

## La evolución estilística del teatro de Aguilera-Malta

GERARDO A. LUZURIAGA

El escritor ecuatoriano Demetrio Aguilera-Malta, que se inició en la poesía y descolló en la novela (*Don Goyo*, 1933; *Canal Zone*, 1935; *La isla virgen*, 1942), ocupa un lugar de preminencia en el teatro de su país. Su primera obra teatral es de 1938, y hoy, a los sesenta años de edad, y con una quincena de dramas en su haber, sigue activo en este género desde su exilio voluntario en la ciudad de México.

Cronológica y estéticamente, Aguilera-Malta se ubica en la llamada Generación del Treinta, y más específicamente, en su principal núcleo de escritores, el Grupo de Guayaquil. Este cenáculo literario, acogiendo al lema de uno de sus miembros más distinguidos, José de la Cuadra, optó unánimemente por hacer una literatura "de denuncia y de protesta" y cumplió su destino de enrumbar la narrativa ecuatoriana hacia el Realismo Social. Lo medular de la ideología social subyacente en prácticamente toda la producción narrativa y dramática de Aguilera-Malta, es lícito vincularlo con este asocio generacional, patente ya desde hace cuarenta años.

A pesar de la variedad de temas tratados por el autor, su visión del hombre y de la sociedad ha permanecido básicamente intacta. No ha sucedido lo mismo, sin embargo, con el aspecto formal. En efecto, su trayectoria dramática implica un largo recorrido y puede dividirse en tres etapas mayores, según la modalidad estilística preponderante.

La primera corresponde a una concepción realista del arte, es decir, a una concepción prevalentemente mimética, que se materializa en el teatro como un fiel trasunto de una apreciación exterior de realidad, en el cual de suyo sólo tiene lugar lo verosímil, lo racional y fenoménicamente comprobable. Este período se extiende de 1938 a 1954 e incluye las siguientes obras: *España leal* (1938), drama de sabor heroico-romántico, acerca de una

joven que entrega su vida por la causa republicana en la guerra civil española, en el cual se incorporan cinco romances que manifiestan cierto influjo lorquiano; *El sátiro encadenado* (1939), que estudia el tema de la frustración del donjuanismo; *Carbón* (ca. 1939), de sabor regionalista, que censura la contradicción social existente en el agro ecuatoriano entre el explotador blanco y el "cholo" explotado; *Campeonatomanía* (1939), comedia costumbrista de ocasión, que satiriza el fanatismo deportivo; *Lázaro* (1941), tragicomedia de singular éxito, de prosapia calderoniana por la concepción ilusoria de la realidad y de clara orientación social antiburguesa, en que triunfa el altruismo de un mal retribuido profesor de escuela secundaria sobre el materialismo de la vida, y en que el autor hace abundante uso de la carcajada espectacular, característica que con los años se convertirá en una constante de su teatro; *Sangre azul* (1946), comedia ligera de espíritu conciliatorio, cuya acción gira en torno a las vicisitudes y buen término a que llegan las relaciones amorosas de un joven norteamericano y una señorita ecuatoriana, por un lado, y del hermano de ésta y la hermana de aquél, por otro, en medio y a pesar de los prejuicios nacionales de sus mayores; *El pirata fantasma* (1946), entretenida "comedia fácil" sobre un pirata impostor durante el Guayaquil colonial, en la cual se combinan leyendas de aparecidos, muertes misteriosas, pasadizos, subterráneos, un tesoro escondido y un desenlace feliz; y, por fin, *No bastan los átomos* (1954), tragedia ambiciosa aunque "no lograda," que, mediante una parábola universal de circunstancia moderna, denuncia los poderes destructivos de las armas nucleares.

Este primer período, con ser el más extenso de los tres, es un estadio de iniciación, en que el autor ensaya por igual la comedia ligera y el drama serio, el color regional y la dimensión psicológica universal, aunque dentro siempre de los métodos realistas de expresión. Se distinguen en esta etapa *Lázaro* y *España leal*.

Viene a continuación un ciclo de obras de transición, en que se percibe claramente la voluntad de búsqueda de nuevos rumbos estilísticos. *Dientes blancos* (1955), pieza en un acto, constituye una grata sorpresa, por el perceptible distanciamiento formal que acusa con respecto a los dramas precedentes, por el acierto de los procedimientos, y por su orientación hacia los recursos expresionistas con que el autor dará eventualmente y en que tendrá mejor fortuna. Aparecen luego otras dos obras breves, bien estructuradas: *El tigre* (1955), estampa mágico-realista, y *Honorarios* (1957), de acre impugnación social, si bien de expresión todavía realista. *Una mujer para cada acto*, pieza compuesta en México hacia 1960 en colaboración con Velia Márquez, sólo parcialmente puede significar un avance hacia el expresionismo. Quizás más definida en esta dirección, especialmente por ciertos arbitrios escénicos, es *Fantoche* (ca. 1961), escrita también en tierras aztecas. Esta etapa de transición está caracterizada por una inquietud

formal, en que se palpa el conflicto entre la presión ejercida por el realismo tradicional y el atractivo de las nuevas modalidades ya en adelantado desarrollo en los tablados latinoamericanos. Por eso existe forcejeo, indecisión, avance y a la vez retroceso, dentro del mismo ciclo.

Hasta 1967, año de la publicación de *Infierno negro*, la obra teatral más famosa de Aguilera-Malta ha sido sin duda *Dientes blancos*. Sirviéndose del contraste que ofrece un cabaret centroamericano de administración y clientela blanca y de músicos negros, en esta pieza el autor reprueba francamente, aunque con la lenificación que proveen la ironía del desenlace y lo espectacular del breve cuadro, la discriminación practicada contra el hombre de raza africana. Al mismo tiempo, sin embargo, y desde una perspectiva más trascendente y simplemente humana, el drama se centra en la risa de uno de los músicos, "esa risa desbordante, macabra por su índole funcional"—según apunta acertadamente Juan Guerrero Zamora—"y en cuanto contratada, sintomática de una civilización en la que los poderes opresivos han podido llegar al refinado punto de especular con el signo más espontáneo del espíritu."<sup>1</sup> Existe cierta semejanza entre este drama y *Lazarus Laughed*, de Eugene O'Neill, en virtud de la risa histórica, evidente en ambas obras; tal recurso, por la función simbólica y distorsionadora que desempeña en esta pieza, entronca al teatro aguilero, inconfundiblemente ya, con el estilo expresionista.

*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, como en verdad sucede. Percíbense algunos puntos de contacto entre esta breve tragedia y *Emperor Jones*, de O'Neill, con la cual se ha solido compararla,<sup>2</sup> siendo tal vez el principal la realización del mito que las dos obras ilustran. *Honorarios*, que juntamente con *El tigre* y *Dientes blancos* integra la colección *Trilogía ecuatoriana*, representa una crítica mordaz contra la hipocresía, cinismo y abusos de un abogado de aldea, el cual, a cambio de retirar la acusación de estupro que pesa sobre un padre de familia, exige satisfacer con su hermana el feudal derecho de pernada.

*Una mujer para cada acto* constituye una obra de técnica heterogénea y de estructura desigual, que ilustra el conflicto entre el altruismo de los que aman el teatro y el egoísmo de quienes se oponen a ese amor, en un clima de soledad e incompreensión. Con excepción de un cuadro que puede catalogarse como de índole expresionista (el cuadro cuarto), el drama en general se sirve de los medios tradicionales y realistas de expresión. La última obra de esta etapa intermedia es *Fantoche*, una comedia de intriga estructurada en torno al incendio de un circo y a sus implicaciones con respecto a varios integrantes del mismo, dentro de un marco de pasiones. Su tema principal es el socorrido aunque generoso tópico del payaso infeliz. Lo más intere-

sante aquí es el desdoblamiento de una personalidad en dos personajes, método expresionista.

La tercera y última etapa de la evolución formal en el teatro de Demetrio Aguilera-Malta corresponde al estilo definitivamente expresionista. El expresionismo, ante todo, abomina de la posición mimética, representacional, del realismo, y mantiene una actitud mucho más creadora y fantástica. A la fidelidad objetivizante con que el realismo pretende ofrecernos la realidad, opone el expresionismo la sugerencia caprichosa y subjetiva; ante el afán del primero por lo típico y común, blande el segundo lo extremado y excepcional; asimismo, al prurito de la identidad y del detallismo, característico del estilo realista, se contraponen, respectivamente, el símbolo y la esquematización; el expresionismo, por último, rehusa lo convencional y se acoge a lo distorsionado y violento, abandona la exploración psicológica de los personajes y se inclina por las personificaciones simbólicas. Tal actitud general del breve aunque prolífico movimiento alemán toma forma en un inconfundible repertorio de tipo técnico, que, a la postre, ha venido a ser su legado más ostensible. Los expresionistas reactivaron ciertos procedimientos propios del teatro griego clásico, tales como el coro y la máscara; de igual manera, incorporaban en sus obras, canciones, carteles, proyecciones fotográficas, etc.; y en cuanto al aspecto escenográfico, la pauta era la estilización, cuando no simplemente lo chocante.

El encuentro definitivo de Aguilera-Malta con los procedimientos expresionistas, es válido ligarlo a su permanencia en la capital mexicana, donde reside desde 1958. *Muerte, S.A.* (ca. 1962) e *Infierno negro* (1967), las dos piezas de esta tercera etapa, han sido compuestas precisamente allá.

*Muerte, S.A. (La muerte es un gran negocio)* versa sobre un individuo astuto que lucra ominosamente a costa de una de las aspiraciones más antiguas y sagradas de la humanidad—superar la barrera de la muerte—, para lo cual el dramaturgo se sirve, revitalizándolo, del mito de la “orquídea de la vida,” perteneciente a la tradición folclórica de los Indios Colorados, del Ecuador. *Muerte, S.A.* es una farsa y, como tal, representa el viraje más interesante y renovador de toda la producción dramática de Aguilera-Malta. La adaptación del autor a este nuevo género en boga ha implicado también numerosas innovaciones técnicas, casi todas de vena expresionista. En tal sentido debe interpretarse, en la estructura, la dislocación producida por el doble juego temporal (escenas actuales y escenas retrospectivas) y espacial (por un lado, Inmortalia, el lugar de la acción principal, y por otro, la selva de los indígenas), íntimamente asociada con las dos líneas de acción y con la rápida y alternante sucesión de los cuadros dramáticos; la simplificación de la convención escenográfica hasta límites inconcebibles según un criterio realista; el uso de un Coro de Indios Colorados; y, por cierto, la anécdota misma, fantástica y a la vez grotesca.<sup>3</sup>

El drama más reciente de Aguilera-Malta es *Infierno negro*, publicado en 1967. Esta obra trata del juicio a que es sometido un inventor que ha hecho de su inteligencia un instrumento de tortura y destrucción para las clases minoritarias. El proceso judicial ocurre en ultratumba—región de los veredictos definitivos—; los jueces pertenecen a la raza negra, en tanto que el reo es caucásico. Los antecedentes del procesado indican que en vida fue autor de una fábrica para hacer embutidos que funcionaba con carne de negros, y de un aparato llamado “aerómetro” que servía para medir y regular el consumo del aire de los habitantes de acuerdo a su importancia y rango; uno y otro invento fueron acaparados por los magnates de Nylónpolis, la ciudad imaginaria donde tiene lugar parte de la acción, cuando su descubridor acudió a ellos en busca de convenios comerciales. En vista de tales acciones del acusado, el tribunal lo sentencia a padecer eternamente en carne propia el calvario de la raza discriminada: lo condena al “infierno negro.”

Los elementos dramáticos que nos inducen a clasificar este drama como expresionista son numerosos. En cuanto a la estructura, también aquí ocurre una bisección temporal y espacial, que determina una ordenación alternante y aun yuxtapuesta de los diversos núcleos de la acción. Una peculiaridad muy interesante y, de seguro, harto audaz de esta pieza, es la inclusión literal de fragmentos poéticos de diferentes autores, varios de ellos bien conocidos. Los personajes son simbólicos; más significan que son, de acuerdo al postulado expresionista. Un grupo de ellos, los Notables de Nylónpolis, está caricaturizado inmisericordemente, en tanto que los otros, los Negros de ultratumba, gozan de la entera simpatía del dramaturgo. Cada uno de los victimarios, es decir, cada uno de los Notables, es un personaje arquetípico, pues representa cierto sector o profesión de la sociedad que se censura: así, Creso, *el* banquero, Pimpampum, *el* militar, etc. Existe un Coro de Negros, que llevan máscaras, a cuyo cargo corre la recitación de los poemas. La decoración es “esquemática, y más para sugerir que para demostrar.” El elemento lumínico y el auditivo sirven para acentuar la composición episódica de la acción en sus treinta y seis cuadros cortos. El lenguaje, a su vez, acusa en varias formas el espíritu expresionista.

Esta obra de denuncia contra prácticas racistas y de explotación humana exhala un tono marcadamente polémico, y al mismo tiempo, un bien timbrado aliento mágico-poético. Los artificios del espectáculo, legítimos como son en su abigarrada heterogeneidad dentro de la fórmula expresionista, pueden generar un múltiple y extraordinario resultado visual.

En suma, si el contenido de la dramaturgia de Aguilera-Malta ha sufrido la natural evolución que supone el tratamiento de nuevos problemas, tales como el tema negro, los mitos de origen folclórico o la vocación teatral, manifiesta, sin embargo, un sustrato temático constante, constituido por el motivo de la opresión ejercida por los detentadores del poder económico y

político contra las clases proscritas de la sociedad. Por tanto, la adaptabilidad a contramano del tiempo manifestada por el dramaturgo con respecto a nuevas formas de expresión, no es posible atribuirla a una postura arbitraria, sino a un innato espíritu experimental que lo ha impulsado incesantemente a renovar la técnica expresiva a tono con las tendencias más recientes, a fin de hacer de ellas un vehículo más adecuado y universal de su visión del mundo. Tal renovación ha marcado una trayectoria que se inició en el realismo y culminó en el expresionismo. En la primera etapa del desarrollo se destacan *Lázaro* y *España leal*, obras realistas. En la segunda, identificada como de transición, se distinguen dos piezas breves, *Dientes blancos* y *El tigre*. Y entre los dos dramas expresionistas de la etapa culminante, es decir, *Muerte, S.A.* e *Infierno negro*, éste no sólo sobrepasa sobre aquél, sino, a nuestro juicio, sobre todos los dramas que Aguilera-Malta ha compuesto hasta hoy.<sup>4</sup>

*University of California, Los Angeles*

## Notas

1. Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo* (Barcelona: Juan Flors Editor, 1967), IV, p. 560.
2. Juan Guerrero Zamora, p. 561, entre otros.
3. La anécdota de *Muerte, S.A.* manifiesta un obvio paralelismo con la película mexicana *Macario*, basada en un cuento de B. Traven.
4. He aquí la ficha bibliográfica de los principales dramas de Demetrio Aguilera-Malta:
  - España leal* (Quito: Ministerio de Educación Pública, 1938).
  - “Lázaro,” *Revista del Colegio Vicente Rocafuerte* (Guayaquil), II, No. 3 (Octubre 1941), 1-28.
  - Dos comedias fáciles* [“El pirata fantasma” y “Sangre azul”] (Boston: Houghton Mifflin, 1950).
  - Trilogía ecuatoriana* [“Honorarios,” “Dientes blancos” y “El tigre”] (México: Ediciones de Andrea, 1959).
  - Infierno negro* (Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1967).