por momentos, la forma de dialogar se asemeja a los extraños parlamentos de La casa verde, o a los intrincados juegos lingüísticos de Tres tristes tigres o los de La guaracha del Macho Camacho. Sin alterar la textura de lo que se relata o se habla, en un mismo párrafo se pasa de diálogo a narración. Siete lunas... podría considerarse una novela altamente transgresora. A la vez que no respeta la sintaxis formal o se crean términos castizo-quechuas, se arremete contra el lado negativo de muchas instituciones, públicas o privadas: el Estado, su ejército, la Iglesia católica, y el comercio desmedido. Ahora que la raza del mixturado cholo no es lo central, Aguilera-Malta parece tomar partida en otras contiendas, más “universales”, más complejas; aun en una de la que se lo creía ajeno: la ético-religiosa.

El tema central de Siete lunas... es universal: la lucha entre el Bien y el Mal. Esto es un tanto curioso y vale la pena destacarlo. A pesar de que Aguilera-Malta nunca fue hombre-de-iglesias,⁵⁸ esta novela ha sido vista por varios como una obra con alto sentido cristiano: “. . . despite the heavy content of sex and violence, Aguilera-Malta's message is a deeply religious one, in particular a Christian one”, escribe un lector estadounidense de la novela.⁵⁹ El número de capítulos --33, el de la edad de Jesús-- es otro indicio de esta “cristiandad”. Menton ve que muchas de las “escaramuzas” de la novela “no son más que preparativos para la disputa final: la lucha por la redención del gran pecador Candelario Mariscal”.⁶⁰ Estas “escaramuzas” son muchas, diversas y, como ya ha dicho Menton, llenas de un llamativo uso de neologismos. Uno de los personajes “latinea” constantemente. En partes de la narración o en ciertas pláticas, el castellano del cholo da paso al quechua de su hermano andino. Se crean vocablos repetitivos o de origen onomatopéyico; la puntuación se torna altamente caprichosa; por largos trechos, se abusa del punto o se olvida la coma. Esta desarticulación lexicográfica propicia la presentación de mutaciones antropomórficas en algunos de ellos:

Sin agregar palabra Candelario Mariscal se arrojó al agua. Apenas la tocó, caimán. Regresó la cabeza. Ya verde. Trompuda. Se abrieron sus fauces colmillos colmilludas colmillonarias. Espantosas.

Algo similar ocurre con Chalena; el personaje más negativo en toda la novela,⁶¹ quien había pactado con “El Coludo”.

El hombre había cambiado. . . Tenía fajas verde-amarillas sapo gigante. Los brazos y piernas se le habían enmagrecido y encogido . . . Casi no podía abrir los ojos --ojillos, ojales, ojículos--. Lo que le seguía creciendo era la boca (134).

En uno de los momentos de "realismo mágico" en la novela veremos a Bulu-Bulu convertirse en un tigre.

En cuanto a esto, Karl H. Heise ha anotado que la transformación que sufren estos personajes "es interior. Existe sólo en la mente de los personajes y aun en la del lector. Cuando se percibe a este 'coronel' como a un caimán, su forma física se altera exclusivamente para él que lo percibe. Aunque el mundo en que ocurre esto es el efímero del pensamiento y de la imaginación, lo que pasa dentro [de] ese contexto es de veras real".⁶²

La trama y el extenso reparto de la novela.

Aunque se mencionan dos islas agrestes y similares a San Ignacio y San Pancracio --la Balumba de Bulu-Bulu y Daura, el islote de la familia Quindales--, la historia central de Siete lunas... está ubicada en un medio más urbano, un pueblo aledaño al río, Santorontón.⁶³ El medio natural no es mezquino, pero tampoco generoso. La pesca, una incipiente agricultura y el comercio del producto de estas industrias, han permitido a los cholos sasantorontefños proesar de un villorrio de "cuatro casuchas" al "moderno" poblado que la novela nos presenta: unas cincuenta casas, con iglesia y plazoleta central. A ella había arribado un buen cura --por su descripción, un "criollo", un

ecuatoriano hijo de europeos--, el Padre Cándido Mariscal. Su labor misionera se hallará contrarrestada por la aparición de "El maligno"⁶⁴ y sus secuaces. Pero aquí, en otro alarde de realismo mágico, el abnegado fraile recibe ayuda desde lo "más alto": un Cristo-guerrillero.

En Santorontón, Jesucristo baja de su Cruz y se vuelve "personaje". Así estará en posibilidad de auxiliar en esta nueva batalla contra su eterno enemigo: "El Otro". La labor de "El Bienaventurado" tiene claros atisbos revolucionarios. Según Gregory Rabassa: "Jesus Christ is alive and well and militant in South America, albeit a bit careworn and singed upon his cross".⁶⁵ Cuando desciende de su semi-incinerada cruz, "El Señor" habla mucho con su "camarada" y cuando éste pierde los estribos --lo que sucede a menudo--, lo amonesta. Desde su Cruz, le sonríe o le guiña el ojo; pero no está dispuesto a hacer ningún "milagro": es un rebelde; un "militante" como apunta Rabassa. Por momentos, se torna parlanchín y bromista; pero cuando la ocasión lo requiere, se vuelve severo y hasta distante. La Cruz en que descansa "El Nazareno", la recibió "su cuate" --el Padre Cándido--, de manos del pirata Ogazno, pretérita figura mítica del litoral ecuatoriano. Durante un incendio que fuera provocado por Candelario Mariscal --en un momento en que había sido "poseído"--, el Crucifijo estuvo a punto de quemarse; es rescatado por Cándido, pero quedará "chamuscado".

Siendo varios los sub-temas de la novela, se requiere un nutrido reparto. Fuera de los ya mencionados --el ecuatorianizado Cristo; su "cuate", el recio y no tan "cándido" Padre Mariscal; y el hombre-caimán, Candelario Mariscal-- son

muchos los que podrían ser considerados también personajes importantes. Lo que sigue es una “lista” de los otros personajes principales de la novela. Pienso que describiéndolos, se explica en parte su textura y mensaje.

Bulu-Bulu, un brujo negro, agudo y perspicaz, dueño de la isla Balumba, con quien los cholos vecinos mantienen cierta distancia. Su hija Dominga, cuyos problemas sexuales del comienzo de la trama dan parte del título a la obra. Ña Crisanta, madre de Minga, una chola, a quien los locales jamás le habían perdonado que se fuera con el Brujo; es la única que enfrenta al temible Brujo:

Brujo o no, cada día estás más bruto, Bulu-Bulu (243).

Claro está, ella puede insultarlo: es “su” mujer. Del Coronel Candelario Mariscal, --“ahijado”⁶⁶ del cura que le diera su apellido-- se agrega que es hijo de “El Malo” con Pancha, una mula sin dueño que vaga por el pueblo. El avaro, muy cruel comerciante y socio de “El Otro”, Crisóstomo Chalena, quien llega a adueñarse de toda el agua para consumo humano. Tolón, un niño al servicio del cicatero mercader, quien ha de criar, en su mano derecha, un rosal para su amo. El padre de Tolón, Timoteo Ruales, “el doble cojo”,⁶⁷ quien, tratando de vengar a su hijo y a la madre de éste, ambos asesinados por órdenes de Chalena, muere también ultimado, a arponazos, por el “bípedo batracio”. En un humilde padre de familia, José Isabel Lindajón --uno de “los feligreses más fieles” del Padre Cándido--, se muestra al cholo sumiso que puede llegar a rebelarse ante el abuso que él y sus hermanos cholos sufren a diario. Josefa, la Chepa⁶⁸, una de las dos sobrevivientes de su familia, cuyos padres fueron asesinados de manera salvaje por Candelario en una noche de lujuria homicida.

La hermana de ésta, Clotilde, casi una niña, quien esa fatídica noche es violada por el Coronel al no encontrar a quien codiciaba, Josefa.

Las instituciones no se escapan. El gobierno central es mostrado en el todopoderoso Ministro de Gobierno, el General Moncada, quien dirige la campaña nacional contra los insurrectos; el único capaz de “tumbarle los cocos” al Coronel Mariscal. El “profesional” despojado de toda moral, aquel que ha olvidado para siempre el juramento hipocrático, aparece parodiado en el médico-sepulturero, el Dr. Espurio Carranza, quien cobra curando o enterrando. Su contrapartida --el médico noble-- es humanizado en Juvencio Balda, quien habiendo cometido un grave error en la ciudad (Guayaquil) debe escapar al campo y luego, forzado por las circunstancias, asimilarse a su gente e incluso a los monos locales, a quienes brinda atención médica. Luego, estos agradecidos simios --ayudados por bandas de murciélagos--,⁶⁹ ayudan a los cholos a conseguir el agua que les negaba Chalena. Virgiliano Rufo es el tendero; representa al pequeño comerciante; es tan víctima como victimario. Salustiano Caldera es el Teniente Político; máxima autoridad civil en el pueblo, vive bajo el completo dominio de la gente poderosa. Rugel Banchana es el jefe de la Policía Rural, sus acciones también están controladas por los poderosos. La Iglesia tiene dos representantes, el ya visto Padre Cándido y el malcontento y codicioso fraile de origen español, el Padre Gaudencio.

Los personajes secundarios son: Filemón, un sacristán, muy flaco, viejo, sumiso y tonto. La Muda, madre de Tolón y cocinera de Chalena, quien nada puede hacer para que éste deje de abusar a su engañado hijo. (A cambio de

que crezca el rosal en su diestra, le ha ofrecido un potro; el niño los adoraba).

Un médico de Guayaquil, el Dr. Alaya, quien cura a Clotilde de su psicosis antimasculina. Otro personaje de la ciudad es Diamantina, ella sólo aparece en los mórbidos recuerdos de quien fuera su compañero universitario, el doctor Balda. (En la novela se infiere que Juvencio tuvo relaciones necrófilas con una difunta que él veía a diario, desnuda, en la morgue-cuarto-de-clases-- y que se parecía mucho a la mujer cuyos senos lo obsesionaban: Diamantina). Doña Jovita, la sufrida y silenciada esposa del médico-enterrador. El burdo padre de Chalena, cuyos insultos a su hijo cuando éste era muy niño, explican en gran parte el odio que el "Sapo" siente por la humanidad: "Nunca lo había llamado hijo. Jamás tuvo para él una frase de cariño o simpatía". Sólo lo llamaba: "Guevón", y en sus momentos más sarcásticos: "Guevín".

También aparecen personajes-en-grupo: un coro de mujeres locales, hipócritas que se dicen religiosas y tratan de intervenir en contra del matrimonio del Coronel con Dominga y el mencionado grupo de monos. En este nutrido reparto, cada uno de sus miembros desempeña un papel muy singular; no se dan roles repetidos.

La representación étnica en Siete lunas y siete serpientes.

No obstante este rico censo de personajes, sólo nos detendremos en los tres que nos ayudan a mostrar el conflicto étnico en la novela: el brujo Bulu-Bulu, su hija Dominga, y el Padre Gaudencio.

Bulu-Bulu, "brujo y prieto", aparece en la primera línea de Siete lunas....

Dice ser el último descendiente de una cuatricentenaria serie de brujos del mismo nombre que, arrancados del África, llegaron a América un par de siglos atrás:

--Los Bulu-Bulu somos uno y muchos. Yo existo desde el primer Bulu-Bulu que vino al mundo. Y desde ese Bulu-Bulu hasta mí, todos viven en mí. Ellos son yo. Yo soy ellos (150-51).

Explicará más tarde:

. . . en mí viven muchos muertos (156).

Su sabiduría es, pues, innata. Al comenzar la novela a él acude el Coronel Mariscal, quien no resiste más los nocturnos avances sexuales que le hace la Chepa Quindales. Aunque ésta, después de casarse, había muerto hacía ya varios años --Candelario había visto "un letrero de hojalata pegado a la cruz: JOSEFA QUINDALES DE CALICHE" (76)--, la Chepa no desiste en su acoso sexual y a Candelario no le queda otro recurso que acudir al Brujo en busca de una cura final. La solución de Bulu-Bulu da múltiple resultados; todos aparentemente positivos. Se las arreglará para casar a su soltera hija, aunque el novio sea el sangriento Coronel. Minga, a pesar de su sensualidad y "prieta" belleza, siendo hija de "Brujo negro", no es buen partido para ninguno de los hombres locales; pero sí para este hombre que quizás⁷⁰ sea hijo de "El Suertudo". Éste le va a dar comodidades y, más que nada, va a hacer que se la respete. El otro beneficio para el Coronel es que, al casarse con la Chepa, ésta habrá de abandonar su insistente persecución sexual. Bulu-Bulu ha matado varios pájaros de una pedrada; él carecía de balas.

A través de la novela, Bulu-Bulu va demostrando su sapiencia, más heredada que aprendida. Cuando Candelario le dice a su futuro suegro que el doctor Balda ganaba a diario clientela porque había estudiado en la Universidad, el "Cara e Mico", sin inmutarse, le responde:

Yo no necesito estudiar, Coronel. Nací sabiendo (150).

Además, Bulu-Bulu explicará que las enfermedades que él cura "no son de este mundo", no son de las que "se curan con medicinas de las boticas" (151). En este personaje, Aguilera-Malta canta a la sabiduría de esos seres que lo han aprendido todo de esa madre de todos: la naturaleza.

La acumulada sapiencia de Bulu-Bulu, traída desde África y adaptada a América, es inferida o explicada a través de todo el relato. En el capítulo 24, uno de los más llamativos y quizás el más "negrista" de la novela, Bulu-Bulu --subido en la copa de un árbol, desnudo, zoomorfoseado en un tigre, fumando y hasta humeando por ojos y orejas-- rememora el momento en que su gente fue capturada y traída como esclava a América.

Antes no era así. Antes --ese canoso cuatricentenario-- él llegó en un barco negrero . . . entre esclavos --príncipes, guerreros, vírgenes, artistas, artesanos, brujos-- con cadena al cuello (280).

Luego rememora cómo consiguió (o consiguieron él y los suyos) su libertad. Unos gigantescos catanudos atacaron al barco negrero, serraron sus cadenas, liberaron a todos los esclavos y los ayudaron a llegar a la orilla; en

tanto que todos los blancos perecían ahogados. Pronto se adaptaron al medio, que tenía mucho en común con la tierra ancestral.

En aquel entonces, al llegar a la tierra *esmeralda*,⁷¹ identificaron, primero los árboles. Supieron, muy pronto, los que eran amigos. Y también, claro está, los que no. Cuáles flores, raíces y frutos podían ayudarlos. Los mismos, o iguales, a cuantos dejaron, en lejanas orillas opuestas del mar. Fueron de nuevo, lo que fueron antaño. Revivieron sus viejas costumbres. Sus artes, leyendas y mitos. Sus tatuajes y máscaras. Sus danzas. Sus cantos. Sus múltiples secretos en todos los órdenes. Fue un pedazo del mundo pretérito incrustado en el mundo futuro. Los negros que en otras regiones cercanas seguían esclavos fueron integrándose al Reino Esmeralda. Los que iban huyendo. Los que eran castrados por haber huido. Los que simplemente oyeron del sitio donde aún se era libre. Todos. Todos. Todos se fueron fundiendo --con sangre y con sueños-- en el pueblo del Reino Esperanza. Los blancos barbados, en cambio, nunca se acercaron. No podían hacerlo. Aunque persiguieran a algún fugitivo --negro fugitivo, fugitivo eunuco--. Las verdes murallas manteníanlos marginales. Los nativos, en cambio, también comenzaron a unirse a los recién llegados (282-83).

El historiador y poeta, que complementaban al novelista, llevan a Aguilera-Malta a utilizar un momento mágico de su novela para narrar su idílica versión de la historia del negro ecuatoriano. Luego, para vincular el título de la novela a la historia que recuerda el Brujo y también para mostrar el sentido igualitario que los movía, se lee:

Allí, en el corazón del Trópico había nacido un pequeño país de hombres libres. Todos sus pobladores llegarían a Reyes. Se irían

turnando cada *siete*⁷² días. Uno después de otro. Hasta que todos, todos, hubieran alcanzado la honrosa jerarquía. Entonces el primer Rey volvería a ser rey. Y así, para siempre, en cadena infinita. (285).

En cuanto a esta idea de la transmisión de poder absoluto (el del rey), la misma tiene cierto fundamento platónico.⁷³

El plan no llegará a cumplirse. En Latinoamérica, a través de los siglos, los focos de verdadera "libertad" siempre han sido escasos. Cuando estos han existido --reales o ficticios--, a ellos han acudido los perseguidos.

El Reino se fue diluyendo. El imán --libertad-- atrajo a otros hombres de varios colores. A otros hombres ya mezcla de blancos barbados y bronce aborígen. Siete, siete, siete. Los antiguos esclavos se desparramaron. El negro, que había huido agotado por el abuso que sufría, buscaba el don máspreciado en la vida: ¡libertad! Los tiempos cambiaban. Perdieron el miedo a encontrarse castrados. A tener de corbatas las gruesas argollas de hierro. . . Una noche se fue Bulu-Bulu --el primero y el último, y el mismo de siempre (286).

Llegará luego a Balumba, la isla en que morirán todos los Bulu-Bulu. Él sería el último Bulu-Bulu --no tenía descendencia masculina.

En la única hija de Bulu-Bulu, Dominga, Aguilera-Malta mostrará su ya conocida tendencia a realzar la belleza y sensualidad de la mujer de piel morena. A despecho de su rol central en el nombre, la trama y la solución que propone la novela, Minga aparece relativamente poco. Pero cada vez que lo hace, vemos su porte sensual y, luego, su apacible disposición. El vocablo "ondulante" describe su cabello, su caminar y sus caderas. Mientras Bulu-Bulu

conversa con el Coronel, éste mira a la hacendosa muchacha. No puede dejar de pensar: "Estaba buena la condenada. Dominga. Cada vez que la veía le parecía más bien hecha. Más maciza. Más meneona" (158). La "apacible disposición" de Minga se describe en una de las noches de su "luna" cuando, después de haber matado a las siete serpientes de turno, regresa a su casa: "venía desnuda. Rampante. Erguida". Parecía poseída, pero no...; estaba sosegada, serena y con una dulzura inusitada entre los cholos insulares, se despide de sus padres:

--Hasta mañana, Taita. Hasta mañana, mamita (244).

Cuando su "taita" la envía a que se eduque formalmente en Guayaquil, Minga no se acostumbra a un medio tan diferente; los enjambres de casas de la atestada ciudad, sus multitudes, sus raudos carros y atestados tranvías, eran mucho para su plácido temple. Prontamente regresa a la añorada casucha la sensual mujer, vuelve para "cuidar a sus Viejos"; era buena hija. En dos sentidos, "irradiaba fuego humano" (77). Pero aun así, las cholas santoronteñas jóvenes la despreciaban; más que nada, porque era hija de un hombre que, además de ser Brujo, era muy, muy negro:

Nuestra familia no nos deja. Nos ha prohibido hablarte. No quiere ni que te veamos. ¡Eres la hija de Bulu-Bulu! ¡Y nadie quiere tener nada con los Brujos. Sobre todo, un Brujo como tu padre. De cabeza de chicharrón, bamba de mono y retinto como el ébano! (239).

A despecho de los muchos abusos verbales recibidos, hacia el final de la trama, cuando se hacen los preparativos para su boda, Dominga se tranquiliza

aun más; se vuelve completamente positiva; cualquier resto maligno que aún cargara de los desprecios que recibiera por ser hija de un brujo-negro, es olvidado. Hasta le resta importancia a los insistentes rumores que su madre le recuerda sobre el que va a ser su esposo, Candelario, el hombre más violento que conociera la región. Piensa que hasta puede ayudar a que éste “se salve”; encuentra ciertas excusas para su “salvación”.

Trataría de ayudarlo. ¿Tiene que estar fregado para siempre, sin ninguna esperanza? Además, hay gentes con la cual es bueno. Con su padrino, el Padre Cándido, por ejemplo (247).

Como cualquier novia del mundo, Dominga ve con creciente alegría el momento de la bendición nupcial, que será impartida por el Padre Gaudencio.

Mostrando gran calidad humana y quizás siguiendo los preceptos de la Iglesia a la que va a integrarse, Minga está dispuesta a perdonar los vejámenes recibidos: a “dar la otra mejilla”.

Mañana, cuando entre en la iglesia, ya no me humillarán. Se olvidarán de quien soy y de quien es mi padre. Yo les perdonaré todos los desprecios que me hicieron. . . Lo que viviré en la iglesia no me lo quitará nadie. La iglesia estará llena de luces. De colores. De música. Jamás se habrá visto tan bonita. Será como un sueño . . . Nunca me imaginé que me ocurriría algo semejante (246).

Así, plena de felicidad, más mujer, más humana que nunca, Dominga espera la bendición nupcial del cura con el “acento alambicado”, “Atlántico”, el Padre Gaudencio.

Éste habrá de casarlos muy en contra de su voluntad y la de las mujeres de Santorontón, quienes no podían admitir que un hijo de “El Traga-Almas” y la hija de un brujo negro profanaran el sagrado recinto, que ellas habían ayudado a construir. Gaudencio, azuzado por las “devotas” santorontañas, al principio se niega rotundamente a consumir la boda. Lucha vana. Será obligado por el novio --quien lo hace bailar con su machete--, a que los case. La novela se cierra momentos antes de la boda, cuando el padre Cándido es convencido por “su cuate” o “camarada”, Jesús, a que perdone al ahijado de ambos --“¡Nuestro ahijado!” (375)-- y que asista a la boda que va a celebrar el “importante” e importado cura.

De los pocos personajes blancos de la novela, el Padre Gaudencio representa no sólo el lado nocivo de la Iglesia católica, sino que nos permite observar al hombre que se considera a sí mismo racialmente superior. Cuando arriba, el autor nos muestra la idea que tienen los cholos del fraile extranjero. Los que serían sus feligreses notaban cierta diferencia en él:

Tenía ojos claros. Tez blanca. Mejillas coloradas. Hablaba con un acento particular. Distinto al de ellos. Se notaba a leguas que venía de tierras lejanas, donde se usaba otro idioma. ¿De dónde? ¿De dónde sería? ¿Del otro lado del mar, acaso? Casi siempre mantenía un aire de superioridad que humillaba (193).

Los cholos no sabían, pero sí el omnisciente autor. Este nos cuenta que Gaudencio vino a América (al Ecuador) muy en contra de su voluntad. De paso, se muestra también la visión que algunos en el alto clero europeo⁷⁴ tenían de Las Indias.

Él se remeció cuando le comunicaron:

"Te mandan al umbral del equinoccio. Allá donde un cinturón de fuego parte la Tierra en dos. Y la tierra y el mar arden en llamas verdes. . . Vas a Santorontón. . . Donde el Diablo aún baila en la punta del rabo. Donde el Hijo del Hombre no gana todavía sus últimas batallas". Desde entonces sintióse más Atlántico. De un Atlántico nórdico límite con el Antártico (307-8).

Obsérvese lo que ocurre en Gaudencio cuando se entera de que viene al mundo de la cholería; lo espiritual da paso a lo material. Al llegar "Atlántico" a Santorontón, la humilde iglesia del padre Cándido estaba en ruinas y había de ser reconstruida, ahora hacerla similar a las iglesias españolas, para lo que se necesitaba mucho dinero. Él lo conseguiría.

Casi desde que llegó al pueblo, empezó la construcción de la iglesia. Cobraba por todo. Por bautizar. Por dar los óleos. Por ayudar a bien morir. Por decir misa. Por casar. Y también, por enterrar. Tenía su cementerio --sagrado-- detrás del templo. A medida que se enterraba más lejos al difunto, cobraba menos. En cambio los que ponían sus cruces cerca de las paredes de la iglesia, pagaban cantidades muy altas. Todo, claro está, para la edificación de la Casa de Dios (163).

Su desmedido afán por edificar una iglesia amplia y lujosa, lo lleva a "negociar" el cielo. En un lugar prominente de la iglesia en construcción, se veía un elegante rótulo con "letras doradas":

AL CIELO

**CRISÓSTOMO CHALENA
ESPURIO CARRANZA
VIGILIANO RUFO
SALUSTIANO CALDERA
RUGEL BANCHANA (163).**

Le había vendido el cielo hasta a Banchana, el hombre más cruel del pueblo, quien era viejo socio de El Maligno. Además, otros “pequeños” problemas aquejaban al amanerado fraile:

El pecado de la gula sí, no podía vencerlo. “Es lo que me queda, Filemón. Comer. Todo lo demás me está vedado. Comer”. Era lo único que allí podía hacerse.

La “superioridad” que innatamente sentía sobre la gente local daba paso a la soberbia:

¿Cómo no voy a ser soberbio, Filemón, en medio de gente tan humilde y atrasada? Soy un hombre de clase. Mi destino es ser príncipe. Un príncipe de la Iglesia, por lo menos (163).

Aguilera-Malta se ha valido de un blanco puro; en este caso, de un sacerdote europeo, para demostrarnos que así como los hombres no escapaban a la problemática racial, tampoco escapan de ella las instituciones en que éstos servían, aquí, la Iglesia católica— cuya misión es, en gran parte, hermanar a todos los hombres.

Siete lunas..., conclusiones.

Siete lunas y siete serpientes ha engastado en el mito —esa materia prima del poeta—, historias tan arcaicas como modernas, tan ficticias como “reales”, tan santorronteñas como universales. En la novela hemos visto algunas de estas interminables contiendas: la primordial, la que es central a todas las otras es la lucha del Bien contra el Mal, es presentada en varias formas: la que

libran cholos pobres e indefensos contra ricos cicateros; la que enfrenta la sabiduría aprendida de la naturaleza con la obtenida de las ciencias modernas; la de un cura ambicioso contra un sacerdote digno.

Pero en un medio como el de la novela, la América mestiza en su lenta evolución social, el problema de las razas que tratan de cohabitar no podía ser ajeno a la trama, y es dirimido en el contexto de la otra eterna contienda.

Hemos visto que en Siete lunas... Demetrio Aguilera-Malta innovó en muchos sentidos; apoyándose en el latín y el quechua, e incorporando muchos de los logros de la nueva novelística continental, abarcó temas muy antiguos y otros bastante modernos. Si bien el tema racial destaca en Siete lunas... como en Don Goyo o La isla virgen --en donde este conflicto nace del afán del invasor blanco por obtener dinero--, la diferencia entre las razas se incluye en la trama desde una perspectiva que defiende al negro. Tanto Bulu-Bulu como su hija son, espiritualmente, muy superiores a un blanco, que aunque sacerdote, no puede olvidar que él es "mejor" porque es blanco.

He destacado lo étnico en Siete lunas...; pero, como sugiere Rodríguez Castelo en su reseña de la novela,⁷⁵ "en ella queda mucho por gustar y analizar . . . queda todo el problema del significado inmediato, mediato y último", y concluye: "En fin, [por] todo lo dicho, se sigue que Aguilera-Malta con Siete lunas y siete serpientes ha entregado una obra más al caudal de la mejor literatura ecuatoriana de este siglo". Yo propongo que se puede (¿debe?) cambiar "ecuatoriana" por "americana".

Jaguar: una obsesión del autor.

Jaguar (1977) es la ampliación de El tigre (1956); asimismo, la pieza dramática es la re-elaboración de un capítulo y otras partes de La isla virgen (1942). Son varias formas de encarar un mismo tema; en este caso una misma idea fija. En una conversación telefónica, en junio del 2000, con Fausto Aguilera Malta, éste recordó que la leyenda del "tigre" era una larga obsesión de su hermano que se remontaba a los años en que la familia viviera en San Ignacio. Durante éstos, un tigre había matado y medio-devorado a uno de los cholos de la isla. El mito sobre la fiera, --que como he indicado, es típicamente africano--, decía que una vez que ésta probaba carne humana, se "amancebaba"; y sin importarle las armas del enemigo, pertinazmente, continuaba buscándola. Para el impresionable joven, tan metido en la vida y creencias de la gente local, esto se convierte en una obsesión que durará de por vida. Don Fausto piensa que el primer cuento que "el escritor" de la familia puso en el papel, y luego leyó a sus padres y hermanos, relataba la leyenda "cuando Raulito tendría unos diez o doce años".⁷⁶ En Jaguar, Aguilera-Malta intenta una vez más sacudirse de ese Tigre que él, igual que el Zambo Aguayo, llevaba dentro.

Antes de iniciarse el relato, el autor explica las razones para su título. No es un epígrafe sino, más bien, una graciosa excusa. Merece ser reproducida.

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 hace ya 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 de el 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 que se trata. Claro, que yo le digo no más. . . " Ahora que sólo la sombra del Moreno seguirá navegando en los ríos y mares, yo quisiera hacerle saber, para su gusto, que aunque menciono aquí al Jaguar, sólo hablaré del Tigre.

Siendo Jaguar la ampliación de una pieza en que hemos visto cómo se "soslaya" el conflicto racial, se pensaría que queda poco por decir en cuanto al tema en esta novela. Pero, no. Ahora que se extiende el referente, vamos a observar las razones que hacen del Zambo Aguayo, el hombre cobarde que vimos en El tigre. Jaguar nos presenta otro aspecto interesante, es la última novela choluna del autor. Escrita siete años después de Siete lunas...: compuesta y publicada en los años apoteósicos del *boom*,⁷⁷ el autor experimenta. Por ejemplo, juega con la realidad en otro sentido --que sólo tiene algo de magia--, intercalando elementos oníricos. Se dan muchos momentos en la novela en que es difícil distinguir entre sueño y vigilia:

-V

Novela de extraña atmósfera de irrealidad donde se palpan los lindes del sueño y la vigilia; los límites en que la imaginación se entromete en la realidad con la impertinencia del destino. . .

Demetrio Aguilera-Malta ha 'cuajado' un relato que deja una impresión indefinible. Un casi suspiro que se quedó en el pecho. Como si la palabra se antojara intrusa y se escondiera debajo de la lengua. La naturaleza de Jaguar no es la narración común. Su

textura es suave y áspera, severa y luego casi imperceptible.

Contundente en su maestría, nos deleita y no deja lugar a duda:
nos lleva por que nos dejamos llevar.⁷⁸

Otro de los (escasos) críticos que se han ocupado de esta novela, Giuseppe Bellini, dice que en Jaguar "se muestra Aguilera-Malta, como en Don Goyo, pero con renovado vigor, pintor de intensa paleta, extremadamente hábil para captar bellezas y misterios" (Bellini, Nueva historia, 524).

Lo racial en Jaguar.

En Jaguar, su autor, observador de varios ángulos en un mismo asunto, presenta el tema racial desde un ángulo diferente al que utiliza en El tigre (20 pags.) Asimismo, la amplitud de la novela (204 pags.) permite otras libertades, inclusive mostrar el lado positivo del miedoso Zambo. En el estudio de la pieza, concluimos que el miedo que siente el Zambo Aguayo nace de su acendrado respeto por el atávico mito africano. Dijimos también que el abuso que recibe a diario por ser prieto ha debilitado un tanto su psiquis. Eran los únicos elementos con que contábamos para llegar a nuestra conclusión. Ahora, en Jaguar, se nos dejan ver algunas de las razones que llevan al Zambo a ser como es.

Aguayo era apuesto: "muy alto, de piel oscura, de complexión atlética, de facciones gruesas y unos ojos negrísimos" (135). En la novela se lo menciona, indistintamente, como "negro" o "zambo".⁷⁹ Algunos pensaban que "sin duda era un negro cimarrón"; cuando se pasaba de tragos su "sinceridad" salía a flote:

--Yo nunca miento, carajo. . .

--¿Algún desgraciado cree que estoy mintiendo?

Los otros borrachos,

. . .tenían que hacerse los desentendidos y dar la impresión que era un mono que buscaba pleito.

Cuando relata cómo escapa de un temprano encuentro con el Tigre, Aguayo recuerda que su negrura lo había ayudado:

Tal vez por mi color me le hice humo en las sombras (36).

Con congoja, rememora cómo don Robusto Aguayo --quien lo había adoptado como hijo-- le da su apellido y también su primer nombre: "Carbón". Aún años después, ya hombre fuerte y maduro, le dolía el maltrato físico y verbal que recibiera de niño:

Andaba desnudo y me llamaban Carbón. "Carbón haz esto. Carbón, haz lo otro". Carbón, para todo sitio, hora, uso y abuso. Yo, Carbón, cumplía las órdenes. . . día y noche, sin descanso (33).

Lo que quizás más difiere entre la breve presentación de Aguayo en la obra teatral y la que nos muestra la novela, es su sexualidad. Como hemos visto, rasgo del arquetípico zambo maltiano.

Mucho se ha dicho, aún entre sus familiares, de la importancia de la sexualidad de los personajes obras del autor. Se ha escrito una disertación que estudia específicamente el erotismo en su obra.⁸⁰ En Jaguar, Aguilera-Malta no sólo nos habla del gran pavor del Zambo, también lo encomia; hace del miedoso negro que conocemos, un garrido y atrevido Don Juan. Como con varios de los

personajes de los ocho cuentos, Aguayo es "humanizado", tanto por sus virtudes como por sus defectos; en este caso por su sexualidad. Su constante búsqueda de la compañía femenina lo hace sociable; con una mujer a su lado, parece que se alisaran las ásperas aristas que en él se han formado desde su dura niñez.

Si bien Aguayo y su retorcida psiquis son el personaje y el tema centrales de la novela, el otro protagonista de Jaguar, don Guayamabe, merece especial atención. He reiterado el "corte mítico" de don Goyo, y el inmenso respeto que los cholos guardaban por él. Ahora que conocemos a los dos, me atrevo a proponer que si bien don Goyo es el personaje más importante en la obra de este autor, don Guayamabe es el cholo más "interesante" de toda la producción maltiana. Y es que don Goyo, sin darle muchas oportunidades al blanco, se torna maniqueísta; llega a detestarlo, rápidamente:

¡Odio al Blanco! ¡Guerra al Blanco maldito y tragón. . ." (DG 94).

Don Guayamabe es diferente. Trató de mediar en la encarnizada lucha entre la Isla y su "dueño"; sus recomendaciones, aunque la más de las veces desatendidas o rechazadas, eran sinceras y favorables; sabiéndose un "cholo descalzo" y analfabeto⁸¹, sabía mucho acerca de muchas cosas; y hasta que poseía ciertas características animales. Podía ver en la más oscura noche y era capaz de olfatear como un sabueso o un felino, a los seres humanos o a fieras.

Hasta bien entrado el desarrollo del relato poco sabe el lector de la sexualidad de este cholo-capataz. Su siempre presentes cigarro y machete, los propuestos "signos fálicos" que lo distinguen, han sido las únicas simbólicas

conexiones de Guayamabe y el sexo. Esta aparente asexualidad en el plano de la historia de Guayamabe se resuelve en un momento crucial de su vida --a la vez que se nos muestra su capacidad "mágico-realista" para ventear--. Leemos de la noche en que encontró a su mujer con otro; probablemente la causa de su desdén hacia el sexo opuesto:

De pronto, algo inquieto, dejó de fumar. Levantó la nariz. Venteó intranquilo. Dudó unos segundos. Volvió a ventear. Apagó su cigarro (69).

Sus sentidos no lo engañaban.

Al acercarse a su casa, empezó a ventear una presencia extraña. Se aproximó más aún y tuvo la certeza. Le estaba oliendo a hombre.

Ella muere cuando él se acercaba para ahorcarla:

Extendió la mano. ¿La iba a ahorcar? El otro, sin vestirse, huyó. El burlado extendió la mano, señalándola con el índice. Se acercó. Se acercó. Al final le tocó el pecho. Sin hacer un movimiento, sin proferir un grito, la mujer se desplomó sobre el piso. ¿Estaría desmayada? ¡No! Estaba muerta.

El "otro" es acabado con un balazo en la frente.

Días después, en una canoa, con un cortejo fúnebre de gallinazos que andaba al garete, se pudrían los cuerpos de una mujer y un hombre. El tenía el tajo de un proyectil entre sus ojos claros⁸² (70).

Otra noche --hacia el final de la novela, cuando se espera el ataque final de la fiera a su perseguido-- vemos que Guayamabe, más que presentir su presencia, la huele y hasta sabe de dónde viene:

--¡Qué raro!

--¿Qué, don Guayamabe?

--Otra vez me huele a Tigre.

--¿No? ¿A Tigre?

--Sí. Y lo curioso. . . es que el olor me viene de abajo, del estero.

Una de las más grandes cualidades de Guayamabe es, sin duda, su arrojo. Como en El tigre, en Jaguar la fiera muere después de una corta lucha contra el valiente mayordomo y su afilado machete. Pero antes de arribar al esperado final, hemos llegado a observar todos los resortes que mueven a este cholo que nunca llamó a su jefe blanco, "Blanco"; él siempre le dijo: "Patrón". Michael Waag ha dado una acertada descripción de "El Hombre-del-Cigarro":

. . . Through atavistic knowledge and power accumulated over centuries, Guayamabe is master of the tropical archipelago in both its physical and metaphysical dimensions. What, to other characters, is fear provoking chaos, to him, is predictable order. Such an order is fraught with mystery and danger, to be sure, but it is still a rhythm by which to live, one which Guayamabe seeks not to alter but to comprehend and perpetuate (Waag 292).

Por supuesto, la belleza de la mujer oscura, en este caso, Domitila, la amante del Zambo Aguayo, es una cualidad a la que nos tiene acostumbrado el autor. Ella es una mujer bella y ardiente. Quizás para equipararla un tanto con su arremetedor negro, Domitila es descrita más que por su físico, por su sexualidad, por su disponibilidad ante su amante:

—Veo que por todos lados me vas a resultar un buen negocio. Ya hasta me estás ofreciendo adelantarme plata. ¿También me puedes adelantar otra cosa?

Lo miró de frente, con los ojos limpios.

—Lo que mandes, Zambo.

—¿Ahorita?

—Cuando vos quieras.

En el momento sexual más vívido en toda la obra de este autor, en plena actividad erótica, el tigre interfiere. Estaban, como de costumbre, al aire libre. En el momento que inician el acto sexual, Aguayo ve (o cree ver) al felino enemigo.

De pronto, él levantó la cabeza, con susto, mirando hacia afuera, buscando en todos lados. . . En un árbol cercano refulgían dos ojos. Se le podían mirar las fauces asesinas. El miembro se le recogió instantáneamente, como una vejiga al quitársele el aire. Con una mezcla de dolor, miedo, impotencia y desconcierto, expresó, desolado:

—¡El Tigre! (109).

En lo escasamente visto de Jaguar hemos rescatado solamente ciertos aspectos de la trama que ayudan a explicar la calidad humana de los personajes cholos. Aunque en la novela aparece casi una veintena de personajes, la historia es una sola; esto ha llevado a Giuseppe Bellini a acotar que Jaguar "es [un] relato largo más que [una] novela" (Bellini Nueva Historia, 524). Sin embargo, Aguilera-Malta logra incluir ciertos aspectos que indican la importancia de la raza de los personajes.

El único personaje blanco de esta historia no actúa; sólo es mencionado, y siempre en tercera persona. Aun así, a la distancia, vemos su explotación de los cholos y el poder que ejerce sobre ellos. Tempranamente en la historia, cuando se explican las condiciones en que Aguayo y un "paisano" vivían, leemos: "Habían trabajado muy duro en la tala de un bosque. Pero les pagaban miserias, trabajan como burros y sus deudas crecían" (29). Explicando las pérdidas que últimamente había sufrido el Patrón, un cholo dirá: ". . . el Blanco está furioso y hasta piensa botar algunos peones" (106). En otro momento, cuando Aguayo intenta explicar que su relación con la fiera viene de muy atrás, dirá: "Yo creía que sólo le debía al Blanco, dueño de esta isla. Me había olvidado que la deuda más grande que yo tengo es con el Tigre" (91). Aun cuando se describe un pánico ancestral, -- la deuda, lo que es decir, el prolongado abuso del Patrón-- no puede ser olvidada.

Igual que en El Tigre, en Jaguar, el tema racial es secundario al pánico del negro. Mientras que en la pieza casi hemos de adivinar las razones de Aguayo, en la novela se ha ampliado la información acerca del porqué de su psicosis. Se permite que por momentos, con leve humor, se describa algún rasgo físico típicamente negroide de Aguayo:

Volvió a hablar el Zambo. Esta vez le bailó la bamba, más notoriamente (74).

Algo de realismo mágico en Jaguar. Conclusiones.

Después leída toda la narrativa de ficción de Demetrio Aguilera-Malta, resulta inevitable concluir que este autor es uno de los mejores exponentes (si no uno de los fundadores) del realismo mágico. Aspectos de éste fueron encontrados ya en esos cuentos escritos cuando el autor era un veinteañero. En cuanto a sus tres primeras novelas cholunas, en todas se dan momentos mágico reales. (No todos fueron destacados). Jaguar no es excepción. En el séptimo capítulo vemos uno de los momentos más atrevidos en cuanto a su uso de esta modalidad narrativa. Se narra la llegada de un tigre a la fiesta; es un tigre que, como veremos, se convierte en hombre a la vez que se desdobra en cuatro:

Se escucharon los bramidos. Ya no de un tigre sino de cuatro tigres. A todos les temblaron las manos que ya empuñaban los platos de comida. Miraron a los cuatro lados. En cada fiera había un par de ojos fosforescentes. Siguieron mirando. Ya no eran ojos sino colmillos. Miraron más. Ya no eran ojos ni colmillos solamente. Eran cuerpos elásticos de tigres. Estáticos, mudos . . . Andaban en dos patas en lugar de cuatro. Se acercaron a los que tenían los platos. Se los arrebataron. Los arrojaron lejos. Hicieron lo propio con las ollas de comida. Después, les quitaron las botellas de aguardiente. Empezaron a beber hasta vaciarlas.

Las atrocidades de los cuatro invasores —¿eran cuatro?—, continúan hasta que alguien los detiene.

Los detuvo una voz potente, mandona, de gran serenidad:

—Bueno, Manchados. Ya se dieron el gusto que quisieron. Ahora ¡lárguense!

Era don Guayamabe, claro.

Al ver que los tigres no obedecían su orden, don Guayamabe dispara dos veces y hiere en ambas ocasiones a uno de los tigres que rehusaban largarse.

Éste se tocó las orejas. Hizo un gesto horroroso, de rabia y despecho. Tenía dos agujeros. El Mayordomo lanzó una de sus carcajadas habituales.

--Para unos aretes, joven.

Esta escena --sin duda, la más mágica de toda la novela-- se cierra cuando, amilanados, los tigres obedecen y se marchan.

Metieron la cola entre las piernas. Se fueron bramando. La estela de sus bramidos fue alejándose, alejándose, hasta desaparecer en las tinieblas (95-97).

He dejado este episodio --que aparece en su última novela choluna-- para hacerlo parte de mi comentario final. En la oferta de los aretes que hace Guayamabe al tigre, vemos tres diferentes aspectos de la narrativa maltiana: leve humor, valentía que raya en locura, y el uso del realismo mágico cuya paternidad algunos críticos han querido darle.

Recuérdese que el primer cholo que vimos se llamaba don Guayamabe. Fue aquél que “odió la plata”, quien después de que se “le comen” a la hija, se vengó de ese compadre cholo que había aprendido malas costumbres de los blancos. Este Guayamabe de la pieza y las dos novelas, es algo diferente; no se dice nada acerca de una hija. Él es destacado por su sensatez y, más que nada, por su valentía. El arrojito de este --ahora mítico-- cholo, quien ha cruzado la frontera entre los dos mundos en colisión, nos sirve para recalcar una

cualidad que les era común a muchos de ellos; a casi todos. Aun el más "cobarde" de los que hemos visto, Aguayo, muestra su hombría en otros quehaceres.

El solo hecho de tener que arrancarles a las rebeldes islas el sustento diario --"a punta de machete", anzuelo o atarraya--, nos dice del valor de estos cholos, zambos o negros. Como creo haber demostrado, éstos eran seres complejos a la vez que sencillos; muy enterados de ese su mundo que desaparecía frente a sus ojos, algo que no llegaban a entender totalmente. Muchos de ellos, la mayoría, a despecho de la dura vida que llevaban, vivían felices; le arrancaban al mar y a las islas sólo lo que necesitaban para subsistir; daban más valor a su dignidad personal que a su bienestar físico. Este mundo casi idílico que había sido creado, con tanto esfuerzo, por los cholos guayenses, comienza a desaparecer, cuando el blanco, atrevido y prepotente, arriba con sus mañas, con su desprecio y arrogancia.

Demetrio Aguilera-Malta pudo observar de cerca mucho de esto y, fiel a ese llamado juvenil de luchar contra la iniquidad social a través de la literatura, lo ha hecho en todas y cada una de sus novelas cholunas; ha denunciado y protestado contra la injusticia y el atropello.

NOTAS DEL CAPÍTULO IV.

¹ En la entrevista sostenida con Angela Valle.

² La cita de Moravia aparece en "¿Crisis de la novela o crisis de novelistas?", Temas, (Montevideo); es recogida en el prólogo a Coloquio sobre la novela hispanoamericana, p. 12.

³ Fuentes publica La nueva novela hispanoamericana en 1989.

⁴ Lo dicho por Alegría en 1966 en un simposio sobre la novela, llevado a cabo en Washington University, ha sido recogido en Simposio, libro publicado de 1967.

⁵ En la "introducción" a La emancipada, edición de 1983.

⁶ Los paralelismos de Cumandá con Atala y La cautiva han sido ampliamente analizados por la crítica ecuatoriana a través de los años.

⁷ La carta de Valera a Mera aparece en el prólogo de la edición de Cumandá de 1943, publicada en Quito por la editorial *El Comercio*.

⁸ Señalado por Agustín Cueva en Entre la ira y la esperanza, 1987: 70.

⁹ Así la llama Cueva (Ob. Cit. p. 70).

¹⁰ En esta lista no se incluye Capítulos que se le olvidaron a Cervantes, ensayo de imitación de un libro inimitable (1895), ya que aunque es narrativa y, dado el tema, podría considerarse novela, el mismo Montalvo lo llama "ensayo".

¹¹ Una coincidencia digna de destacar: Roberto Andrade combatió en "Gatazo", la misma batalla en que —como hemos visto— participara el padre de Aguilera-Malta.

¹² Angel Felicísimo Rojas, nacido en Loja en 1910, es uno de los hombres más importantes de las letras ecuatorianas en el siglo XX y parte del XXI (sigue en vida en el 2001). Además de su valiosa actividad como crítico, es autor de El éxodo de Yangana, una de las 14 novelas claves... de Antonio Sacoto.

¹³ Esta "lista" aparece en La novela ecuatoriana (1948), pp. 220-25. El índice recoge lo publicado desde 1879 hasta 1944; he contado 117 "novelas".

¹⁴ En cuanto a esta "lista" de Rojas, Jorge Enrique Adoum señala: "Todo trigo es limosna", suelen decir en mi país. Pero la lista de 'novelas' es tan exhaustiva que entre esos títulos figuran crónicas, narraciones, cuadros de costumbres,

capítulos sueltos de una novela que sólo se publicó en 1956, libros de cuentos e incluso un cuento, el único que publicara su autor, o aquello que el propio Rojas califica con razón de 'cuasinovela', ya que el subtítulo define el género: 'Religión, usos y costumbres de los salvajes del Oriente del Ecuador' (Adoum, en introducción a Narradores ecuatorianos del 30, p. XV).

¹⁵ Luego de terminar Pacho Villamar, Andrade abandona un tanto la política y se dedica a escribir. Su más conocido trabajo no es esta novela, sino su Historia del Ecuador, libro que hubo de esperar décadas para ser publicado. Obviamente, en ella se defiende las ideas liberales; la obra causó varias controversias dentro del país.

¹⁶ Como bien se sabe, con la gran excepción del padre Las Casas, el clero en la Colonia generalmente sirvió al Estado en su control del indio. De una manera u otra, casi todos los historiadores ecuatorianos coinciden en esto aunque cabe aclarar que se trata del indio de la Sierra.

¹⁷ Este es lo que oía (¿oye?) todo estudiante ecuatoriano en sus clases de literatura nacional.

¹⁸ Tratándose de un país bastante pequeño, son poco menos que increíbles las muchas diferencias entre Costa y Sierra; entre costeños y serranos. Todo es diferente: los "dejos" lingüísticos y el acento, la comida, el folklore y, por supuesto, el entorno y el clima. A menudo se oye que "Guayaquil [eterno verano] tiene mucho más en común con Lima que con Quito [eterna primavera]".

¹⁹ En la novela siempre se usa mayúscula para describir la posición de Fajardo: "Administrador".

²⁰ Tomado de "La novela precursora", por Augusto Arias. Parte de la "introducción" a esta novela; edición de la CCE s/f.

²¹ Citado por Ángel F. Rojas en La novela ecuatoriana, p. 134.

²² En 1987, el "Círculo de lectores" de Quito re-publicó la novela, ahora terminada. Quedan dudas en cuanto a la autoría de los capítulos finales; el estilo de éstos difiere un tanto de los anteriores. La introducción a esta edición, lisonjera y de tono religioso, es hecha por un fraile serrano, Miguel Sánchez Astudillo. El libro trae también una llamativa inserción: "NOTA: Queda prohibida su venta a toda persona que no pertenezca al Círculo".

²³ A lo ya anotado debe agregarse lo que indica Cuevas acerca del español que se utiliza en la novela: "Lo que hace de Plata y bronce una novela finalmente fracasada es esa indecisión del autor . . . Su lenguaje se sitúa entre el castizo de Zaldumbide y el ecuatoriano de Icaza" (Entre la ira y la esperanza, p. 34).

²⁴ En su 14 novelas claves de la literatura ecuatoriana, Antonio Sacoto no incluye Pacho Villamar ni Plata y bronce.

²⁵ Pablo Palacio murió a los cuarenta años a causa de la sífilis.

²⁶ La paginación que usamos para Don Goyo es la de la edición Grijalbo, 1978.

²⁷ El amor que dormía es clasificada como "novela" por A. Rojas; tiene 47 páginas (97-144) en las Obras completas de Cuadra. Más de uno, entre ellos, Adoum y quien escribe esto, piensan que es un cuento largo.

²⁸ La edición que utilizamos no observa el subtítulo de la primera edición. Tampoco aparece en la traducción al inglés de la novela, 1980.

²⁹ Hernán Rodríguez Castelo ha sido por muchos años uno de los más dedicados propulsores de la cultura nacional. Ha publicado más de una veintena de libros, de varios y variados temas como Teatro ecuatoriano (1974), Léxico sexual ecuatoriano y latinoamericano (1979), Diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX (1992), Como escribir bien (1993), Nuestros latinoamericanos vistos por sí mismos (1996). Su labor de crítico literario es también vasta y aguda. Asimismo, ha hecho la introducción a muchas de las mejores obras literarias producidas en el país; las publicadas por la editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

³⁰ Esto aparece en el "Estudio preliminar de Hernán Rodríguez Castelo" a Don Goyo, edición de la CCE, s/f.

³¹ En el bien delineado estudio introductorio a La isla virgen, (edición de 1942), Ángel F. Rojas describe con cierto detalle este árbol. "El mangle (RIZOPHORA MANGLE) es un rizofórea que el viajero encuentra pródigamente a lo largo de la costa tropical de América del Sur, salvando la zona desértica influida por la corriente de Humboldt. Trátase de un árbol extraño. Se reproduce echando renuevos por sus ramas, que van inclinándose al suelo hasta convertirse en raíces. Crece en el lodo que deposita el mar contra las orillas y va formando, con las ramas que devienen, troncos y raíces, una red tupida que avanza audazmente contra el mar y le roba espacio, en una lucha milenaria. Árbol de agua salada, inmenso, recio, duro, de madera pesada y magnífica para construcciones lacustres, se da modos también para vivir a la orilla del río, aprovechando el mareaje, que le proporciona una diaria ablución de aguas salobres y un ficticio aliento del mar, que ya queda lejos. Cuando la marea es alta, y en los grandes agujeros, el manglar es un bosque sumergido, y es muy bella su visión. El bajamar deja en cambio al descubierto las raíces sarmentosas, proliferadas, negras, implantadas en sus alvéolos de lodo como una mano convulsa. Surgen casi repugnantes, entre millones de poros donde

asoman los moluscos de concha filuda y los crustáceos de pinzas agresivas. Los cangrejales se extienden interminables, circundando cada perímetro insular, hasta donde llegan las aguas plenas, que es hasta donde llegan los mangles también" (p. 5).

En la novela, Aguilera-Malta lo describe así: "Se había ido metiendo lentamente, en una posesión tenaz, rotunda, silenciosa, sin que ellos -- posiblemente-- se dieran cuenta. Es que los mangles tenían extrañas fuerzas desconocidas de los hombres; una especie de ramazones elásticas e invisibles, que se adentraban sobre la carne de todos, por los ojos, por la boca, por los cabellos, que se enraizaban en la vida; que los pegaba --como enredadera-- sobre la piel dormida de las islas. ¡Ah, los mangles!" (91).

³² Como se recordará, San Ignacio es el nombre de la isla en que Aguilera-Malta pasó años de su niñez.

³³ En 1997, María Soledad Troya explica el problema de esta manera: "Desde la fundación del Ecuador (1830) hasta 1851 se mantuvo la esclavitud del negro. Sólo con la presidencia dictatorial del General Urvina, se emitió el 17 de julio de 1851, la ley de liberación de los esclavos del Ecuador. El negro siguió discriminado a pesar de la nueva ley y se agrupó en la base de la sociedad ecuatoriana durante la mayoría de las etapas republicanas. En las últimas décadas, los negros se han organizado y han logrado ciertas reivindicaciones para su raza. Algunos han accedido a la educación superior. Sin embargo, la mayoría permanece en la miseria, el aislamiento y el analfabetismo" (En Don Goyo: el héroe cholo de Aguilera-Malta, p. 41).

³⁴ Conversando con Fausto, el hermano de nuestro autor, y otras gentes enteradas, he podido constatar que los cholos bajo "contrato" (léase: "concertaje"), trabajaban seis y medio días; sólo se les daba libre la tarde del domingo.

³⁵ Este crítico es Antonio Fama, en su libro Realismo mágico en la narrativa de Demetrio Aguilera-Malta (p. 67).

³⁶ "El Guayas" era --y todavía es-- el término favorecido por la cholería insular para decir: "Guayaquil".

³⁷ Como se sugiere, "comerse una corvina" indica haber matado a alguien; un "corvinero" es un asesino. La expresión, acuñada en la Costa, es hoy conocida y usada en todo el Ecuador.

³⁸ Don Goyo no está seguro si lo sucedido sucedió o no. Esto lleva a Adoum a observar que "los restos del otro realismo le impiden a Aguilera-Malta asumir lo fantástico como ecuación y complemento de la realidad; lo pone en duda; y puesto que desconfía como autor, dice de sus personajes: 'creyó que', 'le

parecía que'; así toma distancia y sigue asentado en la tierra firme de un racionalismo realista. Habrá que esperar diez años, hasta 1942 --pese a que en ellos pasó más bien por la crónica novelada de Madrid y Canal Zone--, para que en La isla virgen se apropie de lo imaginario como de la verdad" (Adoum Narradores, XXXIII).

³⁹ El plátano o "verde" ("plantain") ha sido siempre llamado en la Costa, "el pan del montuvio". En un país bananero como el Ecuador, abunda el plátano. Aunque el cholo generalmente lo come después de asarlo, existen en el país arriba de un centenar de recetas para su preparación. La harina de plátano reemplaza a menudo a la de trigo.

⁴⁰ Véase el poema-epígrafe de Gallegos Lara a Los que se van.

⁴¹ Los cuentos de don Encarnación Estupiñán aparecen todos en las primeras páginas de la novela. Agregaremos algo interesante en cuanto a este fugaz personaje; cuenta sus historias como si en verdad sucedieron; son mágico realistas: "Y lo mejor era que él estaba persuadido de que lo que decía era absolutamente cierto. Si, por casualidad --cuando hacía hablar a un caimán o bailar a un difunto en una de sus charlas--, alguien se reía, don Encarna enmudecía, cogía su sombrero, se terciaba el poncho a la espalda y se marchaba, para no volver hasta después de algunos días" (19-20).

⁴² En la edición de la CCE, s/f.

⁴³ La paginación que utilizamos es de la edición Grijalbo, 1978.

⁴⁴ Esto aparece en el capítulo III, "Epopeya y novela" pp. 55-66 de su Teoría de la novela (1920).

⁴⁵ El trabajo de Carrión, El nuevo relato ecuatoriano, es de 1951. Lo citado aparece en la p. 95.

⁴⁶ En la introducción de Rojas a la edición de la novela de 1942.

⁴⁷ De entre lo mucho que se ha escrito sobre este parecer sarmentino y ciertas ideas afines, destaquemos lo señalado en el estudio introductorio a la edición Cátedra de Cumandá: "Sarmiento, en su obra capital, Facundo (1845), sugiere una inferioridad de las etnias autóctonas frente a las civilizadas europeas, y gran parte de los escritores gauchescos presentan al indio como un bárbaro ante el gaucho. Incluso escritores indigenistas de principios del siglo XX, influidos por el Darwinismo social, el positivismo o el racismo de Gobineau, atribuyeron el retraso de las civilizaciones hispanoamericanas a una supuesta *mala sangre* [énfasis propio] que no sólo afecta a los indios, sino que se extiende a negros, mestizos, mulatos y zambos".

⁴⁸ Uslar-Pietri: "Lo criollo en la literatura. . .", p. 274.

⁴⁹ El "cigarro infallible" (12) de don Guayamabe es utilizado durante toda la novela para añadir intensidad a la ya fuerte personalidad de este "enigmático" cholo-capataz.

⁵⁰ El énfasis es de Aguilera-Malta. Por "arriba" indica las estribaciones costeñas de los Andes, o la propia Sieierra.

2

⁵¹ Dada la insistencia del autor en mostrar un perenne cigarro en la boca de este personaje, consulté con las hijas de Aguilera-Malta sobre la relación de éste con el tabaco. Se me dijo que fumaba poco, generalmente por la noche y, cuando lo hacía usaba, "una vieja pipa".

⁵² Las dos tías de Nestor nos recuerdan a otras dos tías de un huérfano; en este caso de una huérfana: doña Agueda y doña Anunciación, las tías de Anita Ozores, la Regenta. Todas visten siempre de negro; la temprana y férrea influencia que ejercen sobre sus sobrinos, aunque aparentemente bien intencionada, termina siendo negativa. En la ya citada entrevista con Angela Valle, Aguilera-Malta declaraba: "Las tías del personaje blanco, don Nestor, . . . tienen un esbozo de atracción erótica por el sobrino" (p. 92).

⁵³ Nuestro énfasis. Como se sabe, Pobre negro, es el título de una novela de Rómulo Gallegos.

⁵⁴ Aguilera-Malta lo ve así: "Al final, don Nestor empieza a querer dominar sexualmente a la Isla. Como la fuerza de la naturaleza es tan grande, se produce una fusión, una integración de aquella y el blanco" (En la entrevista del autor con Angela Valle, p. 92).

⁵⁵ En la ya mencionada introducción a La isla virgen. Ver nota 45.

⁵⁶ En su entrevista con Gerardo Luzururiaga.

42

⁵⁷ Esta temprana reseña apareció en 1970, Revista Iberoamericana, Octubre-Diciembre: 678 -80,

⁵⁸ Esto de su ausencia por las iglesias, nos lo han referido los familiares del autor. Asimismo, su "irreligiosidad" podría ser confirmada en lo que dijera a Rodrigo Villacís Molina: "—La muerte no existe. Porque cuando la muerte llegue, ya no tendré conciencia para darme cuenta de ello. Llegará sin que yo lo sepa, y estaré muerto sin saberlo". (En la ya anotada entrevista, p. 409).

⁵⁹ En "The Gospel According to Aguilera-Malta: God and Evil Magical Realism in Siete Lunas y Siete Serpientes", por Michael F. Capobianco, profesor de matemáticas, retirado de St. John's University. Este artículo inédito me ha sido enviado por su autor. Su gran admiración por esta novela lleva a Capobianco a observar: "It is a mystery as to why this book has not been recognized as an excellent example of magical realism, certainly on a par if not surpassing García Márquez's masterful One Hundred Years of Solitude".

⁶⁰ Menton, Ob. Cit.

⁶¹ Es muy raro encontrar en la ficción un personaje más azotado por su autor que el Crisóstomo Chalena de esta novela. Además de que constantemente se lo llama varias versiones de "betracío bípedo", su crueldad y avaricia son mostradas como infrahumanas. Cría un rosal, con raíces y todo, en la mano de un niño; monopoliza el agua de consumo diario y luego de tomar hasta el último centavo de los cholos de Santorontón por su venta, se las cambia por sus cuerpos. Él pasa a ser dueño de las cabezas, troncos y extremidades de los santorontes. Para nuestro propósito, lo llamativo en el abusador Chalena es que también él es un cholo; con gustos y vicios aprendidos de los blancos; pero étnicamente similar a los cholos que abusa.

⁶² En "El concepto de la realidad total en las novelas del Grupo de Guayaquil", por Karl H. Heise, p. 44.

⁶³ En las cercanías del archipiélago que hemos visto en Don Goyo y La isla virgen, existe un pueblo cuyo nombre es Samborondón; hoy está a punto de ser absorbido por el Gran Guayaquil.

⁶⁴ Estamos siguiendo al autor, para no redundar en el nombre de Satanás; en la novela se menciona una decena de los sinónimos con que el Diablo es conocido en nuestra lengua: El Candanga, Belcebú, El Malo, El Maligno, El Coludo, El Mandinga, El Suertudo, El Otro, El que Sabemos, Ése, El Socio, Señor de las Tinieblas, El Traga-Almas...

⁶⁵ Esto aparece en la solapa de Seven Serpents and Seven Moons. Sus hijas me informan que lo escribió el traductor de la novela, Gregory Rabassa.

⁶⁶ Siendo parte del relato la gran sexualidad del joven Cándido Mariscal, un tanto humorísticamente, por momentos se infiere que éste no sólo es "Padre" sino también "padre". En el final abierto que tiene la novela, esto nunca se aclara.

⁶⁷ Aunque de corta aparición en la novela, Timoteo Ruales es un personaje tan patético que merece unas cuantas líneas. "Un día, Timoteo Ruales amaneció en Santorontón. Venía sentado en su carrito de cuatro ruedas. . . Allí cruzaba las

piernas. Mejor dicho, lo que le quedaban de piernas. Que ya no era gran cosa. Apenas una cuarta, a partir del comienzo de ellas. . . Las tenía cubiertas con unos pedazos de cuero curtido. Envueltas. Como si fueran las botas de un elefante minúsculo". (288-89). A pesar de su condición, Ruales es fuerte y agresivo; es asimismo el personaje más verbalmente soez de la novela; antes de dominar físicamente al doctor Espurio Carranza, le ha gritado: "--Veo que sigues tan hijo de puta como antes" (290).

⁶⁸ "Chepa", apodo que se les da a las Josefas, es en el Ecuador también sinónimo del órgano sexual femenino.

⁶⁹ Aunque quizás esté demás anotarlo, las escenas en que los animales locales ayudan a los santoronteños a edificar un dique para acumular agua, están concebidas en términos decididamente mágico-realistas.

⁷⁰ Decimos "quizás" por lo que hemos anotado en la nota 64.

⁷¹ El énfasis es nuestro. Como ya se ha dicho, la provincia ecuatoriana de Esmeraldas ha sido siempre la región en que se desarrolla (y aún vive) una gran mayoría de la raza negra del país; al punto que ciertos ecuatorianos utilizan "esmeraldeño" para indicar: "negro".

⁷² El énfasis es nuestro.

⁷³ En La República, Platón propone la idea del rey-sabio, quien reina por sólo un determinado periodo de tiempo y permite el ascenso del próximo rey.

⁷⁴ Según el hermano del autor, el siempre-anticlerical Demetrio Aguilera-Malta era de la idea que la Iglesia organizada --la moderna-- había perdido su brújula moral; los principios en los que había sido fundada no eran respetados por un gran número de sus seguidores y, lo que era peor, por quienes ejercían su control. Aunque se mantenía alejado del culto religioso, nadie en su familia recuerda que Demetrio tuviera conceptos negativos sobre la Iglesia católica. Es más, siempre admiró a su figura central, Jesucristo, y la presentación que hace de Él en Siete lunas y siete serpientes es testimonio de lo dicho.

⁷⁵ Esta reseña apareció en Cuadernos del Guayas, en la edición de octubre-diciembre, 1988.

⁷⁶ A pesar de su avanzada edad --es octogenario--, Fausto Aguilera Malta conserva muy vivas ciertos recuerdos de los años que su familia vivió en la isla. Asimismo, recuerda la honda impresión que la "leyenda" de este "tigre-devorador-de-gente" hizo en todos ellos; en especial en su hermano, Raúl/Demetrio, "él que todo lo apuntaba mentalmente".

⁷⁷ Quizás debido a esto –la gran atención por la obra de Asturias o Carpentier, o la que se daba a García Márquez, Cortazar o Fuentes–, ni en el Ecuador ni en el extranjero, esta novela ha recibido la misma atención que obtuvieran las tres previas sobre el cholo. Se ha escrito muy poco sobre Jaguar.

⁷⁸ Este comentario aparece en el *afiche* publicitario que celebraba sus “50 años de escritor” y anuncia la aparición de sus cuatro novelas cholunas; no he podido identificar su autor.

⁷⁹ Nosotros haremos lo propio, para no redundar en uno u otro, diremos “negro” o “zambo”.

⁸⁰ Disertación de 1978: “Lo erótico en la narrativa de Aguilera-Malta”.

⁸¹ Aunque no cuento con estadísticas formales, me remito a lo que un conocedor de la región y la época, Fausto Aguilera Malta, me narró en julio del 2000: “el analfabetismo entre los cholos era casi ciento por ciento; sólo recuerdo a uno que había aprendido a leer junto a nosotros” (él y sus hermanos). Es de inferir que Guayamabe era analfabeto.

⁸² El adjetivo “claros” es importante. No se nos ha dicho quién es o fue el amante de la Nica, pero el color de los ojos revela que se trataba de un blanco.

Injustice anywhere is a threat to justice everywhere.
Martin Luther King (Letter from Birmingham Jail)

Capítulo V: Las novela negristas.

La novela negrista maltiana en su contexto latinoamericano.

Encuentro altamente paradójico que el problema del menosprecio hacia el negro en América haya sido iniciado por el padre Bartolomé de Las Casas, un hombre que dedicara su vida a luchar por los derechos de otra minoría atacada. En su muy apasionada defensa del “indio” americano, explicando que el negro era más fuerte y podía adaptarse y resistir mejor que el indio la esclavizante labor manual a la que lo sometían los conquistadores, el padre Las Casas llega a sugerir que se reemplace a los indígenas importando negros del África. Aunque el fraile rectificó luego esta propuesta, la noción que se tenía del negro, como ser inferior, quedaba clara. Esta es la posición que toman, siglos después, aun aquellos que son vistos como sus primeros “defensores” literarios.

Se ha mantenido que el cubano Cirilo Villaverde (1809-1844) es el primer novelista que se declara contra la esclavitud del afroamericano. Y si bien esto es cierto, al parecer, lo es sólo parcialmente. Richard L. Jackson, quien ha dedicado varios libros al estudio de la literatura negra (o negrista) en Latinoamérica,¹ ve que en Cecilia Valdés (1839), a pesar de las buenas intenciones de su autor, éste cae en el error que será continuado por varios escritores, por muchos años, de presentar el problema del negro desde lo que Jackson llama una estética blanca:

The tears shed for the black man in this novel are clearly false because the antislavery intentions of the author are offset by a

white aesthetic he apparently supports. Feelings of self-hatred by blacks and a strong desire to be white are key motivating forces for many of the characters in this novel. The plot itself concerns the preference of colored women for white men. The protagonist Cecilia has mixed blood, and her single ambition in life is to marry a white man. . . (Jackson, Black Image 27-28).

Caso similar es el de otra novela cubana de la época, Sab (1841). En ésta, Gertrudis Gómez de Avellaneda no sólo explica el por qué del "amor imposible" del mulato Sab hacia la blanca Carlota, sino que nos muestra al negro como ser dócil, tranquilo y resignado a su amargo destino. Jackson anota que --aunque "to a lesser extent"-- éste también es el caso de otras dos novelas cubanas de la época: Francisco (1838-39), de Anselmo Suárez y El negro Francisco (1875), de Antonio Zambrana. Según Jackson,

Both novels weaken their antislavery potential by casting the black characters in the role of impotent, primitive and resigned slaves. . . The nineteenth-century antislavery writers were just that -- antislavery-- and not necessarily proslave or problack, and this handicap influenced their portrayal of the black man. (Jackson, Black Image 30).

Aun mostrando estos aspectos que modernamente podrían ser considerados negativos, en los contados estudios que se han hecho sobre la literatura negrista en la Hispanoamérica² del siglo XIX, la novela cubana ha tenido siempre un lugar destacado. No olvidemos que es también cubana una de las primeras y más conocidas novelas negristas del siglo XX: ¡Ecué-Yamba-Ó! (de 1933). Desde finales del siglo XIX, --Aves sin nido (de 1889)-- hasta la

época en que aparece la obra de Carpentier, el tema del abuso racial continuaba concentrado en el sufrimiento del indio; Raza de bronce (de 1919) y Huasipungo (de 1934) son dos de los más destacables ejemplos. El asunto de la discriminación contra el negro era secundario, aparecía sublimado o se lo presentaba en un contexto socio-histórico que realmente no ponía de manifiesto el abuso que padecía el afroamericano. Aun en novelas cuyo título sugiere algo diferente, como Pobre negro (1937) de Rómulo Gallegos, el tema del agravio racial parece ser supletorio a uno más crucial, en este caso, la guerra civil venezolana. Es justo, pues, llamar a ¡Ecué-Yamba-Ó! la obra negrista precursora en nuestra novelística del siglo XX. Un par de años después de la inicial novela de Carpentier aparece la primera novela de un ecuatoriano que trata el tema del abuso contra el negro: Canal Zone: los yankis en Panamá (1935).

Como ya se ha señalado, mucho de la obra de Aguilera-Malta está basada en la experiencia personal; varios de sus trabajos tienen un leve fondo autobiográfico. Conociendo las inclinaciones políticas de este autor, y su constante afán por defender en sus páginas a la gente humilde, en especial a aquellos que eran despreciados por ser considerados "racialmente inferiores", era de esperarse que al vivir en Panamá los varios dilemas que enfrentaba la joven república y su minoría negra calasen muy hondo en él. Debe recordarse, también, que el autor fue siempre un historiador en ciernes y que su conocimiento de la historia panameña le permitía una amplia y cabal aprehensión del caso panameño. Ya en Canal Zone se menciona a Anayansi,

la princesa india que enamora a Balboa en la novela histórica de treinta años después. Por otro lado, sus relatos sobre el cholo le habían dado cierta práctica para observar (y luego ficcionalizar) el sentir de un ser agredido por su raza. Pero antes de escribir esta novela, nuestro autor había observado, y lo había hecho con seriedad y detenimiento.

En Leticia: Notas y comentarios de un periodista ecuatoriano (1932), Aguilera-Malta, ejerciendo la función que indica el subtítulo, escribe cordiales “comentarios” sobre la vida panameña. Como los artículos que escribe para los diarios locales y los que envía al Ecuador, en Leticia se observa o expone; se fustiga poco..., después de todo, él era un extranjero. Dos años después de que se aleja de la joven nación, Aguilera-Malta expresa su exasperación sobre lo que él veía como “la tragedia panameña”; la intrusión extranjera y, enquistada en ella, el conflicto de la minoría negra del país. Esto es recogido en CZ.³

Canal Zone: los yankis en Panamá.⁴

Según su hermano Fausto, Panamá fue un poco como aquel mítico y semi-ficticio Tigre, “una preocupación constante para Demetrio”, aunque ésta siempre estuvo impulsada por sentimientos positivos. Además de que su esposa era panameña, 1930-1933 fueron buenos años, de madurez en todos los sentidos. En abril del 2001, su hija mayor nos escribía:⁵ “Nunca le oí decir nada negativo sobre esta experiencia”. Aunque años después las autoridades panameñas —citando CZ como razón para hacerlo— le prohibieron estar más de

un día en el país, este cariñoso acercamiento que Aguilera-Malta sintiera de por vida por Panamá y su gente moriría con él. Lo había mostrado en Dientes blancos, su pieza teatral de 1955, igual que en la ya mencionada novela histórica de 1965. Todos sus familiares afirman que las memorias que el autor guardó de su "experiencia panameña" fueron siempre favorables; a pesar de que eran los años en que los efectos de la Gran Depresión se sentían por doquier, y en especial en una recién nacida nación cuyo origen y destino estaban tan ligados a Estados Unidos; quien hizo de padre y "comadrón" de Panamá.

Al llegar a la nueva República, ésta y nuestro autor estaban ambos en su segunda década, 26 ella y 21 él;⁶ ambos en proceso de madurez. Como hemos observado, la actividad periodística de Aguilera-Malta lo había obligado a adentrarse en la vida local. Al observar muy de cerca los múltiples conflictos sociales que vivía el panameño, le impresiona especialmente la discriminación que sufrían los *chombos*.⁷ Algunos de ellos habían trabado amistad con el joven periodista ecuatoriano que veían a diario. Según su hermano, "cuando andaba corto de plata —y esto era lo común— Demetrio vivió en un barrio cuya gran mayoría era negra. . . Algunos de sus mejores amigos eran negros y mulatos panameños. . . también algunos jamaicanos. . . Se llevaba muy bien con todos. . . por algunos años siguió escribiéndose con varios de ellos". Al igual que con los cholos de su infancia, Aguilera-Malta convivió con los negros y, antes de llevarlos a la página, trató de entender el dilema que vivían.

Conversando con Clementine Rabassa, Aguilera-Malta ha expresado, con cierto detalle, su parecer en cuanto a la discriminación contra el negro.

Yo creo que cualquier hombre que se precie de serlo debe interesarse por todos sus semejantes. Por el Hombre esencia, fraternal, sin limitaciones. No preocuparse si es azul, morado, amarillo o de cualquier otro color. Las discriminaciones raciales deben desaparecer. Además, creo que me interesa fundamentalmente el problema negro porque dentro de las discriminaciones raciales es una de las mayoritarias y la que está más cerca de nosotros y más nos afecta (Rabassa, En torno 118).

Rabassa ha titulado esta entrevista "El tema negro: entrevista con Aguilera-Malta"; es un capítulo de En torno a Aguilera-Malta: temas épicos y negros, un estudio sobre dichos temas. Las explicaciones que va dando el autor en cuanto al tema negro, se vinculan a menudo con la historia panameña; así contextualiza el problema de su minoría negra, que es el asunto central en la trama de Canal Zone. El punto de vista histórico muestra el ultraje de que fue víctima el discriminado negro desde su importación, en grandes números, para ayudar a construir el Canal. En un momento, cuando Pedro Coorsi (personaje principal de la novela) recuerda la construcción del Canal, él piensa en lo mucho que sufrieron los negros, a quienes generalmente se les encargaban las labores más peligrosas:

. . . Y de improviso, otra vez, el retumbar de la dinamita, el zarpazo de los barrenos incontables, el espolvorear de la tierra y de la carne, volatizadas. Era un cuadro dantesco: el infierno de los negros. Los barcos que llegaban, iban vomitando más hombres

para que los tragarán las fauces sombrías y hambrientas del Canal, que nacía (64).

Canal Zone muestra, pues, las dos vertientes a que nos tiene habituado el autor: la que analiza el aspecto histórico-social y la que explica el tema racial; ambas presentando la perspectiva del débil; sea éste una nación o un segmento de su gente.

La importancia que tiene la experiencia personal del autor en su obra queda una vez más demostrada cuando, continuando el diálogo con Rabassa, Aguilera-Malta le explica su llegada al istmo. De paso, se extiende acerca de la diferencia que él veía entre "discriminación" y "problema" racial. Como se recordará, esta "visión" ha sido cuestionada por el estudioso del negrismo ecuatoriano, Michael Handelsman. Aguilera-Malta lo recuerda así:

Yo viajé a Panamá en un barco motovelero. Antes, pasé por Esmeraldas,⁶ como una de las escalas que debía hacer. . . cuando llegué a tal ciudad tuve la oportunidad de ver por primera vez al negro en su propia salsa. . . [En Esmeraldas] sí existe la discriminación racial, en cambio no hay el problema racial, sobre todo en ámbito nacional, porque se trata de una minoría que vive casi aislada en esa provincia ecuatoriana. Tenía fresca esta impresión cuando llegué a Panamá, en una noche de carnaval. Me asediaron dos aspectos que me causaron gran impacto. En primer lugar, el Carnaval Negro. . . Mezcla de liturgia y folklore, de ritmo febril contagioso y de un sentido estético desbordante en la melodía, la danza, la ornamentación y los disfraces, casi siempre estaba teñido del ancestro de esencias africanas. . . Te confieso que me causó una gran impresión de orden artístico. Al propio tiempo, me la causó su marginación. Es decir que en esa época

había prácticamente dos mundos: el mundo de los negros y el mundo de los blancos.

Por otra parte, Aguilera-Malta entendía muy bien el problema que forma el nudo central en la trama de Canal Zone: la “huelga del no pago” de arriendos. Él conoció “de cerca” el tema que lleva a su novela.

Entre otras, conocí de cerca algunas de las grandes huelgas inquilinarias, que tuvieron como epicentro los barrios negros de Chorrillo y Calidonia, en que los negros, que estaban en pésimas condiciones de trabajo, salud y vida, en general, fueron lanzados a la calle con sus pertenencias y familias (Rabassa, En torno 119).

La sencilla trama de Canal Zone.

La novela está dividida en dos partes desiguales; la primera, “Pedro Coorsi”, de 14 secciones y 104 páginas; mientras que la segunda, “Welcome”, tiene apenas 6 secciones y sólo 44 páginas. En la primera parte, valiéndose de un personaje, se desarrolla el tema del atropello al negro desde su arribo, en masa, para construir el Canal. En “Welcome” se nos termina de contar la vida de dicho “personaje” en medio del arribo a Panamá de una flota de la marina de guerra norteamericana que venía a ejecutar importantes “maniobras” para la defensa del Canal.

En “Pedro Coorsi” vemos que, aun durante los años de bonanza, en la Ciudad de Panamá la gran mayoría de los negros vivía en ínfimos, míseros y por demás insalubres apartamentos,⁹ cuyos dueños eran generalmente gente

blanca; varios de ellos extranjeros que se habían enriquecido de la noche a la mañana: "Hurriedly put up to house West Indian Canal-diggers, the tenements made many a landlord a fortune" (Biesanz 246).

Canal Zone nos dice de la huelga que pudo observar su autor, la de 1932. Ya en 1925, durante los años en que "la vaca daba leche para todos", se había realizado una huelga similar a la que muestra la novela. Antes de discutir lo que Aguilera-Malta dice de la huelga que él presenciara, veamos dos descripciones diferentes de lo que ocurriera siete años antes. La primera es la de los esposos estadounidenses John y Mavis Biesanz; una "visión" reconstruida en 1955:

The rent strike of 1925, broken by United States troops requested by the president of Panama, indicated that living conditions were intolerable even then (Biesanz 247).

La segunda versión es la de un panameño, Demetrio A. Porras, quien fuera testigo de lo ocurrido:

El movimiento de los inquilinos de 1932 tuvo sus orígenes conocidos hacia el año 1925, cuando el alto costo de la vivienda obligó al pueblo a una protesta que se manifestó por las calles. Alarmado el presidente Chiari ante la magnitud del problema llamó para aplacarlo a las tropas americanas acantonadas en la Zona del Canal, las que mataron más de veinticinco inquilinos pobres e hirieron a muchos más, por el solo delito de pedir la rebaja de los alquileres (Porras 48).

He citado estos diferentes análisis de un mismo hecho, con dos propósitos. Primero, demostrar que un hecho histórico puede ser contado de dos maneras disímiles; la escrita en inglés no menciona la sangre que corrió.

Segundo, ambas versiones apoyan lo que presenta Aguilera-Malta en su obra de ficción. La huelga inquilinaria que se ficcionaliza es tan fiel al hecho histórico que, por momentos, Canal Zone más parece reportaje que novela; hoy se la podría llamar “testimonio”. El mismo autor lo reconoce.

Hay muchos datos muy concretos, muy realistas; por eso es que algunas gentes llaman, y hasta yo la llamaba a veces, a Canal Zone ‘novela-reportaje’, donde los hechos concretos y naturales juegan un papel muy principal.

Asimismo, varios de los caracteres no son del todo ficticios.

Hay algunos personajes como Echevers que son auténticos. . . [el libro] está lleno de personajes de la vida real. . . La imaginación está en el personaje central. . . Pedro Coorsi es un personaje imaginario, aunque con la inspiración de varios personajes diferentes de los cuales hice uno (Rabassa En torno, 121).

Pedro Coorsi y el racismo en Canal Zone.

El “personaje central”, Pedro Coorsi, es un mulato; hijo de “un griego con alma de pirata, robusto y conocedor” y de una “*chomba* enorme”, a quien el griego “se había ayuntado. . . para tener quien le preparara la comida y le abriera, de cuando en cuando, los muslos” (10).

De la extraña unión había nacido él. Y quizá por eso, desde muy pequeño, había sentido la constante lucha de esas dos razas opuestas en su sangre (12).

Este choque de dos “razas opuestas” en la sangre de un individuo ha sido agudamente explicado por Joaquín Gallegos Lara, en su introducción a un libro de versos que publicara el destacado escritor afroecuatoriano, Adalberto Ortiz: El animal herido (1970).

Se ha observado hace tiempo que a veces las sangres se juntan sin fundirse los espíritus. Un hombre que lleva estirpe de blanco y de negro en sus venas, en cierto sentido alberga dos almas bajo su frente. Si no hubiera discriminación, sería un hombre sencillamente. Por que la hay, es que el problema de todo mestizaje existe, y no conflicto biológico --la especie humana es una sola-- sino social. Porque se veja al negro, éste se rebela; porque se menosprecia al mulato es que él se acuerda contradictoriamente de sus abuelos opuestos. No son almas raciales, que no las hay, las que chocan en la psiquis del mulato, sino sus reacciones frente a los criterios y valorizaciones distintos, discriminados, que la sociedad actual tiene, acerca de esos abuelos, acerca de negros y blancos (Ortiz 14-15).

Dicha mulatez ha sido también poetizada (y, diríase, parcialmente solucionada) por Nicolás Guillén en su “Balada de los dos abuelos”.

[...] Don Federico me grita
Y Taita Facundo calla;
Los dos en la noche sueñan,
Y andan, andan.
Yo los junto. . .

Pedro Coorsi trata de juntar sus dos sangres. . . pero no le es fácil. Como pronto veremos, su hibridez le trae problemas con blancos y con negros.

Parte del contexto histórico queda explicado a través de un personaje que aparece y desaparece en las primeras páginas; éste es el padre de Coorsi, el "griego" que había venido a trabajar en la gran "epopeya" que, para él, era el dragado del Canal. Con este "griego" --cuya nacionalidad es el único nombre que se le da en la novela-- vemos también el desprecio hacia el negro aun dentro del seno familiar. A su manera, él era buen padre; la mina de oro que era la construcción del "puente líquido", le permitía al griego darle a su mujer e hijo una vida de holgura: "Nada le[s] faltaba porque el griego se preocupaba de que tuvieran aun más de lo necesario" (15). A despecho de la tranquila situación económica en su hogar, Pedro era marginado hasta por su propio padre blanco, quien también se mostraba indiferente hacia los otros negros del vecindario.

Cuando empezó a tener intuición de lo que lo rodeaba, se asombró de encontrar a su padre como un extraño. ¡Era tan distinto de su madre y de las demás gente que conocía! Por otro parte, el griego nunca le había hecho la menor caricia. La mayoría de las veces, ni siquiera lo miraba, ni le dirigía la palabra. Pasaba a su lado, como si no existiese. . . Por eso se fue convenciendo que su padre era un hombre distinto. Vestía de otro modo que los *chombos* que vivían en el barrio. Era blanco y barbado. No se reunía con ninguno. Y ni siquiera se volvía a mirarlos (15).

A diferencia de muchos otros niños negros que nunca pisarían una aula escolar, el hijo del griego y la *chomba* fue a la escuela. En ésta, el sensible muchacho pudo notar que su mulatez le causaba otro tipo de marginación.

Pedro Coorsi realizó sus estudios en una escuela de barrio. Allí todos eran negros. Un poco más negros que él, según podía darse

cuenta por sus manos y sus rostros... Casi no tenía recuerdos de su época escolar. Sólo que desde un principio se vio marginado (15).

Creció, pues, doblemente marginado; unas veces por ser negro, otras ocasiones por no serlo suficientemente.

Todo esto es parte de lo que recuerda Pedro, ya que al iniciarse el relato su padre ha muerto¹⁰ y él está a punto de ser despedido de su trabajo de linotipista en un diario local. Quien lo despide, el dueño del periódico, como es de esperarse, es un extranjero, blanco y adinerado. Obsérvese la descripción física de éste, (así como la cortada puntuación, tan típica en el autor):

El señor Villena era un colombiano alto. Grueso. Blanco. Rubio. Iba vestido de color crema. Hablaba en tono reposado, majestuoso.

Este neoconquistador tiene "la crisis" como toda excusa para el injusto despido. Reproducimos parte de esta corta escena porque muestra la situación por la que atravesaba el país, la riqueza material de ciertos patrones y lo totalmente insensibles que eran muchos de ellos, en esos momentos de crisis; especialmente la de los más pobres; es decir, los negros:

--Hemos decidido separarlo a usted, Coorsi.

--Pero. . .

--Como usted comprenderá, es la crisis. . .

--Pero. . .

--Sí. La crisis. ¿Sabe usted lo que es la crisis? . . . Y claro, la empresa no puede perjudicarse.

--Pero. . .

--Y lo primero que debe hacerse es reducir gastos. . . tenemos que reducir algunos empleados.

Sonó el teléfono. Sí. Habla Villena. . . Ajá. Sí. . . Todavía me quedan unos cuantos lotes. . . Sí, claro. . . Nueva California es el sitio ideal para todo el mundo. . . ¡Figúrese! Está en Chiriquí. . . Un clima delicioso. Venga para tratar el asunto. Lo espero. . .

Colgó. Se volvió a Pedro Coorsi. Continuó:

–Uno de los empleados que vamos a suprimir es usted. . .

Con Villena, a través del relato vamos conociendo una serie de extranjeros propietarios de negocio. Al parecer, gran parte del comercio local había caído en manos de foráneos. Además de este despótico colombiano, el autor guayaquileño nos dice de ecuatorianos, cubanos, venezolanos, chinos, japoneses...; todos bien acomodados a pesar de la depresión económica que a la sazón vivían Panamá y el mundo.

La principal preocupación del ahora huérfano muchacho era su madre, la dura y endurecida *chomba*. Debido a la desoladora situación económica por la que atravesaban, a ella no le quedaba otro recurso que dedicarse a lavar ropa; lo hacía hasta que sus manos le sangraban; y todo esto por un mísero sueldo.

En Black Labor on a White Canal, Michael L. Conniff nos recuerda que

“laundresses petitioned for a raise from their average fifteen cents an hour. . .

[but] the Silver Rates Board¹¹ simply raised the minimum from ten to thirteen cents an hour and made fifteen cents the average pay for after six months”

(Conniff 77). Ella había aprendido de la vida y estaba resignada. Cierta día

conduce a su hijo ante un espejo:

–Hay que soportar, Pedro. Este rostro oscuro, estos cabellos apretados, estos labios gruesos, son una valla ante los blancos. Tenemos que tolerarlo todo. No sé para qué estudias. . . (29).

Pero él estudió; y lo hizo bien y con agrado: "Le gustaban casi todas las asignaturas. . ." (28). Pedro Coorsi, además de buen estudiante y mejor hijo, era sencillo y amistoso; tenía un grupo de amigos escolares con quienes compartía sus ratos de ocio, y ahora las muchas semanas de su angustia por el tormentoso desempleo.

Por entonces había en el Instituto un conjunto de muchachos amplios y revolucionarios. Y en ellos encontró franca acogida el hombre de piel oscura.

Al principio nada se nos dice de la composición étnica de estos amigos, pero de que se los llame "amplios", se puede inferir que ninguno era negro o mulato. Uno de ellos, "el Fat", es mostrado con comicidad; se comenta su constante y voraz apetito:

En los *Chopsuey* chinos ya lo conocían. Le servían siempre frente a un espejo que multiplicaba las bandejas (27).

Nos aseguramos de que esos íntimos amigos de Coorsi son todos blancos más tarde, cuando se relata la reacción de unas muchachas blancas al pasar cerca del grupo:

Venían conversando, alegres. Eran cinco. . . Rieron. Rieron con una risa insultante. Posiblemente, lo que más les chocó fue ver al negro sentado al lado de los blancos (62).

Una de estas muchachas blancas será la mujer que atraerá y, por momentos, creará una obsesión en Coorsi, Violeta Linares: "alta, blanca, rubia" (66). La joven jamás llegará a enterarse de la gran admiración que Coorsi sentía por ella. La experiencia personal de Pedro con el sexo opuesto ha sido eso, sexo.

Con la semana extra de sueldo que recibe al ser despedido, Pedro llegará a acostarse con una mujer “prieta y dura” que conoce en el baile de un “toldo”; una “sabia mulata” (24), quien debe vender su cuerpo porque la circunstancia económica de su familia la obligaba a ello.

Esos momentos de ocio obligatorio de Coorsi coinciden con el ya anotado problema que, como él y su madre, tenían los negros para pagar sus arriendos en medio del desempleo generalizado. Sus amigos le echaban la culpa al dinero. Uno de ellos, Turner, exclamaría: “El dinero ha traído la crisis. . . El excesivo dinero. . .” (39). Coorsi —el *alter ego* del autor— tenía sus propias ideas al respecto:

Él pensaba distinto que los otros. Se le antojaba que todo provenía del Canal. El Canal era el único culpable. El Canal había sembrado la codicia en el deseo de los hombres. El Canal —antes de nacer— había sido motivo de discordia y de disputa. Por el Canal tenían a los yanquis encima, con su bota imperialista. Por el Canal había corrido el oro a manos llenas. Por el Canal llegaban las oleadas humanas a clavar sus dientes hambrientos sobre el pobre país agotado.

—¡Ah, el Canal!

En parte para utilizar sus largas horas de ocio, así como para intentar defender a su gente del abuso que sufrían él y los suyos a manos de los dueños de los apartamentos, Coorsi se integra al movimiento que planeaba hacer la huelga de “el no-pago”. En el ambiente pro-huelguista sí había gente de color. Entre varios otros líderes, se destaca a Echevers¹² y a Ernesto Porras; el primero es un negro alto, inteligente, sincero y “gran conocedor de los hombres”

(87); el segundo es un abogado mulato que quiere aprovechar su gestión en favor de los negros con fines políticos; piensa lanzarse a Diputado: "Veía el triunfo inmediato y completo. . . se frotaba las manos jubiloso" (87). Porque con estos dos personajes se puede demostrar que Aguilera-Malta, a pesar de ser, a la sazón, miembro del Partido socialista, no escribía desde una sola perspectiva política o humana, detengámonos un momento en comparar a estos dos afropanameños. Los huelguistas habían decido que la huelga era la única solución. Porras pensaba que lo mejor era hablar con el Presidente:

Él tiene las mejores intenciones para arreglar este asunto, argüía el verboso abogado. Por supuesto, Echevers no estaba de acuerdo; se oponía completamente a platicar con el presidente.

Nada vamos a sacar de eso. Sólo escuchar bonitas palabras, hermosos discursos. Pero nada en definitiva.

protestaba el experimentado negro. De inmediato, añadía:

--Lo que creo es que debemos procurar que se unan a nosotros todos los obreros. Y ver si nos vamos al paro general. Entonces, obligaremos a que se reconozcan nuestros derechos.

El "centrista" Porras casi llama comunista a su asociado:

--Eso no lo vamos a lograr nunca, Echevers. Tú crees que Panamá es Rusia.

Echevers terminará el argumento explicando en pocas palabras su decisión de no llevar una "manifestación al Presidente":

--Es que me han engañado mucho los blancos (100).

El "protagonista" coincidía con Echevers:

Pedro Coorsi estaba con éste, dispuesto a todo para que la manifestación no se realizara (101).

Pero se entrevistaron con el Presidente.¹³ Primero se oyen los halagos de Porras para el "Primer Mandatario".

Todo se lo debemos a usted, señor Presidente. Su claro talento verá la mejor manera de darle solución a este asunto, por demás largo y molesto. . .

Cuando el halagado Presidente se encuentra agradeciendo y haciendo las consabidas promesas,

. . . de pronto --como un latigazo-- surgió una voz de trueno:
--¡Todo es farsa! ¡Todo es engaño!

Es Echevers. Luego de que lo llaman "loco" y "comunista" y después de que los policías lo aporrean un poco, el negro será apresado; lo mismo ocurre con Coorsi y algunos otros más:

Los encarcelaron en el cuartel de policía de Panamá.

Con sus líderes presos, el movimiento es decapitado. La primera parte de Canal Zone se cierra, cuando el encarcelado Echevers desesperaba, no por lo "que en realidad ocurría con él. Lo que le preocupaba era únicamente la situación de la huelga. . ." (109). "Por su parte, Coorsi pensaba en su madre, en la huelga tal vez fracasada, en el Canal, en el Capitán de Dragas, el Fat. . . en todos los hechos que habían constituido la malla de su corto pasado" (110).

La segunda parte: "Welcome" (a los marinos americanos).

La enorme influencia que los Estados Unidos ejercían sobre la vida de la gente local es mostrada en una invasión pacífica de la marina de guerra norteamericana. Venía a la capital panameña a hacer "maniobras"; una de éstas era defender el Canal de un posible ataque enemigo. "Welcome" se abre así:

De pronto, ocurrió algo que transformó totalmente la vida panameña, que colocó en segundo plano la huelga inquilinaria y que no sólo hizo olvidar a sus dirigentes, sino que, prácticamente, borró las individualidades de gran parte de los habitantes del Istmo. Y ese algo fue el arribo de los marinos norteamericanos.¹⁴ Habían llegado 40.000.

Entre 1932 y 1933, la marina norteamericana condujo una larga serie de maniobras navales tanto en el Atlántico como en el Pacífico. Hoy se sabe que la Inteligencia estadounidense estaba enterada de que los japoneses planeaban atacar el Canal; tomarlo si fuese posible, o por lo menos dejarlo inoperable. El New York Times Magazine del 13 de marzo de 1932, contiene un largo artículo sobre estas maniobras navales: "The Admirals Play their Games of War".

With the whole of the ocean as their chessboard, with about 140 ships, 36.000 men and nearly 300 airplanes as their pawns, and only the scudding clouds as their witness, the Admirals play at war.

Con la ayuda de The New York Times he podido precisar que fue la segunda semana de abril, 1934, la fecha del "arribo"; es decir, cuando Aguilera-Malta ya estaba de vuelta en Ecuador. Aunque no fuera testigo presencial de la llegada de los marinos, pienso que Aguilera-Malta reconstruye los hechos a

partir de su conocimiento del pueblo panameño, de las noticias de los diarios, así como de la correspondencia que, según su hermano Fausto, Demetrio mantuvo con sus amigos panameños.

El título de esta corta segunda parte de la novela explica, con una palabra, lo que piensan casi todos los panameños en el momento que arriban 40.000 hombres que no han tenido dónde gastar sus billetes. Al principio, todos dicen: "Welcome". Pero la lluvia de dólares que prometían 40.000 marinos va a caer sólo en los que se dedican a comerciar sedientos de alcohol y prostitución. Contrario a lo que se vería hoy, según la novela, los marinos que desembarcan para divertirse eran casi todos blancos. Se nos informa, más de una vez, que también eran arrogantes.

Una sorda arrogancia les bailaba en las células (118).

Esta soberbia, acompañada de la escasa cultura de este marino, y ahora alimentada por el alcohol, los volvía impunes y soeces agresores.

¡Más cerveza! Los hombres [locales] les parecían más pequeños y más negros. La ciudad también se empequeñecía. ¡Más cerveza! Alguien se levantaba de una mesa. Alguien cantaba. Alguien se abraza a otro balbuceando. Alguien ya no podía sostenerse. ¡Más cerveza! Elevaban la voz. Los muchachos del norte querían pelear entre sí. Rodaban las mesas. Se quebraban vasos y botellas. Había estrépito y confusión. Como humana catarata, caían sin cesar los rubios . . . Allá, en una esquina. . . sonaba la orquesta lujuriosa de unos cuantos *chombos*. Era una música yanqui con un dejo africano (118).

Estos marinos habían estado embarcados por semanas; el contenido deseo sexual, ahora encendido por el alcohol, pasaba a lujuria. El mercado de carne se expande; se montan prostíbulos por todos lados. Con el aporte de prostitutas extranjeras, barrios enteros se corrompían. La novela describe lo que sucede en uno de éstos; y la acción oficial de la Marina para regularizar el “gran negocio” del momento.

Los marinos llegaron en aluvión. A medida que se iban acercando, se poblaban más las puertas del barrio. Las mujeres levantaban sus faldines, casi hasta dejarse ver el sexo. Empezaban a pronunciar palabras en sus propios idiomas o en un inglés quebradizo y difícil. Y los yanquis se acercaban. Un patrol se situó en cada puerta para regularizar el comercio sexual. Los marinos iban entrando, uno por uno. Las mujeres ya no se levantaban. Los hombres les iban cayendo encima, uno tras otro.
—Next one!

Con la huelga inquilinaria por el momento abandonada, sus líderes habían pasado al olvido. Esto también sucede en la novela; por muchas páginas nada se nos dice del personaje central. Cuando Pedro Coorsi reaparece lo encontramos un tanto sosegado y avenido a la situación, ya que ha encontrado empleo; aunque éste consista en servir a los, para él, detestados invasores.

Era chofer de un carro destartalado, que se especializaba en llevar marinos de un lado para otro. Parapetado tras el volante, él lo había visto todo. En Balboa, en los muelles, frente a las cantinas y a los cabarets, en las calles trepidantes y encendidas de sol (126).

Para demostrar que Coorsi continuaba fiel a sus ideas, se nos dice que él va a esperar a Echevers cuando éste sale del presidio. Aunque se esperaba

que varios fueran a recibir al estoico negro, el único que lo hace es Coorsi.

También se muestra la dignidad y calidad humana del negro Echevers.

A pesar de haber estado preso por algún tiempo, parecía que los días no habían pasado por él. La misma serenidad en el rostro. El mismo ademán reflexivo. No tuvo un gesto de disgusto cuando vio que sólo estaba Coorsi.

Llega a excusar a los ingratos.

--Quién sabe si su ausencia es premeditada. Para evitar comprometerme.

En la corta conversación que los dos amigos tienen, se nos entera de que ha muerto la *chomba*. Cuando Echevers le pregunta a Coorsi que cómo se sentía, éste responde:

--Mal. Muy mal. Mi vieja se largó para el otro barrio. Cuando salí de la cárcel me dieron la noticia. Los vecinos me dijeron que había muerto de malaria. Pero yo creo otra cosa. . .

--¿Qué?

Quedó meditabundo. Miró hacia otro lado.

--Creo que mi madre murió de hambre. . . Después de todo, ¿qué más da? De algo se tiene que morir. Para eso hemos nacido. Por otra parte, mejor. Le hubiera dado vergüenza ver como estoy. . .

¡Consiguiendo marinos para las mujeres de *Tommie's Place*! (152).

Mientras caminan y conversan los dos negros, pasa el elegante carro del vendido Porras; lo detiene, habla con Echevers. Se disculpa por no haber estado a recibirlo. Después de mentir, diciendo que los huelguistas han conseguido mucho, el doctor Porras sonríe, enseña "otra vez, su chaleco estrambótico". Y se despide.

La novela se cierra con la muerte de Coorsi. El lector es sorprendido por el inesperado hecho, como por la forma periodística en que se lo relata:

Los periódicos dieron la noticia al día siguiente. Se trataba de un accidente automovilístico. Un *chombo*, por descuido, había estrellado un carro contra un poste. El carro se había hecho pedazos. El chofer había quedado mortalmente herido. Fracturas en la cabeza y en todo el cuerpo. Los marinos que iban de pasajeros habían sufrido sólo ligeras contusiones. Al herido lo trasladaron al Hospital Santo Tomás donde murió ese mismo día, después de repetir una sola palabra:

--¡El Canal!

El racismo de los yanquis en Canal Zone. Otro toque de realismo-mágico.

Como ya hemos apuntado, los marinos que desembarcaban en Balboa¹⁵ eran casi todos blancos. Uno de ellos, D'Acosta, para quien maneja Coorsi, es "portorriqueño". Él se propone divertir a sus amigos:

--Ustedes no han tratado a un negro, ¿verdad?

--No. Nunca.

--Es algo muy interesante.

Llaman al chofer y lo invitan a beber; a regañadientes, Coorsi acepta un vaso de cerveza. D'Acosta y sus amigos le hacen preguntas, Coorsi intenta mantener su dignidad, responde con monosílabos.

No les resultaba muy divertido este *chombo* serio que los quedaba mirando atenta, correctamente. Hubieran querido verlo hacer movimientos acrobáticos, de simio. Que riera a mandíbula batiente,

enseñando los dientes blanquísimos.¹⁶ Que rompiera algo, en un desbordamiento animal.

D'Acosta y sus embriagados amigos insisten en su acoso y logran que Coorsi baile con *Josefina Baker*, una de las prostitutas del lugar. En esta escena se nos muestra la parte negra de estos dos mulatos:

. . . Coorsi, ya ganado el ritmo, se acercó. Y empezó a bailar. . . Los oídos le empezaban a vibrar. Sentía un temblor extraño en los músculos. La ola del ritmo lo iba invadiendo lentamente. La mulata jadeaba. Cada trozo de su cuerpo se esforzaba en seguir la cadencia. Se refregaba, en apretón tumultuoso, contra el cuerpo de Coorsi. Se sentía la fogata de sus caderas agitadas. Y el ritmo invitaba, sugestionaba, mareaba. Coorsi también empezaba a jadear. A hacer suyo el movimiento de la hembra. A ratos se detenían, adheridos. Temblaban lentamente como si quisieran exprimirse. Y después, continuaban más rápidos. Más ágiles. Más rítmicos. En tanto, los yanquis tenían las narices dilatadas, los ojos atónitos, las manos estiradas anhelantes, como si cogieran algo y lo apretaran. Reían estruendosa, estúpidamente. Sin saber por qué.

—O.K., *chombito!*

—O.K!

Aguilera-Malta ha creado a este personaje puertorriqueño para mostrar una fase más del conflicto socio-racial. D'Acosta, quien vive entre dos mundos, y ya con varias cervezas, se siente un tanto apenado por haber molestado a Coorsi; como todo buen borracho, se sincera con él:

Yo también soy latino. ¡Carajo! También tengo un poco de sangre negra en las venas. Ando con estos desgraciados porque no sabía

qué hacer. Lo mismo nos pasa a muchos. ¿Sabes? Es que cuando hay hambre, cuando se está desesperado, ¡se come cualquier tontería! Por otra parte, pintaban tan bonita la marina. Pero es una vida de mierda. Aquí te lo voy a decir, en secreto: ¡Es una vida de mierda!¹⁷ (148).

La queja del marino boricua tiene algo de *mea culpa*; él llega a explicar por qué es tan odiado el soldado yanqui en algunos países centroamericanos. El otro interlocutor de D'Acosta es un "buen" yanqui, Peter. Éste, quien parece bien enterado del pasado de la región, concluirá con algo que muchos libros de historia han preferido callar:

--Pocos lo saben, pero lo cierto es que en la marina tenía grandes admiradores el pueblo nicaragüense y especialmente Sandino.

Después que Coorsi ha oído la larga, bien informada perorata que D'Acosta ha mantenido con él y con Peter, se da un momento que podría ser considerado mágico-real. Lo vemos en el momento que Pedro piensa en el sentido comercial que tenía la intervención de la armada norteamericana:

Y Pedro tenía una eclosión de imágenes en su cerebro soñador y ardiente. Poco a poco, como en sus mejores tiempos, se iba alejando de la realidad. Le parecía que todo se tornaba difuso, impreciso. Y de pronto, pensó en la marina. La vio como un chorrear continuo de barcos. Grises, enormes, desafiantes. Los vio avanzando por toda América Latina. Como un tropel de escualos formidables. Dispuestos a devorar lo que encontraran. Los vio avanzar. . . Y tras ellos, un puñado de yanquis millonarios. Torva la mirada. Sensuales los labios. . . Llenas de talegos de oro las manos temblorosas. Latigueando a los barcos. Obligándolos a avanzar y a destruir. De improviso, los barcos se detenían. Abrían

sus fauces colosales. Empezaban a tragar hombres. En una inaudita voracidad nunca mirada. Y, cosa rara, los primeros a quienes devoraba eran sus propios marinos. Como si se devorasen a sí mismos. Como si, en una autofagia inconcebible, se destruyeran las aletas, la piel resbalosa y chorreante, la cola orientadora. . . (150).

Lo que continúa en este párrafo mágico-realista, es la animalización que Coorsi ve en esa agresiva marina extranjera que a punto de devorar a esa hija suya: la inexperta nación.

Para acentuar la chabacanería de los marinos y el asombro que los negros seguían causando en algunos marinos, se nos cuenta el final de la farra:

Afuera, en tanto, seguía el transitar de marinos. Caminaban hacia Balboa. Muy pocos, a pie. La mayoría en auto o en coche. Iban adoptando las poses más ridículas. Muchos, desarticulados. Vomitados. Roncando estruendosamente. Tendiendo los brazos y las piernas fuera del vehículo. Otros, cantaban extrañamente. Otros, se divertían insultando a los que circulaban. Otros miraban atentamente a los negros, como si fueran animales exóticos (151).

Aunque la mayoría de estos marinos seguramente habían conocido a los negros de su país, estos negros caribeños —con su constante tendencia a la música de percusión y al baile de estos ritmos con sabor africano— les parecían “exóticos”.

Ya hemos señalado que en el callejón sin salida en que se encuentra (o cree encontrarse) Pedro Coorsi. Quizás dado a esto, su autor decide terminar con él, “matarlo” antes de finalizar la novela. La descripción del accidente nos permite dudar de que si el humillado mulato muere por el error que menciona el diario, o porque, ya hastiado de la humillación que él y su gente siguen

sufriendo al perder la huelga del no-pago y al tener que aceptar a los groseros marinos, ha optado por una solución rápida y final: el suicidio.

Unas ideas finales sobre Canal Zone.

Como sabemos, al finalizar el siglo XX, Panamá obtuvo la soberanía sobre su Canal. Hoy, gracias en gran parte a la labor del presidente norteamericano Jimmy Carter, el Canal está, finalmente, en manos panameñas. Pero cabe preguntarse si esto hubiera ocurrido de no haberse levantado voces como la de nuestro autor; otro hombre sincero y fraternal con gentes de otras latitudes. Con la perspectiva de los sesenta y cinco años transcurridos, podemos hoy aseverar que Aguilera-Malta no sólo es el primer escritor extranjero que dedicó una novela a defender a Panamá, a los panameños y a su minoría negra; fue el único que lo hizo.

Giuseppe Bellini ha escrito:

Canal Zone es un libro sumamente amargo en el que se denuncia la corrupción de los gobiernos y, también, la resignación popular. Es la participación sincera en un drama ante el que el escritor, periodista en Panamá a la sazón, reaccionó interpretando el sentimiento latinoamericano (Bellini, Nueva historia 464).

Encuentro curioso que el crítico italiano no mencione para nada el problema racial, tan crucial en el desarrollo y en el mensaje final de la novela.

En el ya citado libro de Clementine Rabassa, publicado en 1981, ella sí toma en cuenta el dilema del negro panameño:

Canal Zone es un libro sumamente vigente¹⁸ con una estructura no tan fácil como parece ser a primera vista; dos trayectorias temáticas se notan: una que representan las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos como símbolo imperialista que afecta al país de Panamá, su espíritu y su cultura, con esa dominación política y económica. Por otro lado, existe el problema racial o social en que desempeña un papel importante el negro panameño en el destino de la nación (Rabassa, En torno 120).

Con el ya "liberado" Canal, la novela quizás carezca hoy de la vigencia que tuviera durante los largos años del control yanqui sobre el "puente de agua". No obstante, vemos que Canal Zone ha sido un eslabón más en esa permanente campaña del autor: "hacer literatura de denuncia i protesta". Todo esto, sin abandonar ese tono poético típico de Aguilera-Malta.

De los pocos acercamientos críticos que se han hecho a la novela, pienso que el más acertado es el de Fernando Alegría. Éste veía que Canal Zone conservaba mucho de la "llamarada poética" de Los que se van y de Don Goyo:

Este mismo poder lírico de interpretar una realidad, mucha veces brutal, y convertirla en evocación íntima le sirvió a Aguilera para exponer el trágico problema racial y social de Panamá. No se ha escrito aún¹⁹ una novela que supere a Canal Zone como imagen del pueblo panameño en constante rebelión y lucha por afirmar su personalidad nacional. En su época tuvo resonancia: algo había en ella de un creacionismo novelesco, de un uso juvenil y dinámico de la imagen poética; color y ritmo; y, en el fondo, una sombra de melancolía (Alegría 226).

Como le es costumbre, el crítico chileno ha recogido acertadamente varios aspectos de la novela; aunque la palabra “negro”, o cualquiera de sus derivados --negrista, negrismo, *negritude*--, tampoco aparecen en su comentario.

Con Canal Zone, tempranamente en su carrera literaria, Aguilera-Malta ha elevado su grito de protesta contra los dos más grandes males que aquejaban a Panamá durante los treinta: la invasión norteamericana y el abuso generalizado de “los de abajo”; y quienes estaban debajo de toda la pirámide social eran los negros.

Después de CZ pasarían veinte años para que Aguilera-Malta retome un tema negrista: Dientes blancos, 1955. El próximo eslabón es Infierno negro, 1967. El último y quizás el más logrado esfuerzo literario de Aguilera-Malta por presentar el dilema del negro, es su novela de 1978: Requiem para el diablo.

Requiem para el diablo,²⁰ otra novelización de una pieza teatral previa.

Como hemos visto y espero haber demostrado, Demetrio Aguilera-Malta fue un hombre en constante evolución artística. No podemos decir lo propio de su posición filosófica u orientación política, que según sus familiares, se mantuvieron casi inamovibles. Hemos señalado también que hasta sus últimos días, ya casi ciego, ayudándose con una lupa, Aguilera-Malta continuaba tratando de mantener vivo al artista, escribiendo y pintando. Las sensibles “plumillas” en tinta negra de 1930 habían dado paso a óleos de buen tamaño y gran colorido;²¹ trabajos éstos de sus últimos años. En cuanto a literatura y,

específicamente, en cuanto a novela se refiere, esta evolución no sólo que no podía detenerse, debía ser ampliada y actualizada; llega a su culminación con Requiem para el diablo, su obra negrista de 1978;²² la última novela que el autor terminara en vida.

De manera semejante a "El tigre" y Jaguar, pasar de teatro a novela, en Requiem...,²³ Aguilera-Malta amplía el mismo tema que tan hábilmente presentara en Infierno negro, su ya examinada pieza de 1967. En las 204 páginas de Jaguar, pudimos por fin elucidar el por qué de la cobardía del Zambo Aguayo y entender mejor al "intrigante" capataz, don Guayamabe; algo que la corta pieza teatral no podía mostrar. Requiem... amplía lo presentado en Infierno negro de otra manera. El atropello que se comete contra el negro, es casi el mismo en ambos trabajos; digo "casi" porque la novela contextualiza y moderniza lo expuesto en el drama, a la vez que nos permite evaluar el punto de vista de ciertos blancos de modo positivo o perjudicial. Es decir, la novela justifica ciertas acciones de los Notables, mientras que en otros momentos, acentúa el carácter negativo de la obra dramática.

La mayor diferencia entre ésta y la novela, es que en Requiem... un tema "ecuatoriano" entra a formar parte de la trama con sentido universal del abuso al negro: el "descubrimiento", durante la década de los 70, de gran cantidad de petróleo en la Amazonía del país. En Requiem... se fustiga y ridiculiza la lucha de ciertos poderes extranjeros por participar en la explotación del "crude",²⁴ y el previsible triunfo de un capitalista yanqui como concesionario exclusivo.

Si ciertamente se dan ciertos cambios entre Infierno negro Requiem... -- con once años entre obra teatral y novela--, existen diferencias más grandes aun entre Canal Zone y Requiem... ; claro está, entre las publicaciones de estas dos últimas han transcurrido más de tres décadas; entre ellas, los años del reconocimiento internacional de la nueva novela hispanoamericana. Demetrio Aguilera-Malta ha incorporado en esta novela muchos de los logros alcanzados en esta brillante generación; como en Siete lunas y siete serpientes. Y es que si bien el cuento --como ha indicado Pupo Walker-- había alcanzado el reconocimiento de la crítica mundial, eran como novelistas que nuestros autores --Rulfo, Cortazar, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, Cabrera Infante, varios otros-- eran más y mejor reconocidos. En el caso de la novelística maltiana --Siete lunas..., El secuestro del general, Jaguar y ahora Requiem...-- , ésta muestra la madurez que debía de esperarse de un autor que, habiendo participado activamente en este gran momento de la narrativa del continente, no cesaba de evolucionar en su(s) arte(s).

En Requiem..., Aguilera-Malta se vale de novedosos recursos para narrar la historia: usa bastardilla cuando hablan los negros; por momentos, en un mismo párrafo se mezclan los géneros: el fragmento poético y la narración se funden entre sí. El juego con el tiempo en Requiem... no es tan atrevido como en, Pedro Páramo o Rayuela pero cualquier cronología que había presentado Infierno negro es ahora totalmente desechada; el autor demanda que el lector participe activamente en la "construcción" de la obra. En esto, nos recuerda a las técnicas empleadas por Vargas Llosa en La casa verde.

El contexto de lo racial en Requiem para el diablo.

Páginas atrás, cuando me referí a Infierno negro, no me detuve a considerar las ideas que forjaron esta obra de teatro. Dado que el tema central es el mismo, he reservado las opiniones de Aguilera-Malta en cuanto a la pieza, para reseñar Requiem para el diablo. Vuelvo a la entrevista que el autor brindara a Clementine Rabassa porque en ella el autor explica su punto de vista acerca del dilema que enfrentaban los negros de América. A una pregunta de Rabassa sobre si los problemas raciales de los sesenta en los Estados Unidos había influido en la pieza, Aguilera-Malta responde:

Bueno, evidentemente que influyeron. Pero no con una influencia exclusiva; es decir, yo no pienso que el problema negro sea patrimonio de los Estados Unidos. Yo pienso que el problema negro, aunque no haya discriminación, es patrimonio de muchos países. . .

En su larga respuesta (44 líneas), Aguilera-Malta agrega sobre esto que él llamaba: "patrimonio":

. . . Y es tremendo precisamente porque hay lucha, hay beligerancia, porque hay fuerzas que se oponen las unas a las otras. Además, el problema negro es un problema vigente en el cual los negros creen y por el cual están luchando no sólo como una relación inmediata entre negros y blancos, sino como una afirmación racial, como una determinación cultural para conseguirse un destino al cual creen tener derecho. . . (Rabassa, En torno 128-29).

En esta respuesta —y de acuerdo a la pregunta hecha por Rabassa—, Aguilera-Malta se está refiriendo a la "afirmación racial" del negro "americano",

el estadounidense. Para la fecha de esta entrevista (1974), en Hispanoamérica, el negro aún no empezaba su lucha; mucho de ésta recaía en los contados autores que encauzaban su obra hacia el tema racial, como Demetrio Aguilera-Malta. Éste, a despecho de que políticamente seguía opuesto a la sociedad capitalista, reconocía que era el negro de los Estados Unidos a quien se le había permitido hacerse cargo de la lucha por la igualdad racial. Y es que en este país ya existía conciencia sobre la problemática.

Frederick Douglass (1817-1895), quien habiendo escapado de ser esclavo, fue el primer negro que escribió y pronunció conferencias sobre la ignominia de la esclavitud en los Estados Unidos, debe ser considerado como el precursor en esta lucha por la igualdad. Sin embargo, pienso que fue W.E.B. Du Bois (1868-1963) quien mejor intuyó el largo combate que la raza negra tenía por delante. Es Du Bois quien enciende la antorcha que luego portarían Marcus Garvey, Medgar Evers, Malcom X, Eldridge Cleaver o Martin Luther King. Michael Handelsman, recordando la advertencia de Du Bois --"The problem of the twentieth century is the problem of the color line", (que Handelsman usa como epígrafe en uno de sus capítulos), ha observado que el pensador estadounidense, aunque se estaba refiriendo a lo que acontecía o iba a acontecer en su país, veía que esta admonición había trascendido a otras partes del mundo y, en especial, al resto del continente mestizo:

Aunque el epígrafe fue escrito en 1903 y se refería primordialmente a la situación de los Estados Unidos de aquel entonces, la visión de Du Bois no fue solamente profética, según su contexto, sino que terminó trascendiendo fronteras geográficas y temporales. Con

el advenimiento vertiginoso del siglo XXI, la vigencia del problema racial sigue afectando profundamente las relaciones humanas en todo el mundo, y más concretamente, en todo el continente americano... (Handelsman, Lo plurinacional 114).

Handelsman se vale de su perspectiva finisecular para demostrar lo profético que había sido Du Bois, y para recalcar algo que hoy todos podemos constatar a diario: "la vigencia del problema racial". El tema racial siempre tuvo "vigencia" para Aguilera-Malta, también lo tuvo el mercantilismo, la explotación que ejerce el que detenta poder, sea éste un imperio extranjero o individuos locales. Cuando el autor traspasa una pieza teatral a novela, pueden presentarse y anudarse todas estas "vigencias".

Similitudes y diferencias entre obra teatral y novela.

Hemos visto que en la pieza se incluyen fragmentos de poemas ajenos. Con esto, el autor intentaba fundir sus vocaciones: la poesía, el drama y el relato. Varios de quienes han estudiado la Generación del 30 concuerdan en llamar a Aguilera-Malta el "más poético del grupo". En cuanto a este afán por engastar poemas a la prosa, Aguilera-Malta, hablando sobre Infierno negro, le revela a Rabassa:

. . .anhelaba escribir una obra de teatro en la cual se fundieran o, por lo menos, se integraran la poesía y la prosa" (Rabassa, En torno 128).

La novela mantiene esta hibridación. Es más, en Requiem..., los fragmentos poéticos forman una perfecta trenza, bien sea con la narración, la descripción o el diálogo; algo que en la obra de teatro parecía, por momentos, casi forzado. En Requiem... los trozos citados (algunos de ellos en prosa) entran a formar parte de lo que se narra; en Infierno... sólo podían ser parte de los soliloquios o diálogos de los actores negros.

El nudo central, la inaudita maldad contra los negros de Nylónpolis, también es el mismo: la fábrica de embutidos. En un momento de la novela uno de los Notables dirá que la fábrica "contribuyó a purificar nuestra raza" (69). Este tipo de "solución" había sido ya satirizado en el siglo XVIII por Jonathan Swift en A Modest Proposal (1729). El título completo del trabajo --". . .one of the finest pieces of sustained irony in our language"²⁵-- es: A Modest Proposal For preventing the Children Of Poor People from being a Burthen to Their Parents or Country, And for making them Beneficial to the Publick [sic]. Como se sabe, la "modesta propuesta" del canónigo irlandés es de que se mate a todos los niños pequeños del país, de manera que su carne sea vendida para consumo humano²⁶. Pocos años antes a la publicación del trabajo, Irlanda había pasado por una de sus tantas hambrunas (o "famines"); con la solución propuesta se alimentaba al famélico pueblo, al mismo tiempo que se controlaba la explosión demográfica. La de Swift, como la de Aguilera-Malta, era una doble "solución".

El otro "gran" invento de Hórridus Nabus que viéramos en la pieza, el airómetro, es ahora explicado científicamente y, por supuesto, en términos socioeconómicos. Aunque la venta del aire será un asunto que habrán de

afrontar todas las razas concentradas en la ciudad, no sólo los negros, la comercialización de un elemento (el monopolio del agua por Crisóstomo Chalena) que ya había sido satirizada en Siete lunas..., es —tanto en Infierno... como en Requiem...— llevada a su paroxismo en el “infernol yelmo” que inventa Nabus.

Asimismo, los personajes centrales son los mismos en ambos trabajos; aunque a los “Notables” se incorporará un poderoso magnate yanqui del petróleo: Magnus Skatos. Por el otro lado, a los negros del coro, a quienes sólo se les dio número en la pieza, ahora se los nombra: Ronald, Frantz,²⁷ Victor, Kevin. Dado que Infierno negro es el embrión de la obra, Requiem... mantiene mucho sabor teatral:²⁸ se reproducen los movimientos robóticos y los gruñidos de Pimpampúm, los desplazamientos mecánicos que hacen los cuatro maniatados en la pieza, o los vacilantes pasos que intenta dar la siempre-embriagada Alondra Escualida. El problema del alcoholismo es expandido no sólo en los *delirium tremens* de la mujer, sino que observamos la incesante sed “whisquera” de uno de los Notables: Creso Topo. Como ya ha sido dicho, el expresionismo de la pieza es transmitido (quizás ampliado) a la novela.

Por último, el toque cervantino en la novela; esta vez no un cuento intercalado como en el Quijote (o Don Goyo), sino de las Novelas ejemplares: “El licenciado Vidriera”. En un momento de la novela, cuando la crisis del petróleo asola a Nylónpolis, algunos de sus ciudadanos comienzan a tornarse transparentes. Mientras varios discuten la extraña metamorfosis, uno de ellos comentará:

--Yo acabo de advertirlo. ¡Ha sido tan súbito, inesperado y desconcertante! Figúrense. Me estaba afeitando ante un espejo, y de pronto en éste empecé a observarme el rostro, que se volvía transparente. . . (134).

Luego, quizás recordándonos uno de los surreales cuadros de El Bosco o alguno de los "Sueños" de Quevedo, añade:

. . . para controlarme, hice inconscientemente varios gestos. Se reprodujeron, naturalmente, en el espejo. No sólo los principales. Cada uno de éstos tuvo una secuela de repeticiones y relaciones entre sí. Los tejidos, los líquidos y hasta ciertos gases acompañaron mis movimientos. Se diría un mínimo espectáculo diabólico. Levanté la diestra para palparme, y tuve más horror aún. También la mano resaltaba y, a través de la piel, se veían con claridad sus elementos internos (135).

La transparencia de los nylonpolitanos no pasa a mayores; es resuelta con la intervención del todopoderoso Magnus Skatus.

Vemos que las similitudes entre Infierno... y Requiem... son varias; también lo son las diferencias. La incorporación del poderoso gringo; la "humanización" de los negros al dárseles nombre; el fango que súbitamente inunda a Nylónpolis; el descubrimiento del "oro negro" y, claro está, la evolución estilística que demandaba la época.

Lo que Aguilera-Malta vio y escribió sobre el negro panameño más de tres décadas atrás, ha cambiado al finalizar los setenta. La década anterior a la

publicación de Requiem... (los sesenta) fue la de la rebeldía: las campañas por los derechos civiles; las huelgas estudiantiles en ambos lados del Atlántico; la guerra de Vietnam y la protesta de la juventud estadounidense (y del mundo); los años de "the Generation Gap"... Durante los setenta, aunque aparecen nuevos problemas y se acentúan otros, se cosechan algunos frutos de las luchas previas. En cuanto al conflicto racial, si bien en los Estados Unidos se legislaba --a nivel estatal y nacional-- para tratar de otorgar al negro ciertos derechos que reclamaba; en la muy mestiza Latinoamérica permanecía el *status quo* racial.

La extensión de la novela le permite a Aguilera-Malta volver a algo que empezara con el Chaleña de Siete lunas...; ensañarse con ciertos de los personajes negativos; en este caso todos los Notables de Nylónpolis. Este abuso verbal en las descripciones, que requiere el uso de cierto humor sombrío y un cabal conocimiento de lo que ocurre en la sociedad capitalista, tiene el obvio propósito de ridiculizar a las poderosas instituciones que estos cuasi-cómicos personajes representan: la banca, el gran comerciante, el ejército y las clases pudientes enquistadas en el Estado.

En Jaguar, el narrador explica con algún detenimiento los mecanismos que llevaban a un personaje a ser como era: el acobardado Aguayo o el atrevido Guayamabe, en Requiem... se trata de justificar, en parte, al personaje central (de Infierno... y Requiem...): Hóridus Nabus. Por momentos, el lector llega a sentir cierta compasión por el maligno inventor, quien, cuando joven, poseyera ideas altruistas.

Alguien que carece totalmente de ellas es Magnus Skatos, personaje que representa y con el que se ridiculiza el ciego afán comercial de las compañías transnacionales que explotan el petróleo en varias regiones del mundo. Como se ha dicho, una de estas "regiones" pasa a ser el Ecuador. Lo que Aguilera-Malta puede presentar en 1978 es sólo la primera parte del problema de la explotación del hidrocarburo; mucho pudiera haber escrito acerca de la devastación económica que sufre el país durante los noventa, cuya raíz puede ser encontrada en el descubrimiento de dichos vastos pozos petroleros. Para indicar la más obvia razón para la crisis ecuatoriana de fines de siglo, vamos a tratar de explicar, en pocas palabras, parte de lo que aconteció.

Durante los ochenta, cuando el petróleo se cotizaba cerca de los 40 dólares por barril, el gobierno ecuatoriano (a la sazón en manos de los militares)²⁹ se embarca en un ambicioso plan para desarrollar la infraestructura nacional: carreteras, plantas eléctricas, una fábrica de automóviles, escuelas, mejores salarios... Los muchos millones de dólares que deben pedirse prestados para lograr rápidamente este salto social y económico deberán ser luego pagados cuando el precio de un barril había caído por debajo de los 20 dólares.³⁰ La consecuente impresión de papel moneda para mantener en pie el ambicioso plan, da paso a la inflación de cuatro dígitos; algo que el Ecuador — contrario a lo que habían vivido Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Perú... — jamás había conocido. Al comenzar el nuevo siglo, este ciclo inflacionario ha sido detenido, aunque para lográrselo se haya tenido que terminar con el sucre; hoy la moneda oficial del Ecuador es el dólar estadounidense.

Si recordamos una vez más que las minorías raciales del país --los indios y los negros-- formaban la base de la pirámide social y económica del país, se puede inferir que los problemas que el *boom* petrolero trajera al Ecuador fueron más sentidos por dichos grupos. Es, asimismo, importante recordar que durante estos años --un tanto similar a lo que aconteciera en Venezuela-- algunos pocos, bien colocados políticos, empresarios y militares, se enriquecieron a manos llenas.

Lo que agrega Requiem para el diablo al tema racial.

Como acabamos de explicar, la aparición del capitalista yanqui no afecta directamente al asunto racial que ya existía en Nylónpolis. La explotación desmedida de un producto nacional, en manos extranjeras, es un problema que deberá afrontar toda la nación. Lo racial tampoco es afectado mayormente por la súbita inundación de fango que sufre la ciudad. Esto del fango es una especie de metáfora que utiliza el autor para mostrar la podredumbre que comenzaba a abatir a la sociedad. Pero como son los negros quienes viven en los lugares más insalubres (generalmente, en casuchas a ras del suelo), será a ellos quienes el fango afecte más que a todos. Pero, a diferencia de lo que viéramos en la pieza, en Requiem... se nos cuenta sobre las vicisitudes del negro desde su aparición en la ciudad-nación de los Notables.

En Infierno negro nada se dice del arribo de los negros a Nylónpolis; en una pieza teatral esto no tenía cabida o no hacía falta. La novela narra esta

llegada con cierto detalle, aunque es mostrada repentinamente; aparece hacia el final de uno de sus párrafos más extensos (casi cuatro páginas), en el que se nos está relatando un largo soliloquio interior del inventor, quien —habiéndose ya convertido en “un besa-naiga”³¹ del magnate yanqui—, cree estar enfrentándolo.

Habían comenzado a surgir gentes de color por todas partes. ¿O era que apenas lo advertían? ¿Habían llegado siglos atrás y ahora apenas asomaban en las urbes? Llegaban en vehículos caóticos, aunque por lo común en auto-pies. Venían familias enteras de jóvenes y viejos, exhibían insatisfacciones múltiples y asedios de parásitos. Reptaban por las calles, como ofidios monstruosos de millares de cabezas (149).

Aguilera-Malta se vale de Hórridus Nabus para presentar el conflicto racial ya que en éste luchaban las tempranas ideas fraternales que compartía con el que fuera su único amigo, el ahora encarcelado Ariel Bizarro, y ese afán por lograr riqueza desmedida que tan bien es mostrado en los Notables. Cualquier duda sobre quién es el personaje central en la pieza, es eliminada en la novela. En ella, el inventor, obviamente, es éste. Es así que en otro momento, en el que observamos el juicio *post mortem* a que lo han sometido los negros, el inventor nos deja ver la vida que habían llevado éstos en la ciudad de *Nylon*.

La verdad es que a Nabus los negros no le herían la vigilia ni le espantaban el sueño. . . Se le antojaban flores autógenas del fondo de la tierra, provenientes de un naufragio pretérito, casi inverosímil por lo tragicómico y atávico. Cuando inundaron la ciudad, él se acostumbró a mirarlos marginales, siempre con acompañamiento de tambores, cantos selváticos y contorsiones

epilépticas. Aunque vistiesen ropas cotidianas, o anduviesen desnudos, él los seguía “mirando” con sus atuendos de África, sus símbolos totémicos, jerárquicos o funcionales, y sus metales, plumas y maderas polícromas. Al principio, sobre todo a las mujeres, las encontró detrás de las cocinas, ante las tablas de planchar, en los lavaderos rústicos, fregando los pisos, limpiando los retretes, o en cualquier otro humilde menester. Más tarde, con mayor frecuencia, vio a los hombres dando brillo al calzado, o en puertas de hoteles o cines, o manejando elevadores o vehículos. Hubo ocasiones en que hasta se divirtió con las actuaciones de ellos —cantando, bailando, tocando instrumentos, vestidos sólo con carcajadas estridentes³²— en los cabarets o revistas.

Además de su obvia inteligencia y esos ahora apagados ideales de su juventud, el inventor preservaba cierto sentido de lo sarcástico.

... cuando leía en los diarios que un negro había cometido algún delito —galantear a una blanca, querer cenar al lado de un blanco, pretender estudiar en las escuelas o universidades de los blancos— ello, sobre todo, le causaba gracia (155).

Páginas más tarde, mientras Nabus habla con su esposa, quien en medio de su embriaguez intenta defender a los negros nylonpolitanos, aquél le dice:

—Trata de comprender. Esos seres inferiores, víctimas como tú los llamas, quieren salir del marco dentro del cual los hemos colocado. Tratan de resquebrajar la sociedad que venimos construyendo desde hace varios siglos. Y eso es peligroso para todos. ¡Aun para quienes como tú, por inconsciencia, quieren defenderlos! (187).

Y es que antes, dispuestos a abandonar sus atávicas costumbres, los negros habían comenzado a protestar, a reclamar, a querer integrarse.

. . . en los últimos tiempos la situación se presentaba diferente. Ya los negros no se contentaban con ejercer su triste posición de preteridos. Ahora, esos escalones intermedios de la Escala de Darwin, querían transponer su umbral anónimo, su autocárcel con barrotes de odios y prejuicios. Pretendían dejar sus cantos endógenos. Aspiraban a conquistar un sitio en el planeta de los blancos: ir a sus teatros, restaurantes, parques, escuelas y reuniones. Participar en sus actividades culturales. Tener ingerencia en la discusión y manejo del poder y hasta --¡qué absurda irreverencia!-- mezclar su sangre con la sangre de los blancos (156).

Como es obvio esperar, en Requiem para el diablo se ha mantenido el sentido fraternal de los negros de Infierno negro; habiéndose ya ajusticiado a Hórridos, el agravio recibido, debe ser perdonado. La novela termina con la misma entrañable frase que se utilizara en la obra teatral:

--¡Para todos hay lugar en la cita de la Victoria! (206).

Pero antes de arribar a esta quimérica proclama, hemos podido elucidar qué llevaba a los negros a hacerla; una dignidad innata a despecho del ultraje. En Requiem..., también se nos ha permitido verlos llegar a Nylónpolis, desarrollarse e (infructuosamente) rebelarse ante el abuso de los "Notables", antes de verlos morir a manos de éstos.

Opiniones generales sobre Requiem..., a manera de conclusión.

Dado que ésta es su última novela, poco han podido decir el autor y la crítica especializada en cuanto a Requiem.... Giuseppe Bellini, con quien el autor mantuviera una larga amistad, escribe:

. . . Requiem para el diablo (1978) es una nueva sorpresa en cuanto a estructura y estilo y es una nueva denuncia preocupada que se extiende a toda la sociedad contemporánea, en la que el escritor observa la insidia del egoísmo que ha terminado por destruir todos los valores morales (Bellini, Nueva historia 524).

En su disertación, Michael Waag dedica diez páginas a la novela. Luego de analizarla en función de lo social, Waag concluye diciendo:

Requiem... combines the themes that have been the preoccupation of Aguilera-Malta throughout his career. They include neocolonialism, racial prejudice against Blacks, oligarchy and monopolistic control of essential resources for human sustenance, the subordination of modern technology to self-interest and its absurd and often harmful results. Most important, however, there appears the theme of betrayal of altruistic ideals in favor of personal gains (Waag 300).

Si bien Waag piensa que la traición a los ideales altruistas es lo más importante de la novela —y aunque no estoy en total desacuerdo con esto—, opino que la presentación del “abuso del negro”, posee tanta importancia como dicha “traición”. Y es que al negro se lo había traicionado desde el momento que “su raza fue desenraizada del África”.

En la ya mencionada contraportada del libro un anónimo crítico recoge tanto la trama como el mensaje de Requiem para el diablo.

Ésta es una novela en que los antagonismos de la sociedad afloran arquetípicamente: los grandes intereses han deformado monstruosamente los valores y la mitología de los pueblos; barreras y distancias se establecen en la explotación del hombre por el hombre y, en el caso específico de esta novela, en la explotación del negro, quien nos habla en estas páginas con el lenguaje de la humanidad y de sus propias tradiciones.

Demetrio Aguilera-Malta, uno de los miembros fundadores del grupo que adopta, desde el principio al fin de su trayectoria, una visión de la literatura en la que lo social prevalece sobre lo artístico, intentó siempre equilibrar estas "visiones". Se podría argüir que, por momentos, puso mucho peso a favor del negro en las dos novelas que hemos examinado; que exageró a su favor. Quizás lo hizo con el propósito de equilibrar la contienda; semejante a lo que hiciera el Padre Las Casas.

NOTAS DEL CAPÍTULO V.

¹ Los libros de Jackson, hasta la fecha, son: The Black Image in Latin American Literature (1976); Black Writers in Latin America (1979); The Afro-Spanish American Author: an Annotated Bibliography of Criticism (1980); Black Literature and Humanism in Latin America (1988); Black Writers and the Hispanic Canon (1997); y Black Writers in Latin America: Cross-cultural Affinities (1998). Ningún otro crítico (dentro o fuera del continente) ha dedicado tanta atención al tema negrista en la literatura latinoamericana.

² No decimos "Latinoamérica" porque Brasil es caso aparte; allí, tanto o más que en Cuba, el tema del negro ha sido objeto de serio y hasta apasionado estudio.

³ El autor como varios críticos utilizan "CZ" para referirse a Canal Zone.

⁴ Este es el título original de la novela; así reza en la edición Ercilla de 1935. En sus segunda y tercera ediciones, --De Andrea (1966) y Mortiz (1977)--, el título ha sido acortado a Canal Zone. Tengo entendido que la edición de 1935 está dedicada a los negros de Panamá; no he podido corroborar esto ya que ninguna biblioteca ecuatoriana o estadounidense posee ejemplares de esta publicación.

⁵ Adda Teresa me dice esto en un emotivo correo electrónico; recordando a su padre, lo ha escrito con "las lágrimas del recuerdo por un ser tan bueno como papá".

⁶ Valga recordar que Panamá inicia su vida republicana recién en 1904 y que Aguilera-Malta nació en 1909.

⁷ A través de narración y diálogos, el autor utiliza a menudo y siempre en bastardilla, "*chombo*", el epíteto con que eran conocidos los afropanameños.

⁸ Esmeraldas es también el nombre de la capital y principal puerto de esta provincia.

⁹ En 1947, Demetrio A. Porras --un panameño que había servido como Cónsul General en dos capitales europeas, al volver a Panamá durante los años de "la crisis", se vuelve un aliado de los desposeídos; escribe al respecto: "El problema de la vivienda en Panamá es muy complicado debido al sistema de construcción; las casas de inquilinato son colectivas y constituyen una lacra y una vergüenza. . . Estas inmensas jaulas. . . se componen de unos setenta o más cuartos que, a lo sumo, miden doce metros cuadrados y allí se aglomeran las numerosas familias. . . Los cuartos están separados por un tabique delgado y en lo alto, hay una rejilla para la ventilación; hay además dos excusados y un baño que únicamente necesidades urgentes pueden obligar a usarlos. . . Una tremenda promiscuidad reina en ellas; allí viven mujeres de vida airada. . . En

otros cuartos contiguos, viven familias numerosas con hijos, quienes oyen hasta los suspiros que exhalan, escuchan las blasfemias, ven por las rendijas las obscenidades que allí se desarrollan y, en este ambiente, aprenden y se transforman en niños viejos, carne de prostíbulo y de cabaret, de correccional y de presidio. En estas casas que son verdaderos pueblos, tienen cuartos que dan a callejones indecentes y malolientes en los que no entra el sol, ni siquiera el aire. . . están infestadas de tuberculosis. . . Allí crecen el vicio y las epidemias; allí se asesina a un pueblo; se corrompe a su niñez y se le empuja a la delincuencia y a la prostitución sin que esto preocupe, emocione o inquiete a nuestros gobernantes dueños de casa" (Porras 48-49).

¹⁰ El griego muere en un momento en que estaba totalmente borracho, y embriagado también de soberbia: "En esto el griego murió. . . En una de sus borracheras, había regresado a las dragas. Como siempre, se había sentido un gigante. Y sin más ni más, se había arrojado al agua. Cuando lo sacaron, había pasado a mejor vida" (30).

¹¹ Este "Silver Rates Board" era la única institución a la que la Constitución de Panamá permitía sentar salarios. El salario semanal promedio de un trabajador negro en el Canal fluctuaba entre 11 y 14 dólares.

¹² En la novela nunca se da el nombre de Echevers; sólo su afrancesado apellido. Algunos de los negros "importados" para construir el Canal provenían de Haití. Recuérdese que el primer "grito libertario" en Latinoamérica fue dado en este país.

¹³ Éste es Harmodio Arias, un respetado abogado y político, educado en Cambridge, quien fuera Presidente de Panamá en 1931 y luego de 1932 a 1936.

¹⁴ Valga aclarar que estos marinos pertenecen a la Marina: *the Navy*; no a la Infantería de Marina: *The Marines*.

¹⁵ Balboa era un pueblo bajo control yanqui; estaba dentro de la Zona del Canal.

¹⁶ Aunque parece obvio, apuntamos que en estas líneas de Canal Zone puede verse la semilla de la pieza de 1955: Dientes blancos.

¹⁷ No hemos podido encontrar ninguna opinión del autor en cuanto a la cuestión de Puerto Rico; pero —dada su posición política y lo ahora presentado en este personaje, D'Acosta—, pienso que no es aventurado concluir que Aguilera-Malta simpatizaba con quienes buscaban (y buscan) la independencia del Estado Libre Asociado.

¹⁸ Cuando Rabassa escribe esto (1981), Jimmy Carter ya había propuesto la devolución del Canal.

¹⁹ Este “aún” es 1986, año de publicación de la obra de Alegría: Nueva historia de la novela hispanoamericana.

²⁰ Aunque el vocablo “réquiem” en español debe llevar acento ortográfico, Aguilera-Malta prefiere la forma latina de donde proviene.

²¹ A continuación, reproduzco lo que una de las dos hijas del autor, Marlene, -- en un correo electrónico-- me escribió (en enero del 2001) en cuanto a estos cuadros: “. . . Ya la vista le estaba fallando a causa de la diabetes [sic] y había ocasiones que se ayudaba hasta con una lupa. Quizás también por eso los cuadros son de colores tan brillantes y llamativos. Todos son al óleo. Hemos calculado que deben de haber sido cerca de 20 cuadros (quizás 16 o 18), no estoy muy segura. Se llevaron al Ecuador para una exhibición y desgraciadamente se le robaron tres de ellos y nunca se pudieron recuperar. . . Las medidas son algunas de 27 de alto por 21 de ancho y otros de 23 de alto y 17 de ancho (esto en pulgadas). . .”.

²² Es interesante observar lo que dice, en 1978, la editorial Joaquín Mortiz en la única impresión de Requiem.... En la contraportada del libro, bajo una foto de su autor, leemos: “Requiem para el diablo es la novela con que Aguilera-Malta celebra medio siglo de labor profesional, iniciada en 1928 con la narración titulada El cholo que se vengó”. Como se recordará, la editorial Grijalbo había celebrado el medio centenario de labor literaria de este autor con la publicación de sus cuatro novelas cholunas. Es de imaginarse que existía cierta rivalidad entre las dos casas editoriales de la capital mexicana; en todo caso, ambas habían querido honrar a este gran autor ecuatoriano que vivía entre ellos. Además, se hace un tanto difícil decidir el año en que Aguilera-Malta se inicia como escritor. Se podría argüir que su primer año como autor es 1924, cuando el diario guayaquileño La Prensa publica su poema “Tú”.

²³ Como se puede ver, existe sólo un año de diferencia entre estas dos novelas que amplían piezas teatrales previas. Jaguar aparece en 1977, Requiem... se publica el año siguiente.

²⁴ En cuanto a la lucha que se inicia a raíz del descubrimiento de vastas cantidades de petróleo, ésta ha sido discutida ampliamente en el Ecuador; especialmente por economistas y sociólogos. Aunque las cosas han cambiado últimamente, cabe esperar --si ya no ha sido hecho-- obras de ficción que muestren la por demás absurda manera como Ecuador explotó el recién descubierto petróleo.

²⁵ Esto aparece en Jonathan Swift (1989), por Robert Hunting, p. 91.

²⁶ Comparando A Modest Proposal con Requiem..., se podría aseverar que Swift es aun más irónico que su colega de siglos después. Swift llega a "proponer" que la hasta la piel de estos bebés sea usada: "it will make admirable gloves for ladies, and summer boots for fine gentlemen".

²⁷ Debe entenderse que este "Frantz" es inspirado en Frantz Fanon (1925-1961), quien ha sido llamado "arguably the Developing World. theoritician of philosophy and revolution". El libro de Fanon mejor conocido es Piel negra, máscaras blancas (Peau noire, Masques Blancs, 1952). Los fragmentos que de Fanon aparecen en la obra dramática y en la novela (que son los mismos) provienen de este trabajo. En mi ya mencionada visita a la biblioteca del autor, anoté los títulos de varios libros autografiados que Aguilera-Malta guardaba. Uno de ellos era Peau Noire... .

²⁸ Michael Waag lo describe así: "Revealing the novel. drama, most of the action in Nylónpolis is set in a conference room" (Waag 293).

²⁹ Para ofender aun más a las dictaduras militares, y en especial a los omnipotentes generales que se había apoderado del Estado ecuatoriano, todos los "partes oficiales" que se leen la novela terminan con ". . . a tantos y tantos de la Era del Gorila".

³⁰ En un cuadro del Departamento de Energía de los Estados Unidos ("World Oil Price Chronology: 1970-2000"), que muestra los precios del petróleo en estas tres décadas, podemos notar que el costo del barril ascendió sobre los 30 dólares en una sola ocasión, durante la corta invasión de Irak a Kuwait. Asimismo, el cuadro muestra que para 1999 este precio había bajado (aunque momentáneamente) a menos de 10 dólares. Este es el año en que la inflación ecuatoriana se torna en hiperinflación.

³¹ En una "transmisión radiofónica" que hacen los "Notables", se oye: ". . . bendigamos a las compañías extractoras del oro líquido. Todas las mañanas, en ayunas, recemos una oración por ellas y, sobre todo, por Magnus Skatos, pionero y misionero de esta empresa. Besemos el inefable esfinter de Magnus Skatos en prueba de esperanza, homenaje y sumisión.

³² A riesgo de parecer repetitivo, anoto que e esto de las "carcajadas estridees" es otro nexo de Requiem... con Dientes blancos.

The problem of the twentieth century is the problem of the color line –the relation of the darker to the lighter races of men in Asia and Africa, in America and the islands of the sea.
W. E. B. Du Bois (The Souls of Black Folks)

Conclusiones.

Reitero la premonición de Du Bois ya que, viviendo en el siglo XXI, podemos corroborar que, como lo han señalado Handelsman y otros, tuvo mucho de cierto la exhortación hecha en 1903 por el educador y visionario estadounidense. Si bien este siglo de tanto avance científico y tecnológico estuvo lleno de dificultades de toda índole, y unas pocas fueron “resueltas”, varias otras se exacerbaron; tal es el caso del conflicto que he tratado en este trabajo: la antipatía o animadversión hacia la gente de color, tanto en Ecuador como en Latinoamérica.

En nuestro comentario sobre sus cuentos, piezas teatrales y novelas, pudimos observar que la preocupación que Demetrio Aguilera-Malta por este conflicto, fue una constante en su obra, aunque su concentración se dirija a quienes mejor conocía: cholos y negros. El cuadro que emerge del autor en estas páginas es el de un hombre bien-informado, dinámico y, sobre todo, apasionado. Y es que para encarar un tema tan complicado como el racial, necesitaba de todas estas características.

Quizás en parte porque comparto su afinidad con la historia, pienso que este conocimiento de la materia le permite a Aguilera-Malta presentar el problema, con tanto conocimiento de causa, que sus narraciones –a pesar de la exageración o lo mágico real en varias de ellas– resultan verosímiles y hasta

posibles. Él aprendió tanto de los libros de historia como de los cholos, mulatos y negros con quienes compartió sus años de juventud, varios de los cuales pasarían luego a convertirse en sus "personajes". Su natural inquietud no sólo fue geográfica sino también artística. He reiterado varias veces que este fraternal "Judío errante" detestaba anquilosar su producción literaria. Pienso que, a través de lo escrito, he demostrado esta constante preocupación de Aguilera-Malta por evolucionar artísticamente. Conservando en mente la labor social que para él debía ejercer todo escritor latinoamericano, Aguilera-Malta se mantiene actual y actualizado. La combinación de su posición política y su calidad como escritor, hacen de sus trabajos una larga y poética queja contra todo tipo de injusticia. Y si bien el bucólico estilo es otra constante en su obra, ésta evoluciona con su tiempo.

Entre aquellos ocho cuentos juveniles de Los que se van y sus piezas teatrales o novelas de décadas más tarde, podemos notar una marcada diferencia. Como ya dijéramos, Aguilera-Malta comienza experimentando con la fiel reproducción del habla choluna; la que abandona cuando advierte que el "artificial recurso" podía causar dificultades al lector foráneo. Hemos observado que a pesar de la aparente simpleza de dichos breves relatos, éstos presentaban al cholo en toda su amplitud humana; tan sencillo o tan complejo, tan cobarde o tan valiente, tan sumiso o tan altanero, como cualquier otro hombre. Además de que en esos relatos se comienza a soslayar el problema racial del cholo costeño, el gran mérito que para mi propósito tiene esta primera

desde la perspectiva del ser agredido¹. Y si bien estos cuentos no revelan explícitamente que existía un complot contra el “racialmente inferior” montuvio, de lo poco que dice o piensa el cholo y el zambo de esos cuentos acerca del invasor de la “otra” raza, podemos inferir que la llegada de éste a las islas había cambiado negativamente, y para siempre, el orden social y económico que conocían esos recios cholos isleños. Por otro lado, el mero hecho de que en los cuentos se destaque —por primera vez en la literatura ecuatoriana— la belleza de la mujer de piel oscura, nos muestra la posición fraternal que Aguilera-Malta había tomado hacia los menospreciados zambos del mundo que él conocía: el archipiélago guayense. “Raúl” conoció temprana e íntimamente a estos afroecuatorianos, a la vez que entendió sus costumbres, mitos o decires; esto le permitió escribir con certeza acerca de todos ellos.

En su temprana visita de tres años a Panamá, al comienzo de los treinta, el muchacho de 21 años pudo, por primera vez, observar de cerca el prejuicio contra el negro. Hasta ese momento, Aguilera-Malta conocía de esta injusticia más por lo que había leído u oído, que por su experiencia personal. En su país, con el afroecuatoriano tranquilamente arrinconado y conviviendo con sus semejantes en su feraz provincia de Esmeraldas, para esa época —y contra lo que opina Michael Handelsman— no se podía hablar de un “problema racial” en el Ecuador. Panamá era diferente. Aquí el negro que el autor conoce está urbanizado; se lo puede ver en las calles y sus tugurios. Aunque vive marginado, puede, por momentos, mostrar ese gran aporte a la cultura latinoamericana, su faceta artística de raíz netamente africana. La extensa cita sobre el carnaval

panameño da prueba de la gran impresión que el arte del continente negro, en estas comparsas, hicieron en el sensible joven autor. Otra gran impresión causó la huelga del “no-pago” que llevan a cabo los negros panameños. El inmenso dilema que viven éstos, al no ser repatriados una vez concluida la construcción del “puente líquido”,² es presentado, por primera y única vez en la novelística del continente en esta temprana obra de nuestro autor: Canal Zone.

Como he anotado, esta experiencia en Panamá da también pie a su primera obra teatral que trata directamente el tema: Dientes blancos (1955). En su segunda y más acabada pieza “negrista”, Infierno negro (1967), se universaliza la contienda racial. Durante los sesenta, además del dilema que enfrentaba el negro latinoamericano, se conocía de las contiendas raciales en Norteamérica; se sabía del aberrante *Apartheid* sudafricano: el negro, subyugado hasta en su propia tierra ancestral.

Pero, igual que hiciera con el cholo de los ocho cuentos, al negro de estas dos piezas se lo destaca por su independencia, y de esto, por su dignidad. Es más, a despecho del atropello que sufren a diario, varios cholos y algunos negros –siendo “libres”– son presentados como magnánimos. Recordemos al digno Peter de Dientes blancos o a la justiciera negra, Caoba, de Infierno negro o Requiem para el diablo.

En tres de las cuatro novelas cholunas examinadas (Jaguar es la excepción), hemos podido observar, con cierto lujo de detalle, el papel del color de la piel en la relación del montuvio con el advenedizo “blanco”. Después de largas y amenas conversaciones con el hermano y las hijas del autor, he podido

confirmar que éste no sólo deseaba mostrar el problema social o económico del cholo, sino también el racial. De ahí, quizás, su insistencia en presentar cholos de tez oscura: mulatos y negros; y de destacar el valor de éstos o describir la belleza física de sus mujeres.

Hemos insistido en que Aguilera-Malta no era maniqueísta. A la vez que en las novelas se amplía el referente en cuanto a la llegada del blanco y su consiguiente abuso del cholo local, en varias partes de éstas se explican las razones que llevaban a este "Patrón" a ser como era. Se nos ha mostrado que tanto Carlos como Nestor poseían sus motivos. En las largas páginas de una novela, a la vez que "justificar" a estos "Blancos", se puede explayar a un Goyo Quimí o a un Guayamabe. Por supuesto, en las páginas de Aguilera-Malta, estos cholos aparecen convertidos en figuras heroicas. El nombre del uno y el apellido del otro es precedido por un respetuoso "don". Al otro gran personaje montuvio de la novelística maltiana no se lo llama "don" --aunque quizás se debiera--; éste es Bulu-Bulu. El sagaz brujo negro de Siete lunas.... Bulu-Bulu es un muy interesante personaje; si don Goyo y don Guayamabe aparecen heroicos, "Cara-e-Mico" aparece mítico; no olvidemos que él era sólo un eslabón de una cadena cuatricentenaria que había cruzado el Atlántico con una argolla en el cuello. Que habiéndose independizado, podía dispensar esa heredada sabiduría, la que tenía más raíces africanas que americanas.

Si bien en las novelas cholunas, el tema racial es sólo uno de los varios componentes de la más amplia temática social, en sus dos novelas "negristas" el enfrentamiento entre razas es el tema central. Además de que en Canal Zone

Aguilera-Malta muestra lo que él veía como la imposición económica, política y militar de “los yanquis en Panamá”³; el tema del atropello racial es --como hemos observado-- tanto o más importante que el que sugiere la opresión ejercida por un poder extranjero en la vida de una “república independiente”.

En Requiem para el diablo --proviene de una pieza teatral en que se exagera y hasta caricaturiza el odio del blanco hacia el negro--, Aguilera-Malta decide mostrar que aun el más cruel de todos los personajes maltianos, Hórridus Nabus,⁴ tenía también sus “razones”. Nabus --quien fuera gran amigo y coideario de Ariel Bizarro⁵-- pudo haber sido otro; con sus tempranos ideales y su clara inteligencia, era capaz de producir grandes inventos que beneficiaran a la humanidad. Pero ha perdido su brújula moral; en pos de riqueza material, ha abandonado cualquier ideal que tuviera cuando joven. Con Nabus, Aguilera-Malta presenta el típico caso del hombre idealista que se corrompe fácilmente, cuando es atraído por el dinero. No obstante la completa corrupción de un hombre tan inteligente como Hórridus, sus horripilantes máquinas, o las siniestras maquinaciones de los “Notables”, tanto Infierno negro como Requiem para el diablo, terminan con la misma frase fraternal:

¡Para todos hay lugar en la cita de la victoria!

Esta proposición, por el coro de los negros, es la que --es ahora obvio pensar-- compartía Aguilera-Malta, quien sin ser cholo o negro, entendía el enorme peso que llevaban a cuesta esos fraternales hombres, los que eran despreciados por ser considerados “racialmente inferiores”.

Hoy, habiendo finalizado el siglo que presintiera Du Bois, vemos que algunas minorías raciales del Ecuador --como en el ya mencionado caso del indio andino-- han logrado ciertos éxitos. Y aunque el camino que le queda al indio por delante es muy largo y tortuoso, ya ha dado los primeros pasos. Los otros, es de pensar, están al darse. Por su lado, el cholo de la Costa ecuatoriana se ha urbanizado; en los dos sentidos de la expresión: ha emigrado a la ciudad y un gran número de ellos se ha educado. Se puede, pues, asegurar que el cholo ecuatoriano ha ascendido un par de escaños sociales. El caso del negro, y específicamente el del afroecuatoriano, es algo diferente.

Este negro --que según Las Casas debía reemplazar al indio nativo-- tuvo siempre que batallar, desde el fondo y en varios frentes. Como muestra Adalberto Ortiz en Juyungo, hasta los subyugados indios andinos del Ecuador sentían cierto rechazo por el negro de su propio país. La misma lengua --con sus decires: "oveja negra", "negra suerte" o "humor negro"-- apoyaba esta visión negativa que siempre se ha tenido de la gente de piel oscura. La sociedad "blanca" de Latinoamérica, teniendo sus propios problemas, aceptaba muy a regañadientes a este foráneo que intentaba llegar a sentarse en la ya pobre mesa.

Poco se puede decir de lo que nuestro negro ha logrado hasta el presente; fuera de algunos deportistas o músicos, son contados los que han logrado destacarse, bien en el Ecuador o en el resto de la América de habla hispana. En el caso específico de mi país, el negro ha comenzado su lucha reivindicativa muy recientemente; los logros obtenidos son aún bastante

escasos. La reciente debacle económica del Ecuador, a la vez que ha mostrado la organización del indio andino, ha desacelerado un tanto el ya lento progreso que comenzaba a obtener el negro del país. No obstante, algo se ha logrado; el negro ha empezado a tomar conciencia social: a organizarse. En su muy actualizado libro de 1999, Michael Handelsman dedica todo un capítulo al “Proceso de Comunidades Negras”: un movimiento empezado por afroecuatorianos que luchan a diario por alcanzar cultura y asimilación social, sin abandonar —es más, destacando— todo lo positivo que tiene la raza negra y lo que ésta puede aportar a una nación de tan alto mestizaje como el Ecuador. Esto acontece tanto en Esmeraldas como en el resto del país.⁶

Durante las últimas semanas en la escritura de este trabajo, he conversado (personal, telefónica y electrónicamente) con varios individuos⁷ que están al tanto de la situación actual del negro ecuatoriano. Aunque un par de ellos —Michael Handelsman, es uno— opinan que el papel de la literatura en la lucha por la equidad racial ha sido secundario, parece existir consenso, entre los otros, de que gran parte de lo que se ha logrado se debe a la labor de los escritores que enfocaron el tema.

Nuestro autor fue uno de ellos. A través de sus poéticas líneas, él siempre trató de defender a los que sufrían las muchas formas de la injusticia social. Comenzó con ese cholo que conociera en sus años formativos; cuando viajó a Panamá, decidió “defender” a la joven república y a su minoría negra. Luego, intercaló las historias negristas con las cholunas.

Demetrio Aguilera-Malta, fiel al dictamen citado en el primer epígrafe, plantea una problemática y, al hacerlo, da un primer paso hacia una posible solución. Conociendo el tema de cerca, vivía consciente de que el objetivo era difícil y remoto; quimérico o quijotesco. Quizás inalcanzable. Pero aquel joven rebelde de San Ignacio, Guayaquil, Panamá y México, décadas después, seguía siendo un hombre que, a través de sus "expresiones estéticas", continuaba en pos de justicia racial. Si no lo consigue con sus cuentos, piezas o novelas, por lo menos lo intenta. Era todo lo que le estaba permitido al artista. Es todo lo que se podía esperar de "un hombre libre": Demetrio Aguilera-Malta.

NOTAS DE "CONCLUSIONES".

¹ En el día que escribía esto, el 19 de junio del 2001, leo en The New York Times que la Corte de Apelaciones en Atlanta permitía la publicación de "The Wind Done Gone, a novel that revisits the plantation setting of Margaret Mitchell's Gone With the Wind from a slave's perspective". Con las respectivas diferencias, esto es lo que Aguilera-Malta venía intentando hacer desde 1930.

² Aunque los libros de historia poco o nada dicen al respecto, los negros que habían sido "importados" para ayudar a construir el Canal, debían ser retornados a sus lugares de origen a la conclusión de la obra. Nunca se ha explicado claramente las razones por las que la prometida "repatriación" no fuera cumplida por el país garante de la misma, los Estados Unidos. Es de pensar que la Gran depresión por la que atravesaba incidió en esta decisión.

³ Recuérdese que éste es el subtítulo de la novela en su primera edición.

⁴ En Siete lunas... hemos visto a Candelario Mariscal y Crisóstomo Chalena; cada uno cruel a su manera. A pesar de que ambos son cholos, el "Mariscal" se redime al abandonar las armas y casarse con Dominga, la hija del brujo negro. Del "sapo-sapón-sapete", quien había pactado con "El Coludo", nunca se oirá algo positivo; sólo el abuso que recibiera de niño del que podía ser su padre, explica en algo su brutalidad contra los sedientos santoronteños o contra Tolón, el indefenso muchacho a su servicio. Llamo a Hórridus el más cruel, ya que sus dos inventos --la fábrica de embutidos con carne negra, y luego el "airómetro"--, son de las más macabras invenciones que pueda concebir la mente humana.

⁵ Tanto en Infierno negro como en Requiem..., se deja saber que fue Ariel quien le presentara a Hórridus a la que pasaría a ser su esposa: la dulce y otrora idealista Alondra Escuálida; ahora una infeliz alcohólica.

⁶ En su muy actualizada obra (Lo plurinacional...), Handelsman concluye dicho capítulo diciendo "que el 'Proceso de Comunidades Negras' constituye un verdadero proceso dinámico que es consecuencia de muchas contribuciones realizadas por diversos sectores del pueblo afroecuatoriano a través de la historia", y que "el 'Proceso de Comunidades Negras' pretende amalgamar los logros de los proyectos del pasado para, así, superarlos en el camino hacia la liberación definitiva. (Lo plurinacional... 194).

⁷ Mi gratitud a todos los colegas y amigos de todos lados (en especial a Mike Handelsman), que tan generosamente, y por momentos dejando a un lado sus múltiples ocupaciones, encontraron tiempo para contestar cándidamente mis muchas preguntas.

NOTA SOBRE LA BIBLIOGRAFÍA.

He separado la bibliografía en tres partes: 1. Bibliografía de Demetrio Aguilera-Malta; 2. Bibliografía sobre Demetrio Aguilera-Malta, y 3. Bibliografía consultada (teórica, crítica y analítica). En 1 he incluido material nunca antes listado, como los títulos de sus poemas juveniles. La totalidad de publicaciones de las dos primeras secciones ascendería a más de dos mil, por lo cual sólo se listan los ensayos que he considerado más importantes, tanto los escritos por el autor como los publicados acerca de su vida y obra. Creo que esta bibliografía es la más extensa que se haya hecho, hasta la fecha, sobre la obra de Demetrio Aguilera-Malta.

Varios trabajos suyos (en especial, cuentos y piezas teatrales) fueron traducidos al alemán, búlgaro, checo, francés, polaco, rumano, ruso, etc.; la presente bibliografía sólo destaca las novelas traducidas.

Las únicas casas editoriales cuyos nombres han sido abreviados son la del Fondo de Cultura Económica (FCE) y la de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE).

BIBLIOGRAFÍA

1. Obra de Demetrio Aguilera-Malta.

1.A. Poesía.

Aguilera-Malta, Demetrio. "Tú", poema. La Prensa, junio 30, 1924.

---. "Padecer es vivir", poema. La Prensa, diciembre 4, 1924.

---. "Risa ignota", poema. La Prensa, abril 14, 1925.

---. "Páginas de amor: Poemas". Cromos (Guayaquil), abril 15, 1925.

---. "Talvez...", poema. La Prensa, abril 21, 1925.

---. "Oh, barcas pescadoras", poema. La Prensa, junio 24, 1925.

---. "La muerte del poeta", poema. La Prensa, agosto 11, 1925.

---. "Blanca", poema. La Prensa, septiembre 1, 1925.

---. "Implorando perdón", poema. La Prensa, septiembre 29, 1925.

---. "El príncipe triste", poema. La Prensa, octubre 6, 1925.

---. "Ante lo ignoto", poema. La Prensa, noviembre 17, 1925.

---. "Lo que me dijo", poema. La Prensa, enero 19, 1926.

---. "Al amigo burgués", poema. La Prensa, marzo 30, 1926.

---. "Si supieras...", poema. La Prensa, junio 15, 1927.

---. "Cantaban las abejas", poemas. Savia, (Guayaquil), junio 19, 1927.

---. Primavera interior: poemas en prosas y versos, en colaboración con Jorge Pérez Concha. Guayaquil: Tipografía de la Sociedad Filantrópica del Guayas, 1927.

---. El libro de los mangleros, versos cholunos. (Mimeografía). Guayaquil, 1929.

---. "Romance de Paca Solana". Trópico 2, 1938: 5-6. (Esta obra es la base sobre la que se trabaja su obra de teatro de ese mismo año: España leal).

1.B. Teatro

- . España leal: tragedia dividida en un prólogo y tres actos, el último dividido en tres cuadros. Quito: Ministerio de Educación, 1938.
- . *Campeonatomanía, El sátiro encadenado, Carbón.* (Tres piezas nunca impresas en forma de libro. Las dos primeras fueron representadas en 1939, la tercera no llegó a las tablas, pero apareció en el diario El Telégrafo ese mismo año).
- . Lázaro: caricaturas; tres escenas y un prólogo. Revista Colegio Nacional Vicente Rocafuerte, 1941.
- . Amor y vino, en colaboración con Willis Knapp Jones. Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Vol. 2/3, 1946.
- . Sangre azul, en colaboración con Willis Knapp Jones. Washington D.C.: Pan American Union, 1948.
- . *Dos comedias fáciles.* (Sangre azul y El pirata fantasma) Boston: Houghton Mifflin, 1950.
- . No bastan los átomos. Guayaquil: CCE, 1955.
- . Dientes blancos. Quito: CCE, 1955.
- . El tigre: pieza en un acto dividido en tres cuadros. Quito: CCE, 1956.
- . Honorarios. Quito: CCE, 1957.
- . Infierno negro: pieza en dos actos. Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana, 1967.
- . Una mujer para cada acto, en colaboración con Velia Márquez. México D.F.: Finisterre, 1970.

1.C. Narrativa: cuento y novela.

- , Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara. Los que se van: cuentos del cholo i del montuvio. Guayaquil: Zea y Paladines, 1930; Quito: CCE, 1955; Guayaquil: Ediciones Ariel, 1964.
- . Don Goyo. Madrid: Cenit, 1933. Quito: Ediciones "Antorcha": 1938. México, D.F.: Grijalbo, 1978.

- - -. Canal Zone. Santiago de Chile: Ercilla, 1935. México: De Andrea, 1966; y Joaquín Mortiz, 1977.
- - -. Madrid, reportaje novelado de una retaguardia heroica. Barcelona: Orión, 1936. Santiago: Ercilla, 1937.
- - -. La isla virgen. Guayaquil: Vera y Cia., 1942. México, D.F.: Grijalbo, 1978.
- - -. Una Cruz en la Sierra Maestra. Buenos Aires: Sophos, 1960.
- - -. La caballeresa del sol: El gran amor de Bolívar. Madrid: Guadarrama, 1964.
- - -. El Quijote de El Dorado: Orellana y el río de las Amazonas. Madrid: Guadarrama, 1964.
- - -. Un nuevo mar para el rey: Balboa, Anayansi y el océano Pacífico. Madrid: Guadarrama, 1965.
- - -. Manuela, (traducción al inglés de La caballeresa del sol); trad. W. K. Jones. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1967.
- - -. Siete lunas y siete serpientes. México, D.F.: FCE, 1970. Quito: Grijalbo ecuatoriana, 1989.
- - -. El secuestro del general. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1973.
- - -. Hechos y leyendas de nuestra América. México, D.F.: Colección METROpolitana, 1975.
- - -. Jaguar. México, D.F.: Grijalbo, 1977.
- - -. Réquiem para el diablo. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1978.
- - -. Sette lune e sette serpenti, trad. Elide Pittarello. Milano: Edizione Academia, 1978.
- - -. Seven Serpents and Seven Moons, trad. Gregory Rabassa. Austin: University of Texas Press, 1979 (hardcover). New York: Avon, 1981 (paperback).
- - -. Don Goyo, trad. John and Carolyn Brushwood. Clifton, NJ: The Humana Press Inc, 1980.
- - -. Don Goyo, trad. al polaco por Elbieta Komarnicka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983.

- - -. Babelandia traducción al inglés de El secuestro del general, trad. Peter Earle. Clifton, N.J.: Humana Press, 1985.
- - -. Una pelota, diez centavos y un sueño. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1988.
- - -. Porwanie Generala. Traducción al polaco de El secuestro del general, trad. Hanna Igalson. Krakovia: Wydawnictwo Literackie, 1975.

1.D. Panfletos, dibujos y miscelánea.

- - -. "Panamá: Folklore". (14 dibujos originales), 1930.
- - -. Leticia: Notas y comentarios de un periodista ecuatoriano. Panamá: Talleres Gráficos Benedetti, 1932.
- - -. Guayaquil 70: Metrópoli dinámica, con Juan Aguilera Malta, Fausto Aguilera Malta y Fernando Aguilera Malta. Guayaquil: Publicaciones Aguilera Malta, 1972.
- - -. El cuento actual latino-americano, editor, con Manuel Mejía Valera. México, D.F.: De Andrea, 1973. (El prólogo del libro es por Aguilera-Malta).
- - -. "Una pelota, un sueño y diez centavos", un fragmento de la novela del mismo nombre; apareció en Area chica; compilación de cuentos sobre fútbol; editor, Miguel Donoso Pareja. Quito: El Conejo, 1982.
- - -. "Panamá de ayer". (Dibujos a tinta), s/f.
- - -. "Cholerías". (Grabados), s/f.

1.E. Ensayos: selección.

- - -. "De la cultura y de la libertad en Hispano-América". Diario de Panamá, mayo 1, 1930.
- - -. "Savia". Diario de Panamá, 1931. (Columna que aparece regularmente en este diario. Unos 30 ensayos fueron publicados).
- - -. "Oscar Cerruto y su Aluvión de fuego, gran novela de la Guerra dl Chaco". La Revista Americana de Buenos Aires, 1936: 132-34.
- - -. La revolución española a través de dos estampas de Antonio Edén. Quito: Imprenta Fernández, 1938.

- - -. "Tránsito de la poesía afrocubana". Revista Colegio Nacional Vicente Rocafuerte 51, 1940: 31-42.
- - -. "América, continente del futuro". Revista Colegio Nacional Vicente Rocafuerte 51, 1940: 76-80.
- - -. "Biografía y paisaje de nuestro hombre insular". Revista Colegio Nacional Vicente Rocafuerte 52, 1940: 114-23.
- - -. "Discurso a los viejos profesores". Revista Colegio Nacional Vicente Rocafuerte 54, 1942: 315-16.
- - -. Prólogo a La última erranza, de Joaquín Gallegos Lara. México: Cúspide, 1957.
- - -. "A propósito del teatro en la República Dominicana". Boletín de la Unión Panamericana 81, 1947.
- - -. "Las tres ratas de Pareja Diezcanseco: novela cinematográfica". Revista del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Cuenca) 6, 1954.
- - -. "José de la Cuadra, un intento de evocación". Letras del Ecuador 101, 1955.
- - -. "Biografía apasionada del cine: prehistoria —la edad del disco". Boletín Bibliográfico Bolivariano (Medellín) 47, 1957.
- - -. "Benjamín Carrión, exégeta de la vida ecuatoriana". La Gaceta (México) 5, 1959.
- - -. "El problema limítrofe ecuatoriano-peruano". Cuadernos Americanos 20, 1961: 38-54.
- - -. "El teatro: un nuevo aspecto de Manuel Andújar". Nación, julio 8, 1962: 3-4.
- - -. "La crítica y nuestros libros: Agustín Yañez y la novela americana". La Gaceta (México) 9, 1962: 4.
- - -. Prólogo a El primer juicio final (teatro), de Manuel Andújar. México, D.F.: Andrea, 1962.
- - -. Prólogo a Sed en el puerto, de Othón Castillo. México, D.F.: Andrea, 1962.
- - -. Reseña de Las tierras flacas, de Agustín Yañez. Revista Iberoamericana 29, 1963: 192-93.

- - -. "Primeras visitas de Don Quijote a América". Cuadernos de Bellas Artes (México) 5, 1964: 33-40.
- - -. Los generales de Bolívar. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1965.
- - -. "Primer viaje de Pizarro a Sudamérica". Cuadernos Americanos 25, 1966: 238-59.
- - -. Prólogo a Rómulo Gallegos: realidad y símbolo, de Pedro Díaz Seijas. México, D.F.: B. Costa-Amic, 1967.
- - -. "Charla con Seymour Menton: el cuento hispanoamericano". Mundo Nuevo 56, 1971: 49-52.
- - -. "Diálogo con Fernando Alegría: novelas, novelistas y críticos". Mundo Nuevo 56, 1971: 45-48.
- - -. "Presencia intemporal de Enrique Gil Gilbert". Boletín Comunidad Latinoamericana de Escritores (México) 13, 1973: 64-66.

1.F. Compilaciones y antologías.

Trilogía ecuatoriana, teatro breve. México, D.F.: De Andrea, 1959.

Teatro completo. México, D.F.: Finisterre, 1970.

1.G. Trabajos inéditos.

"El continente de la esperanza" o "Tierra de promisión", (Novela, base para el guión de "La cadena infinita").

"Un hombre y mil mujeres".

"México y tú".

"Vórtice".

1. H. Cine

"La cadena infinita", guión por Demetrio Aguilera-Malta; producida por Aguilera-Malta, dirigida por José Bohr, Chile, 1948.

"Entre dos carnavales", guión por Aguilera-Malta y Velia Márquez; producida por Aguilera-Malta, Brasil, 1951.

"Dos ángeles y medio", guión por Aguilera-Malta y Velia Márquez; producida por Aguilera-Malta y Carlos Corredor Pardo, Colombia, 1958.

2. Bibliografía primaria.

2.A. Trabajos sobre el autor y su obra: libros, reseñas y ensayos (selección).

Allen, Richard F. "La obra literaria de Demetrio Aguilera-Malta", Mundo Nuevo (Buenos Aires), 41, 1969: 52-62.

Alvarado, Ruy de. "la obra maravillosa de Aguilera-Malta", Diario de Panamá (Panamá), noviembre 2, 1930.

Anónimo. "Los nuevos", La prensa (Guayaquil), octubre 6, 1925. [Probablemente, el primer comentario publicado sobre los escritos de Aguilera-Malta].

- - - "Don Goyo", reseña a la novela. La Nación (Buenos Aires), noviembre 3, 1933.

- - - "Livros estrangeiros: Demetrio Aguilera-Malta, Don Goyo". Literatura, 14. (Río de Janeiro), enero 20, 1934.

- - - "Canal Zone", reseña a la novela, The New York Times (Nueva York), febrero 9, 1936.

- - - "El teatro nacional tiene ya una joya", El Telégrafo (Guayaquil), septiembre 21, 1938. [Reseña de España leal].

Baguer, Francois. "Infierno negro con el grupo jaliscense". Excelsior (México), diciembre 30 1970,

Beider, Ghitman. "La selva, en la luz de una obra". El Telégrafo (Guayaquil), octubre 25, 1942.

Bellini, Giuseppe. "Magia e realita nella narrativa di Demetrio Aguilera-Malta" in Studi de Letteratura Ispano-Americana, 4 Milán: Cisalpino-Goliardica, 1972.

- . Realismo magico e denuncio nel romanzo di Demetrio Aguilera-Malta. Milano: La goliardica, 1969.
- Campos, Jorge. "Demetrio Aguilera-Malta y su saga mágica". Ínsula, enero 27, 1972: 11-15.
- Capobianco, Michael F. "The Gospel According to Aguilera-Malta: Good and Evil Magical Realism in Siete Lunas y Siete Serpientes". (Artículo inédito).
- Carballo, Emmanuel. Prólogo a Trilogía Ecuatoriana, (teatro breve de Demetrio Aguilera-Malta). México, D.F.: Ediciones de Andrea, 1959.
- . "Don Goyo cumple 35años. Suplemento literario de Novedades (México), marzo 8, 1968.
- Carrión, Alejandro. Reseña de El tigre y otras piezas. Letras del Ecuador (Quito) 106, 1956.
- . "Demetrio Aguilera-Malta" en Diccionario de la literatura latinoamericana: Ecuador por Carrión e Isaac J. Barrera. Washington D.C.: Unión Panamericana, 1962.
- Carrión Benjamín. "Una novela del trópico mestizo" [Don Goyo]. El Telégrafo (Guayaquil), jul. 20, 1933.
- . "Homenaje a un gran libro de nuestra literatura: XX aniversario de Los que se van". Letras del Ecuador (Quito) 62, 1950.
- . "Críticas universales sobre Demetrio Aguilera-Malta", (reproducción) Expreso, Guayaquil, enero 4, 1982.
- . "Demetrio Aguilera-Malta". El nuevo relato ecuatoriano. Quito: CCE: 1958.
- Carter, Boyd G. "La novelística de Aguilera-Malta: enfoques y pareceres", Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana 3, Mayo 1974.
- Case, Thomas. Reseña de Requiem para el diablo. World Literature Today, 1979.
- Cerruti, Franco. "Demetrio Aguilera-Malta, un novelista ejemplar". La Nación (San José, Costa Rica), septiembre 25, 1976.
- Crowe, Violeta. "Aguilera-Malta y El secuestro del general". Nosotros (México), diciembre 28, 1973.
- Cuadra, José de la. "la novela del cholo ecuatoriano" [Don Goyo]. El Telégrafo (Guayaquil), marzo 16, 1933.

Cuadri, Guillermo. "Los que se van" [reseña] El Demócrata (Minas, Urug.), nov. 20, 1930.

Chávez, Mario. "Se fue Don Demetrio", El Comercio, Quito, enero 6, 1982.

De Andrea, Pedro. Demetrio Aguilera-Malta. Bibliografía. México, D.F.: Editorial Libros, 1969.

Díaz Ycaza, Rafael. "Tránsito del narrador", El Universo (Guayaquil), enero 5, 1982.

Díez, Luis A. "The Apocalyptic Tropics of Aguilera-Malta". Latin American Literary Review 10, Spring-Summer, 1982.

Eidelberg, Nora. "La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispanoamericanas". Latin American Theatre Review, Fall 1979.

Espinoza Altamirano, Horacio. "Aguilera-Malta, un hispanoamericano de pie". México en la cultura. Supl. de Novedades (México), enero 17, 1965.

- - -. "El secuestro del general". La Opinión (Los Angeles), noviembre 20, 1973.

Estrella, Ulises. "Legado filmico de Aguilera-Malta". Hoy (Quito), julio 3, 1991.

Fabila Hernández, Sadot. "Mis novelas buscan la realidad integradora: Aguilera-Malta". Cultura de Hoy, suplemento de El Día (México), diciembre 3, 1973

Fama, Anthony. "Demetrio Aguilera-Malta: fundador del realismo mágico" Revista de la Comunidad latinoamericana de escritores 17, 1976.

- - -. Realismo mágico en la narrativa de Aguilera-Malta. Madrid: Playor, 1977.

Flor, Jorge. "Hombres y libros, Siete lunas y siete serpientes". El Telégrafo (Guayaquil), noviembre 28, 1971.

Faria, E. de. "Crónica alfacinha; Um grande romance" [Don Goyo]. Gazeta de Coimbra (Coimbra), dic. 7, 1933.

Ferrandiz, Alborz F. "Literatura revolucionaria hispanoamericana: Aguilera-Malta". El Socialista (Madrid), enero 11, 1934. [Reseña de Don Goyo].

Flores Jaramillo, Renán. "Demetrio Aguilera-Malta revivido", El Comercio (Quito), julio 3, 1991.

Gallegos Lara, Joaquín. "Retrato biográfico de Aguilera-Malta". Mensaje de la Biblioteca Nacional del Ecuador (Quito) Época 3, no. 1: 112-116.

Guillén, Fedro. "El secuestro del general". Novedades (México), noviembre 3, 1973.

Handelsman Michael H. "*El secuestro del general, El pueblo soy yo y 'La desmitificación del caudillo'*". Revista Interamericana 10, Verano 1980.

Heise, Karl H. El grupo de Guayaquil: arte y técnica de sus novelas sociales. Madrid: Playor, 1975.

- - -. "El concepto de la realidad total en el las novelas del 'Grupo de Guayaquil'". Cuadernos del Guayas 49, Octubre, 1981: 44-49.

Icaza, Jorge. "Relato, espíritu unificador en la generación del año 30". Letras del Ecuador (Quito), agosto, 1964.

Jones, Willis Knapp. "La isla virgen". Books Abroad, XXXIII. (Norman, Oklahoma), 1943.

Koldewyn, Phillip. "Un libro inquietante: Siete lunas y siete serpientes por Demetrio Aguilera-Malta". Tiempo (México), diciembre 28, 1970.

- - -. "Protesta guerrillera y mitología: Novela nueva de Aguilera-Malta", Nueva Narrativa Hispanoamericana 5, 1975.

Lucho, Fray. "El regreso de Don Goyo", Expreso (Guayaquil), enero 11, 1982.

Luzuriaga, Gerardo. Del realismo al expresionismo: El teatro de Aguilera-Malta. Madrid: Plaza Mayor Ediciones, 1971.

- - -. "La evolución estilística del teatro de Aguilera-Malta". Latin American Theatre Review, Spring 1970.

- - -. "Aguilera-Malta se incorpora a la nueva narrativa". Nueva Narrativa Hispanoamericana 5, 1975.

Martí, Elú. "Libros, El secuestro del general". Cultural, suplemento de El Heraldo (México), febrero 10, 1974.

Martínez Espinosa, Ignacio. "El libro de hoy: Siete lunas y siete serpientes". La Prensa (México), julio 3, 1970.

Megenney, William. "Problemas raciales y culturales en dos piezas de Aguilera-Malta". Cuadernos Americanos 176, 1971: 221-28.

Menton, Seymour. Reseña de Siete lunas y siete serpientes. Revista Iberoamericana 36, 1970: 677-80.

- - -. El cuento hispanoamericano. México, D.F.: FCE, 1996. (Originalmente publicado en 1964).

Monsanto, Carlos H. "Infierno negro: Drama de protesta social". Duquesne Hispanic Review 10, septiembre, 1971: 11-22.

Morello-Frosch, Marta. "El realismo integrador de Siete lunas y siete serpientes de Demetrio Aguilera Malta", en Otros mundos otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica, edit. Donald A. Yates. East Lansing: Michigan State University Press, 1975.

Moreno, Daniel. "El secuestro del general". Revista Mexicana de Cultura, suplemento de El Nacional (México), marzo 31, 1974.

Moscoso Vega, Luis A. "Adiós maestro y compañero", El Universo (Guayaquil), enero 11, 1982.

Moyano, Bolívar. "Adiós Don Goyo", El Telégrafo (Guayaquil), enero 14, 1982.

Otero, José. "Aguilera-Malta, Demetrio: Siete lunas y siete serpientes". Hispania 54, 1971: 404-410.

Pareja Diezcanseco, Alfredo. "Oración por Demetrio", El Comercio (Quito), enero 9, 1982.

Pillement, Georges. "Les Conteurs Hispano-Américains". Paris: Librairie Delagrave, 1933.

Perdomo, José. "La charla evocadora de Demetrio Aguilera-Malta, radiografía en technicolor". El Telégrafo (Guayaquil), enero 2, 1969.

Pérez Pimentel, Rodolfo. "Demetrio Aguilera-Malta". El Universo (Guayaquil), octubre 9, 1985.

Perkins, Blasco. "Demetrio Aguilera-Malta: Infierno negro". Zona Franca (Caracas) 65, 1969.

Pesantes, Rodrigo. "Las constantes míticas en la novelística de Aguilera-Malta", El Universo (Guayaquil), s/f.

Ponce, Bernardo. Reseña de "El secuestro del general". El Sol (México), junio 10, 1970.

Proaño, Ernesto. "Demetrio Aguilera-Malta" en Literatura ecuatoriana. Quito: Imprenta del Colegio Don Bosco, 1976.

Rabassa, Clementine. Reseña de Siete lunas y siete serpientes. Books Abroad 45. 1971: p. 285.

- - -. Reseña de Del realismo al expresionismo: El teatro de Aguilera-Malta, por Gerardo Luzuriaga. Books Abroad 46, julio 1972,

- - -. "El aire como materia literaria: la épica, la nueva narrativa y Demetrio Aguilera-Malta". Nueva Narrativa Hispanoamericana 4, 1974: 261-68.

- - -. "Reseña de El secuestro del general. Journal of Spanish Studies: Twentieth Century 3, 1975: 85-86.

- - -. "Hacia la 'Negritude': las ediciones variorum de Dientes blancos". En Homenaje a Andrés Boudier. Clear Creek, Ind.: The American Hispanist, Inc., 1976.

- - -. Demetrio Aguilera-Malta and Social Justice: The Tertiary Phase of Epic Tradition in Latin America Literature. Rutherford, N.J.: Farley Dickinson University Press, 1980.

- - -. En torno a Aguilera-Malta. Guayaquil: Nuestra América, 1981.

- - -. "Siete lunas y siete serpientes", Vistazo, julio, 1982.

- - -. "El espíritu épico de Aguilera-Malta", Cultura, mayo-agosto, 1982.

Rabassa, Gregory. "Demetrio Aguilera-Malta, iniciador del boom", Cultura, mayo-agosto, 1982.

Reid, John L. "Spanish American Jungle Fiction". Quarterly Journal of Inter-American Relations. (Washington, D. C.), enero, 1940. (pp. 48-58).

Real, Juan de J. "Don Goyo en dimensión continental". Vistazo (Guayaquil), julio, 1972.

- - -. "A Demetrio", El Universo (Guayaquil), enero 9, 1982.

Rivadeneira, Jorge. "La novela de don Demetrio", El Comercio (Quito), enero 17, 1982.

Rivas Iturralde, Vladimiro. "El secuestro del general: la descomposición de la metáfora;

cuatro notas sobre la narrativa ecuatoriana". Revista de la Universidad de México 28, julio 1974.

Rodríguez Castelo, Hernán. "Siete lunas y siete serpientes", reseña. Cuadernos del Guayas, Julio 1971.

Rojas, Ángel F. Prólogo a La isla virgen, Guayaquil: Vera y Cía., 1942.

- - -. "Un prólogo y un epílogo", El Comercio, Quito, enero 8, 1982.

Sainz, Gustavo. "Un novelista enjuicia a sus colegas de 1973". La Onda, suplemento de Novedades (México), diciembre 30, 1973.

Sánchez, Luis Alberto. "El secuestro del general". La Prensa (Lima), abril 21, 1974.

Schanzer, George O. "Se han vuelto satíricos. Análisis comparativo de la trayectoria novelística de Manuel Mujica-Lainez y Demetrio Aguilera-Malta". Revista de la Comunidad Latinoamericana de Escritores (México) 17, 1976.

Selva, Mauricio de la. "El secuestro del general". Diorama de la Cultura, suplemento de Excelsior (México) noviembre 25, 1973.

Sibirsky, Saúl. Reseña de *Episodios americanos* 1, 2, 3. Revista Iberoamericana 22, 1966: 176-79.

Siemens, William L. "The AntiChrist-Figure in Three Latin American Novels", en The Power of Myth in Literature and Film, edit. Victor Carrabino. Tallahassee: University Press of Florida, 1980.

Suárez Alvarado, Efraín. "Homenaje en Santiago al genial escritor Demetrio Aguilera-M.". La Prensa (Guayaquil), dic. 1, 1948.

Torre, Gerardo de la. "Aguilera-Malta, Siete lunas y siete serpientes". Revista Mexicana de Cultura, suplemento de El Nacional (México), octubre 25, 1970.

Trevin, María Bailón de. "The Representation of Reality in Siete Lunas y Siete Serpientes". Thesis, Simon Fraser University, Canada, 1993.

Troya, María Soledad. Don Goyo: el héroe cholo de Aguilera Malta. Quito: CCE, 1997.

Vacas, Humberto. "Demetrio Aguilera-Malta", El Comercio (Quito), agosto 9, 1981.

Valverde, María Eugenia. La narrativa de Aguilera-Malta. Guayaquil: CCE, 1979.

- - -. "El elemento mítico en la obra de Demetrio Aguilera-Malta", Cultura, mayo 1982.

Varela, Julián. "El secuestro de mi general". El Telégrafo (Guayaquil), diciembre 9, 1973.

Villaseñor, Raúl. "Demetrio Aguilera-Malta, El secuestro del general". Vida Universitaria. (Monterrey), junio 23, 1970.

Villegas, Guillermo Antonio. "Mecanismo de dramatización de un mito: El tigre de Aguilera-Malta". Thesaurus 33, 1978.

Viteri, Eugenia. "Los que se van, un libro crucial". Letras del Ecuador (CCE, Quito) 152, 1970.

- - -. Antología básica del cuento ecuatoriano. Quito: Sistema nacional de bibliotecas, 1995.

Waag, C. Michael. "Sátira política a través de la historia mitificada: El secuestro del general de Demetrio Aguilera-Malta", Revista Iberoamericana 55, 1988.

- - -. "Absurdity, Hyperbole and the Grotesque in Demetrio Aguilera-Malta's Last Novel, Requiem para el diablo". SECOLAS Annals 20, March 1989.

Zendejas, Francisco. "El secuestro del general". Excélsior (México), octubre 17, 1973.

2.B. Disertaciones.

"Demetrio Aguilera-Malta, dramaturgo" por Gerardo Luzuriaga. The University of Iowa, 1969. 288 pp

"Demetrio Aguilera-Malta and Epic Tradition" by Clementine Christos Rabassa. Columbia University, 1971. 500 pp.

"Compromiso y magia en la prosa de Demetrio Aguilera-Malta". por Anthony Fama. State University of New York at Buffalo, 1976. 211 pp.

"La narrativa de Aguilera-Malta: un aporte a lo real maravilloso" por María Eugenia Valverde. Rutgers University, 1977. 146 pp.

"Lo erótico en la narrativa de Aguilera-Malta" por Angela María Valle. Michigan State University, 1978. 186 pp

"The Ecuadorean Novel of the 1970's in the Context of its Historical Past" by Michael C. Waag. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1983. 565 pp.

"La evolución de la novela ecuatoriana: de la generación del 30 a la década del 70" por José Julio Cisneros. University of Pittsburgh, 1985. 305 pp

"Realismo maravilloso and Social Context in Five Modern Latin American Novels" by María Elena Angulo. University of California at Berkeley, 1989. 219 pp.

"Desde el indigenismo de la liberación: la obra de Demetrio Aguilera-Malta" por Teresa Parrish Smotherman. University of Georgia, 1992. 200 pp.

2.C. Entrevistas [concedidas].

Orlando Cabrera Leyva. "Entrevista a Demetrio Aguilera-Malta". Letras de Ecuador, 33, 1948.

René Salcedo. "En Ecuador no hay crisis literaria: hay receso. Entrevista con Demetrio Aguilera-Malta". Tricolor, suplemento de El Telégrafo (Guayaquil), enero 2, 1969.

Gerardo Luzuriaga. "Entrevista a Demetrio Aguilera-Malta", colofón a Del realismo al impresionismo: el teatro de Demetrio Aguilera Malta. (Ver 2A).

Alberto Borges. "Las apasionantes opiniones de un escritor ecuatoriano: entrevista a Demetrio Aguilera-Malta". Vistazo (Guayaquil), diciembre 1969.

Hernán Rodríguez Castelo. "Demetrio Aguilera-Malta por él mismo". Ei Tiempo (Quito), agosto 23, 1970.

D. L. Pitty. "Ser antiimperialista resulta una actividad vital: Aguilera-Malta, entrevista". El gallo ilustrado, suplemento de El Día, (México), octubre 26, 1975.

Nancy Bravo de Ramsey. "Demetrio Aguilera aconseja olvidar la generación del treinta: entrevista". El Universo (Guayaquil), junio 28, 1975.

Anthony Fama. "Entrevista con Demetrio Aguilera-Malta". Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana, 7, mayo, 1978.

Angela Valle. "Demetrio Aguilera-Malta y el erotismo", Cuadernos del Guayas, 49, enero de 1977

Villacís Molina, Rodrigo. "Aguilera-Malta" (entrevista de 1981). Palabras cruzadas. Quito: Editora Porvenir, 1988.

Elide Pittarello, "Conversando con Demetrio Aguilera-Malta". Studi de Letteratura Ispano-Americana, 12, 1982.

Francisco Febres Cordero, "Con Demetrio Aguilera-Malta: Mientras sube la marea"; (entrevista de 1981) Retratos con jalalengua. Quito: Editorial El Conejo, 1983.

3. Bibliografía secundaria.

3.A. Obras ficticias, teóricas, históricas y de análisis.

Adoum, Jorge Enrique. Prólogo a Narradores ecuatorianos del 30. Caracas: Ayacucho, 1978.

- - -. "El realismo de la otra realidad" en América Latina en su literatura. México, D.F.: Siglo XXI, 1978.

Alegría, Fernando. Nueva historia de la novela hispanoamericana. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1986.

Almengor Luis A. Síntesis histórica del barrio de El Chorrillo. Panamá: Junta Comunal de El Chorrillo, 1974.

Anderson Imbert. Historia de la literatura hispanoamericana. México: FCE, 1954.

Andrade, Roberto. Pacho Villamar. Guayaquil: CCE, 1976.

Arcos, Gualberto. Años de oprobio. Quito: Imprenta Fernández, 1940.

Arguedas, Alcides. Pueblo Enfermo. La Paz: Gisbert & Cia., 1975.

- - -. Raza de bronce. Valencia: Germanías, 1923.

Arguedas, José María. Los ríos profundos. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

Arrom, José Juan. Historia del teatro hispanoamericano: época colonial. México: Ediciones de Andrea, 1967.

Asturias, Miguel Ángel. El señor presidente. Buenos Aires: Losada, 1967.

Ayala Mora, Enrique, (editor). Nueva Historia del Ecuador. (Vol I-XI). Quito: Grijalbo Ecuatoriana, 1983.

Barrera, Isaac J. Historia de la literatura ecuatoriana. (Vol. II, III, IV). Quito: CCE, 1955.

Bellini, Giuseppe. Historia de la literatura hispanoamericana. Madrid: Castalia, 1985.

- - -. Nueva historia de la literatura hispanoamericana. Madrid: Castalia, 1997.

Biesanz, John and Mavis. The People of Panama. New York: Columbia University Press, 1955.

Bravo-Elizondo, Pedro. El teatro hispanoamericano de crítica social. Madrid: Colección Nova Scholar, 1975.

Carpentier, Alejo. ¡Ecué-Yamba-O! Madrid: Alianza, 1989.

Carrión, Benjamín. El nuevo relato ecuatoriano, volúmenes I y II. Quito: CCE, 1951.

Conniff, Michael L. Black Labor on a White Canal. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1985.

Cuadra, José de la. Obras completas. Quito: CCE, 1958.

Cueva, Agustín. La literatura ecuatoriana. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

- - -. Lecturas y rupturas. Quito: Letraviva, 1986.

- - -. Entre la ira y la esperanza. Quito: Planeta, 1987.

Chaves, Fernando. Plata y bronce. 1927, Quito: CCE, 1954.

Chávez Franco, Modesto. Crónicas del Guayaquil antiguo. Guayaquil: Imprenta y Talleres Municipales, 1930.

Descalzi, Ricardo. Historia crítica del teatro ecuatoriano, (6 Vol.) Quito: CCE, 1968.

Donoso Pareja, Miguel. Los grandes de la década del treinta. Quito: El conejo, 1985.

Du Bois, William Edward Burghardt. The Souls of Black Folk. New York: Bantam Books, 1989.

Foucault, Michel. Genealogía del racismo. Madrid: Gráficas Pinares, 1992.

Franco, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana. Barcelona: Ariel, 1987.

Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1980.

Foucault, Michel. Genealogía del racismo. Trad. Alfredo Tzveibely. Madrid: La Piqueta, 1992.

Gallegos Lara, Joaquín. Obras escogidas. Guayaquil: CCE, 1982.

- - -. Prólogo a El animal herido. Poesía completa (de Adalberto Ortiz). Quito: CCE, 1959.

Gallegos, Rómulo. Canaima. Caracas: Monte Avila Editores, 1976.

- - -. Doña Bárbara. México: FCE, 1954.

- - -. Pobre negro. Caracas: Elite, 1937.

García Barrio, Constance. "Blacks in Ecuadorian Literature", en Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador. Edit. Norman E. Whitten, Jr. Urbana, Illinois: Univ. Of Illinois Press, 1981.

Goic, Cedomil. Historia de la novela hispanoamericana. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1972.

Goldman, Lucien. Para una sociología de la novela. Madrid: Ciencia Nueva, 1967.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. Sab. Madrid: Cátedra, 1997.

Guerrero Zamora, Juan. Historia del teatro contemporáneo. Barcelona: Juan Flors, 1967.

Guillén, Nicolás. Antología clave. Santiago de Chile: Nacimiento, 1971.

Güiraldes, Ricardo. Don Segundo Sombra. Buenos Aires: Losada, 1969.

Handelsman, Michael. Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura. University of Mississippi: Romance Monographs, 1999.

Hurtado, Osvaldo. El poder político en el Ecuador. Quito: Letraviva, 1993.

Icaza, Jorge. Huasipungo. Buenos Aires: Losada, 1960.

- - -. Cholos. Quito: Atahualpa, 1939.

Jackson, Richard L. The Black Image in Latin American Literature. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.

- - -. Black Writers in Latin America. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1979.

- - -. Black Writers and the Hispanic Canon. New York: Twayne, 1997.

Jones, Willis Knapp. Breve historia del teatro latinoamericano. México, D.F.: de Andrea, 1956.

Las Casas, Bartolomé de. Brevísima relación de la destrucción de las Indias. Madrid: Cátedra, 1992.

Lukacs, Georg. Teoría de la novela, trad. Juan J. Sebreli. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1966.

Martínez, Luis A. A la costa. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1992.

Mariategui, José C. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima: Amauta, 1981.

McCullough, David. The Path Between the Seas: The Creation of the Panama Canal. New York: Simon and Schuster, 1977.

Menton, Seymour. Historia verdadera del realismo mágico. México, D.F.: FCE, 1999.

- - -. El cuento hispanoamericano. México, D.F.: FCE, 1996.

Mera, Juan León. Cumandá o Un drama entre salvajes. Madrid: Espasa-Calpe, 1976; Madrid: Cátedra, 1998.

Montalvo, Juan. Obras escogidas. París: Garnier, 1977.

Moreno Fraginals. Manuel, editor. Africa en América. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977.

Moya, Ruth. Ecuador: cultura, conflicto y utopía. Quito: CCE, 1987.

Ortega y Gasset José. La deshumanización del arte. Madrid: el arquero, 1976.

Ortiz, Adalberto. Juyungo. Estrella, Navarra: Gráficas Estrella, 1971.

Palacio, Pablo. Un hombre muerto a puntapiés. Débora. Santiago, Chile. Editorial Universitaria, 1971.

Pareja Diezcanseco, Alfredo. Historia del Ecuador. Quito: CCE, 1958.

Peñuelas, Marcelino. Mito, literatura y realidad. Madrid: Gredos, 1965.

Porras, Demetrio A. Veinte años de luchas y experiencias. Buenos Aires: Editorial

América, 1947.

Portuondo, José Antonio. La emancipación literaria de Hispanoamérica. La Habana: CASA, 1975.

Pupo-Walker, Enrique. El cuento hispanoamericano ante la crítica. Madrid: Castalia, 1973.

- - -. El cuento hispanoamericano. Madrid: Castalia, 1995.

Riofrío, Miguel. La emancipada. Cuenca: Universidad de Cuenca, 1983.

Rivera, José Eustasio. La vorágine. México, D.F.: Porrúa, 1988.

Rojas, Ángel F. La novela ecuatoriana. México, D.F.: FCE, 1948.

Rudolf, Gloria. Panama's Poor: Victims, Agents, and Historymakers. Gainesville, Fl.: University Press of Florida, 1999.

Sacoto, Antonio. La nueva novela ecuatoriana. Cuenca: Universidad de Cuenca, 1981.

- - -. 14 novelas claves de la literatura ecuatoriana. Cuenca: Universidad de Cuenca, 1992.

Sarmiento, Domingo F. Facundo. Civilización y Barbarie. Madrid: Cátedra, 1993.

Saz, Agustín del. Teatro hispanoamericano (Vol. II). Barcelona: Editorial Vergara, 1963.

Schulman, Ivan A. con Manuel Prado González, Juan Loveluck y Fernando Alegría. Coloquio sobre la novela hispanoamericana. México: Tezontle, 1967.

Schwartz, Jorge. Las vanguardias latinoamericanas. Madrid: Cátedra, 1991.

Toro, Alfonso de. Los laberintos del tiempo: temporalidad y narración como estrategia textual. Frankfurt: Vervuert, 1992.

Uslar-Pietri, Arturo. "Lo criollo en la literatura hispanoamericana" Cuadernos Americanos, 49, 1950: 266-278.

Vasconcelos, José. La raza cósmica. México, D.F.: Planeta, 1999.

Villaverde, Cirilo. Cecilia Valdés. México: Porrúa, 1972.

Viteri, Eugenia. Antología básica del cuento ecuatoriano. Quito: Sistema Nacional de Bibliotecas, 1995.

Weinman, Robert. Structure and Society in Literary History. Studies in the History and Theory of Historical Criticism Richmond: University Press of Virginia, 1976.

Zum Felde, Alberto. Índice crítico de la literatura hispanoamericana, II. México: Guaranía, 1959.

3.B. Diccionarios, léxicos, manuales y colecciones bibliográficas.

Diccionario de la Real Academia Española, (DRAE), 1956.

Diccionario de ecuatorianismos en la literatura. María Jaramillo de Lubensky. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1992.

Diccionario de la literatura latinoamericana: Ecuador. Washington: Pan American Union, 1962.

El Habla del Ecuador (2 vol.). Carlos Joaquín Córdova. Cuenca: Universidad del Azuay, 1995.

"Bibliografía del indigenismo hispano-americano". Revista iberoamericana 50.127, 1984.

Bibliografía de autores ecuatorianos. Quito: Biblioteca Nacional, 1977.

Bibliografía de la literatura ecuatoriana. Thomas L. Welch y René L. Gutiérrez. Washington: OAS, 1990.

Bibliografía del teatro ecuatoriano 1900-1980. Gerardo Luzuriaga. Quito: CCE, 1984.

Handbook of Latin American Literature. New York: Garland Publishing, 1987.

SPANISH AMERICAN AUTHORS: The Twentieth Century. Angel Flores, editor. New York: Wilson, 1992.

Modern Latin American Literature. A compilation by David William Foster and Virginia Ramos Foster. New York: Ungar, 1975.

El negro en la literatura hispanoamericana: Bibliografía y hemerografía. Andrés Bansart. Caracas: Equinoccio, 1986.

Las bellas letras en el Ecuador. Recopilación bibliográfica por Carlos A. Rolando.
Guayaquil: Imprenta y Talleres Municipales, 1944.

Afro-Hispanic Literature (Caribbean and South America) An Annual Annotated Bibliography. Richard L. Jackson. New York: Garland, 1989.

"La novela indigenista hispano-americana: Definición y bibliografía". Evelio Echeverría.
Revista interamericana de bibliografías 35, 1985.