

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,**

**SEDE ECUADOR**

**COMITÉ DE INVESTIGACIONES**

**INFORME DE INVESTIGACIÓN**



**El teatro de Demetrio Aguilera Malta: un realismo en tensión**

José Patricio Vallejo Aristizábal

Quito – Ecuador

2016

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 3.0 Ecuador

	Reconocimiento de créditos de la obra	 <b>creative commons</b>
	No comercial	
	Sin obras derivadas	

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

## **Resumen Ejecutivo**

Demetrio Aguilera Malta, quien es sin duda una de los más importantes escritores de la Historia de la Literatura en el Ecuador, desarrolla una escritura dramática de calidad que, junto a la obra de otros autores contemporáneos a él, inauguran un momento trascendente en el teatro ecuatoriano. Este momento de transición y renovación es fundacional de la tradición contemporánea de la escritura dramática en el Ecuador. En el particular caso de la obra de Aguilera Malta, la cualidad radica en una suerte de puesta en tensión del realismo como forma predominante en la creación dramática de su tiempo. La idea del teatro como espejo de la realidad adquiere matices, resultado de llevar a extremos los conflictos, las situaciones y los personajes, especialmente a partir del uso de las diversas formas del humor. De ahí que su obra se desarrolla desde una experimentación que pone en movimiento las formas previas de la escritura teatral en nuestro país. La crítica se desubica al analizar la obra de Aguilera Malta en relación a las vanguardias europeas de su época, puesto que sus importantes aportes y transformaciones se las hace en función del propio teatro ecuatoriano.

### **Palabras clave**

Nuevo teatro ecuatoriano

Período de transición, renovación y transformación

Literatura dramática

Experimentación

Escena y puesta en escena

Lenguajes escénicos

Tensión, conflicto

Sátira, parodia, ironía y sarcasmo

Realismo

## Tabla de Contenido

Introducción .....	4
El realismo y el teatro .....	12
La obra literaria de Demetrio Aguilera Malta .....	19
El teatro de Demetrio Aguilera Malta: Un realismo en tensión .....	23
Primeras obras dramáticas: <i>España leal</i> .....	23
Las comedias fáciles y <i>Lázaro</i> .....	32
<i>No bastan los átomos</i> y trilogía ecuatoriana .....	45
<i>Infierno negro</i> y los últimos dramas .....	55
Bibliografía .....	64

# EL TEATRO DE DEMETRIO AGUILERA MALTA: UN REALISMO EN TENSIÓN

## Introducción

El presente estudio da continuidad a dos anteriores que desarrollé con la Universidad Andina Simón Bolívar, los que indagaron en la obra dramática de dos autores ecuatorianos de la primera mitad del siglo XX: Jorge Icaza y Pedro Jorge Vera.<sup>1</sup> La intención ha sido siempre, la de hacer visible de un modo exhaustivo, una creación dramática que no ha sido estudiada en profundidad, que generó importantes transformaciones en la historia del teatro ecuatoriano, y cuyos efectos pueden tener vigencia aún en nuestros días.

El teatro escrito por Demetrio Aguilera Malta, al igual que el de Icaza y el de Vera, exponen una visión del mundo y se construyen de una forma que revelan una necesidad de transformación en el teatro del Ecuador. Esta necesidad que se ve en su propuesta temática, la estructura en la construcción dramática, la poética de su obra, supone un compromiso de experimentación, que deviene en un legado para el teatro ecuatoriano contemporáneo. Su estudio, por tanto, provoca una lectura y un debate actuales, acerca de sus cualidades y particularidades. No solo entre los investigadores interesados en la historia del teatro, sino también entre los creadores escénicos y literarios. Tanto en función de la creación literaria y teatral en sí mismas, como en función del contexto del *ethos* histórico de la sociedad ecuatoriana de entonces. De modo que, en cierta forma se aporte a la construcción de una tradición teatral, con sus movimientos de transiciones, rupturas y continuidades. El estudio de su obra busca también volver a ponerla en la palestra de nuestro teatro, de manera que pueda ser llevada nuevamente a las tablas desde una perspectiva contemporánea. Con la expectativa de que se generen un canon y un repertorio del teatro nacional.

A diferencia de lo acontecido con otros dramaturgos ecuatorianos de la época, el teatro de Demetrio Aguilera Malta mereció un estudio más profundo y serio, que será un referente permanente en el presente trabajo. Se trata de la tesis elaborada por Gerardo Luzuriaga en la Universidad de Iowa, con la que obtuvo su título de doctorado en 1969, la misma que fue publicada dos años después en Madrid con el título *Del*

---

<sup>1</sup> Cfr. Patricio Vallejo Aristizábal, “El teatro de Jorge Icaza” en *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Doble Rostro, 2013. “El teatro de Pedro Jorge Vera y los orígenes del Nuevo Teatro ecuatoriano”, Quito, Informe de Investigación, Comité de Investigaciones UASB, 2014.

*realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera-Malta*, (Luzuriaga, 1971) y en la que plantea un tránsito en la escritura dramática de Aguilera Malta desde lo que el autor denomina la modalidad realista a lo que denomina modalidad expresionista. La perspectiva de Luzuriaga implica un movimiento y transformación en el modo de escribir sus dramas, que, a su vez, personalmente lo veo coherente con el momento de la historia del teatro ecuatoriano en el que se inscribe esa escritura teatral. Desde mi perspectiva el movimiento y la transformación suponen un riesgo por la experimentación, lo que modela el origen lo que he llamado el Nuevo Teatro ecuatoriano.<sup>2</sup> Un proceso de transición que incorpora temáticas y poéticas contemporáneas, transformación en las estructuras del texto, que posteriormente se consolidará con la llamada creación colectiva, el camino hacia el arte del actor, la espectacularidad, el teatro de grupo o teatro laboratorio (Vallejo Aristizábal, 2014).

De entre los autores que gestaron las transformaciones del teatro en la literatura, Demetrio Aguilera Malta es el más prolífico, sin embargo de esto la crítica producida en el medio local es muy escasa. Especialmente la que se dio en el tiempo de su creación. La crítica teatral ha sido desde siempre la mayor deudora de la escena y de la literatura para la escena. Su casi ausencia generó la falta de canon, la casi nula construcción de referentes sólidos y la invisibilización de una posible tradición en el teatro ecuatoriano. Pareciera que el teatro en el Ecuador estuviera condenado a inventarse cada vez, a estar en permanente nacimiento, incapacitado de caminar por sus propios pasos, asido a referentes que le son ajenos y que le provocan una fuerte carencia de identidad, como si estuviera ausente de legados que le son propios y lo fortifican. Como si de un valor se tratara, cada nueva creación teatral se afirma en la proximidad a referentes novedosos y exóticos de los que no se tiene sino datos formales, mientras más lejano a sus propios nexos, mejor. De hecho el desconocimiento de sus legados es el mayor peligro en la consolidación del teatro ecuatoriano actual. Penosamente, aunque algo se ha mejorado, esta cualidad de desinterés por la creación teatral permanece en nuestros días. Una de las motivaciones para la elaboración del presente trabajo es justamente llenar los vacíos que la crítica fue dejando en el proceso hacia el teatro actual en el Ecuador.

Específicamente, en relación a la escritura teatral del período en el que se inscribe la obra de Demetrio Aguilera Malta, es decir los prolegómenos del Nuevo Teatro

---

<sup>2</sup> Sobre el Nuevo Teatro ecuatoriano he desarrollado mis reflexiones de manera más extensa en el libro *La niebla y la montaña: tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*, Quito, Banco Central del Ecuador, s/f. En el capítulo correspondiente con el mismo título. También en el estudio citado sobre el teatro de Pedro Jorge Vera.

ecuatoriano, lo poco que se dijo se lo hizo en la década de 1970. En casi ningún caso se hace un análisis exhaustivo de las obras, tan solo se las nombra y, si acaso, se refiere el tema o la intención poética del autor.<sup>3</sup> Sin embargo, yo considero que ese momento de la historia de la literatura teatral ecuatoriana es de gran importancia, especialmente en relación al sentido de rebelión que impulsó su escritura, la necesidad de transformación y sobre todo lo que he llamado el riesgo por la experimentación, todo esto es a mi parecer un germen fundacional de la tradición teatral contemporánea en el Ecuador. Aunque afortunadamente, ya en la actualidad, este hecho en parte se ha modificado, pues existen algunos estudios exhaustivos sobre obras autores contemporáneos que de a poco se van publicando, así como espacios regulares sobre todo virtuales para la crítica teatral. Queda claro que existe una deuda desde esa misma crítica con los textos teatrales, que siendo escasos cuantitativamente, han logrado un importante nivel poético y se convierten en referentes de la literatura dramática en el Ecuador.

Mi intención con lo expuesto no es la de ocultar un hecho que es irrefutable, el de que en la historia de la literatura ecuatoriana, la escritura dramática no tuvo un desarrollo importante. Pocos fueron los autores y pocas las obras que destacaron por su calidad y rigor poético, pero menos fueron las que alcanzaron una vida trascendente en el escenario. Tampoco es mi propósito sobrevalorar la importancia del texto escrito sobre la práctica escénica en la tradición teatral ecuatoriana, sobre todo en lo referido al teatro popular, al teatro de la militancia ideológica y al teatro de creación colectiva. Sin embargo, me anima la idea de transformar estas circunstancias, de provocar un mayor y renovado esfuerzo por la escritura dramática, así como generar un nuevo punto de vista a su historia.<sup>4</sup> Al respecto, Jorge Dávila Vásquez expone una posición aún más radical, hacia 1979 él planteaba que, “primeramente partamos de una verdad: el Ecuador carece de una tradición teatral tanto en lo escrito como en lo representado” (Dávila Vásquez, 1979, 381). Incluso se pregunta si “por el solo hecho de haber escrito algunas piezas, de haber sido publicado, estrenado, premiado, ¿tiene uno derecho a figurar en la historia del arte teatral ecuatoriano?” Y, se responde, “creo que no. Solo merecen tal inclusión

---

<sup>3</sup> Entre estos estudios podemos referir el de Diego Araujo, “Panorama del teatro ecuatoriano: el teatro en el siglo XX”, en *Cultura*, Quito, revista del Banco Central del Ecuador, n. 5 v. II, 1979; el de Jorge Dávila V., “Aproximación al teatro ecuatoriano contemporáneo”, en revista *La última rueda*, Quito, Editorial Universitaria, n. 7, s/f; el de Franklin Rodríguez, “Tres décadas de teatro ecuatoriano (1960-1990), búsqueda de una expresión nacional”, en revista *La última rueda*, 2da época n. 1, Quito, Editorial Universitaria, 1998. También los de Santiago Rivadeneira, “Hacia el próximo teatro ecuatoriano”, en revista *La última rueda*, n. 8, Quito, Editorial Universitaria, s/f; y, “Los últimos estrenos”, en revista *La última rueda*, n. 4-5, Quito, Editorial Universitaria, s/f.

<sup>4</sup> Sobre estas circunstancias he reflexionado ampliamente en el libro citado *La niebla y la montaña: tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*. Así como en el ensayo “Los escenarios de la palabra, dramaturgia ecuatoriana actual” en *Paso de gato*, Revista mexicana de teatro, n. 24, México D. F., 2006. Y en los referidos estudios sobre el teatro de Jorge Icaza y el de Pedro Jorge Vera.

quienes hayan persistido a lo largo del tiempo en sus esfuerzos de creación dramática.” (Dávila Vázquez, 1979, 381).

Yo concuerdo con que no son muchos los escritores que han logrado una producción dramática que merezca ser recogida en la historia del teatro ecuatoriano, más allá de la historiografía que registra todo sin mediar un análisis que revele aquellos aspectos que hacen trascendente a una obra y a otra no. Sin embargo, pienso que aun en esas circunstancias, ese análisis alrededor de la mayoría de las obras teatrales escritas no ha existido. De modo que se olvidan sin más algunas creaciones que dejaron un rastro interesante e importante, tanto en lo que a la forma literaria misma de refiere, como del modo de ser, la actitud y el pensamiento que las impulsó. En cierto sentido, el referente de su desvaloración es el mismo que de alguna manera cuestionaron sus creadores: es decir, el teatro tradicional occidental y europeo -especialmente español- pero también, un particular snob con el que se refiere estas creaciones dramáticas con las vanguardias europeas del siglo veinte, de las que se conoce superficialmente y sin un sentido ético-cultural desde el que estas se fueron gestando. Como si el sentido europeizante de construcción de la cultura permaneciera fuerte en la crítica teatral. Yo prefiero pensar que las obras escritas entre las décadas de los años 30 y 50 en el Ecuador se convierten, en sí mismas, en un referente para la producción posterior. Tal vez sus logros formales no son mayores pero el impulso hacia la experimentación, la actitud de rebelión contra las fórmulas tradicionales, las temáticas, los ámbitos, los recursos estilísticos que incorporaron con mayor o menor éxito, son indudablemente un ámbito de transición hacia la construcción de un teatro nacional.

Por lo dicho, me animo a disentir con la postura de que no hay una tradición teatral en el Ecuador. El desinterés académico e institucional por la creación literaria y escénica del teatro, la escasez de una crítica aguda que las visibilice y divulgue, definitivamente no es la expresión de su ausencia. Tampoco creo que solo la reiteración de fórmulas estilísticas o el uso recurrente de ciertas temáticas aseguren la construcción de una tradición. Mucho menos pienso que solo los resultados formales exitosos o acertados en la renovación poética y estética hablen de una manera de ser o hacer en la creación teatral. Lo más probable es que pasen décadas de intentos, experimentos, tránsitos inconclusos, logros parciales, e incluso generaciones, para que esos resultados formales alcancen el nivel de calidad artística deseado. Pero pasado el tiempo es posible mirar todas las creaciones y sus momentos como un proceso de construcción de una tradición, una identidad en la diversidad.

Como en todos los ámbitos de la vida social en el Ecuador, el nacimiento de una identidad y de una autovaloración ética en el teatro, surgen de la ruptura con los efectos de la colonización y, de la reconfiguración del complejo y doloroso proceso de mestizaje cultural. Desafortunadamente, para el caso de la mirada institucional y de la crítica hacia la creación artística, al pensamiento y a la cultura, esos efectos persisten todavía en nuestros días, tal vez de formas menos complejas y visibles, pero con el mismo resultado desvalorizante. Mientras un sector importante de esa misma creación artística y ese mismo pensamiento crítico llevan décadas transitando la construcción de un *ethos* histórico de independencia, la institucionalidad cultural mantiene el anhelo decimonónico de europeizar, norteamericanizar, modernizar, civilizar. Para poner un ejemplo, solo en la última década en el Ecuador se han gastado enormes cantidades de dinero en la rehabilitación de grandes salas de cine, así como en la construcción de nuevas salas enormes, bajo el discurso de invertir en la actividad teatral. La inmensa mayoría de esos teatros están en desuso o subutilizados, entre estos últimos su uso no se dedica a la actividad artística escénica sino a elecciones de reinas, actos políticos, graduación de estudiantes, etc. El teatro como edificio es una visión europea decimonónica que en el siglo veintiuno tiene una próspera vigencia en la visión de la institucionalidad cultural del Ecuador.<sup>5</sup>

Desde esta perspectiva el momento previo al apareamiento del Nuevo Teatro en el Ecuador es, a su vez, el momento de ruptura y transición hacia la búsqueda de una creación independiente. Que trata de incorporar la experiencia acumulada en el *ethos* histórico de la sociedad ecuatoriana, sus modos de ser y sus visiones del mundo. Que genera sus propios referentes y busca reconocerse en ellos. El impulso renovador y transformador es la actitud preponderante entre los creadores de la literatura dramática de ese momento. El rechazo a las formas de las que provienen y la búsqueda de un camino que se les aparecía incierto, contiene por tanto un riesgo frente a la posible desvalorización o a la intrascendencia de su obra. Pero también, una rebelión contra la complacencia, contra la delectación que suponía la aceptación de las fórmulas dominantes. Encontrar

---

<sup>5</sup> Tanto los gobiernos locales, como el central han desechado la posibilidad de intervenir en los procesos de investigación, creación y difusión del arte escénico en general y del teatro en particular. Los recursos invertidos para eso son exageradamente reducidos en comparación con la inversión que en esos mismos rubros hacen otros países vecinos de Latinoamérica. Sin embargo, en 2014, el gobierno nacional hizo el anuncio de la construcción, con un costo exagerado, de una enorme sala de teatro con 2000 butacas en una ciudad de 100000 habitantes, sin ninguna actividad teatral permanente y profesional, tan solo para albergar un costosísimo Festival Internacional de Teatro que pueda emular al que se realiza en Avignón, al sur de Francia. Sobran los comentarios. Algún tiempo antes de que se diera este anuncio, más bien reflexionando sobre las circunstancias del teatro actual, escribí un artículo, que resultó premonitorio, titulado “Pura cáscara: edificios y eventos para el teatro”, publicado posteriormente en mi libro *Un relámpago sobre el lago: selección de artículos y escritos sobre teatro*, Quito, Contraelviento Ediciones, 2014, pp. 127-132.



una voz propia y caminar por los propios pasos es el signo de ese momento, es el impulso a la creación. Ahora bien, el impulso hacia la experimentación no es radical, en la medida de que se trata de un momento fundacional, los referentes que se rechazaban seguían siendo el punto de partida para la renovación. El teatro escrito en esa época tiene sus antecedentes y sus raíces justamente en el teatro que se quería transformar. Bastante se logró con insertar otro tipo de temáticas y miradas al contexto del que surge; otras maneras de construcción del lenguaje desde la incorporación de modos de ser y decir más cercanos al entorno local; otro tipo de personajes, situaciones, ámbitos y acontecimientos, que referencian una mirada a un mundo más próximo.

El proceso del movimiento del teatro ecuatoriano de ese entonces era, y esto es obvio, radicalmente distinto, al movimiento del teatro europeo. Mediaban dos mil años de tránsito, con sus transiciones, rupturas, continuidades. No se puede, entonces, desvalorar los dramas escritos en esa época en el Ecuador, a partir de referenciarlos con el teatro europeo de la misma época. Para hacer un parangón, mientras la sociedad estadounidense buscaba des europeizarse en el siglo diecinueve y sus élites promulgaban un modo estadounidense de ser, en el mismo siglo las sociedades latinoamericanas promulgaban europeizarse. Apenas en el siglo veinte, se empieza en nuestro subcontinente con el impulso de desarrollar un modo particular de ser, aceptando y reconociendo los procesos propios. En el caso del teatro, para llegar a la escritura estupenda de Eugene O'Neill, hubo un tránsito de más de un siglo de dramaturgos en los Estados Unidos, que no lograron la calidad de los autores románticos, naturalistas, realistas y simbolistas decimonónicos de Europa como Shaw, Wilde, Ibsen, Maeterlink, Strindberg, Gogol y muchos más, pero generaron un referente propio que en su complejidad y diversidad se logra consolidar.<sup>6</sup> Algo similar va sucediendo con nuestro teatro latinoamericano y sus escritores, con un siglo de rezago. Con todo lo anterior no quiero decir que un tránsito hacia una identidad particular, que un impulso hacia la experimentación, supongan la ausencia de influencias o referentes ajenos, como tampoco la ausencia de un diálogo creativo personal con los textos y autores relevantes del momento, todo lo contrario. Son las influencias literarias un ingrediente importante que se suma al momento histórico de la sociedad ecuatoriana, al desarrollo del pensamiento en las llamadas ciencias sociales y humanas y otros más, que dieron a este período de la historia del teatro su característica particular. Pero es imprescindible recordar que más

---

<sup>6</sup> Para profundizar en el conocimiento del desarrollo del teatro europeo y estadounidense de los siglos dieciocho, diecinueve y mediados del veinte, sugiero la lectura del libro de León Mossinac *El Teatro: desde sus orígenes hasta nuestros días*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1965, que es un estupendo y minucioso tratado sobre el teatro occidental, escrito más o menos en la época en la que se inscriben los autores teatrales ecuatorianos que he mencionado.

allá de los contextos y las influencias, es la capacidad creadora de los autores, su impulso y necesidad vitales, los que a fin de cuentas deciden la obra como legado para la sociedad humana. Para decirlo en palabras de Harold Bloom: “Las energías sociales existen en todas las épocas, pero son incapaces de componer obras de teatro, poemas y narraciones. El poder de crear es un don individual”. (Bloom, 2002, 55)

Específicamente el teatro de autor, como se conoce al teatro que parte de una obra escrita, se ve enfrentado a iniciar el proceso de renovación. La escritura política se impone reescribir la Historia, a través de la vida de los personajes que la historia oficial había ocultado. Pero también, a través de la construcción de situaciones cotidianas que pongan en cuestionamiento los valores morales e ideológicos dominantes. Se intenta escribir un teatro con una mirada propia y progresista. De manera que la estructura de los textos dramáticos también se renueva. El texto naturalista y realista se renueva en textos más poéticos. Se escribe para una escena que ya no es el espejo de la realidad sino una metáfora de la misma. El humor se traslada de la sátira y la parodia, a la ironía y al sarcasmo. El melodrama y el sainete dan paso a textos experimentales más complejos, y con personajes que se revelan desde su psicología dentro de situaciones con conflictos de carácter más social. El autor dramático se acerca a las nuevas condiciones de la escena, escribe respondiendo a sus demandas, con más acción dramática y más espacio para la elaboración simbólica de la puesta en escena. (Vallejo Aristizábal, 2014, 7)

Como lo he expuesto en otros de mis escritos, el momento de la historia del teatro ecuatoriano en el que se fortalece su transformación hacia la construcción del propio camino se da más o menos a partir de 1950 hasta 1970. En ese contexto se produjo un giro en su desarrollo, cuyos efectos se perciben hasta nuestros días. Un sector importante de los creadores del teatro en el Ecuador se impuso un tránsito hacia la experimentación en el arte teatral, de modo que buscaron llevar a escena espectáculos que rompieran con el modelo tradicional de hacer teatro, tanto en la escena como en la escritura dramática. Ese momento fundacional del teatro experimental en el Ecuador, en lo que a literatura dramática se refiere, estuvo marcado por intentos formales, especialmente en un traslado de los ejes temáticos en la búsqueda de una identidad local. Otro elemento visible es el compromiso y militancia política de los autores, así como la influencia de las vanguardias que en el mundo renovaban la escritura dramática, como expresión de rebeldía contra el modo de ser conservador y pacato de las sociedades. Como resultado, en el caso del teatro ecuatoriano, se da el desarrollo de una poética que trasciende las fórmulas costumbristas que existían, pero que al tiempo consigue enhebrar personajes y situaciones con

profundidad y calidad literaria. Estas circunstancias tienen su germen en lo que a literatura dramática se refiere, en la obra de autores como Jorge Icaza, Demetrio Aguilera Malta, Pedro Jorge Vera, entre otros más. De ahí su importancia, además del hecho de que algunas de sus creaciones, alcanzan reales méritos poéticos y escénicos. Varios de esos textos se llevaron a escena por elencos conformados en el contexto del Nuevo Teatro, de modo que lectores y espectadores fueron receptores de su impronta, con lo que se aseguró el encuentro decisivo para la realización del arte teatral.

Para finalizar este acápite introductorio, quisiera insistir en el hecho de que afirmar el proceso renovador de nuestro teatro en los períodos en los que se inscribe la dramaturgia de Aguilera Malta y sus contemporáneos, no se lo puede hacer en referencia al teatro escrito en otras latitudes. Dicho en otras palabras, el teatro de Aguilera Malta y sus contemporáneos, no estaba renovando la dramaturgia universal ni occidental, ni siquiera latinoamericana, sino al teatro ecuatoriano que se escribió en períodos anteriores. Y esto se dio principalmente por la actitud de encontrar una voz propia, personal y social, coyuntural e histórica, que suponga la toma de posición de un lugar en el mundo desde donde mirarlo. Y es esta actitud que impulsó una creación particular, la que dejó un legado que ha seguido siendo un referente en la escritura teatral aun en nuestros días. Pero también, es esa propia voz, que se expresa en las temáticas, los ámbitos, los personajes, los sucesos, las situaciones y demás elementos que acuden a la configuración de una obra dramática, la que va definiendo los lineamientos de una tradición y de una particular identidad. Y, también, los riesgos en la experimentación formal, en la estructura de las obras, en la poética, en el manejo del tiempo y del espacio, de los recursos escénicos, del acercamiento a los otros lenguajes que forman parte del discurso escénico del teatro, de la aproximación a otras artes, como la danza, la música, las artes plásticas, etc. También esto constituye un referente al que se debe acudir para comprender el teatro actual en el Ecuador, para entender su movimiento referido a sí mismo. El teatro ecuatoriano actual rico y diverso cualitativamente, aunque todavía no muy extendido cuantitativamente, es parte de un movimiento que tiene su propia tradición, que ha ejercido sus parricidios, que ha provocado sucesivas transiciones. De otro lado, es importante reconocer que en los distintos momentos de su desarrollo, de una forma u otra, han sobresalido obras y creadores, que deben ser vistos como referentes de su tiempo y que en algún caso lo trascienden, que también han trascendido las fronteras de su contexto socio-cultural, que han generado influencias en otras latitudes, y que bajo ninguna circunstancia han dejado de dialogar con el teatro del resto del mundo. Entender y valorar esto supone entender y valorar las vidas, el ánimo, los impulsos, los esfuerzos, los riesgos, la calidad, el oficio,

la técnica, el rigor, el arte de hombres y mujeres que lo han elaborado día a día con la calidez de quien modela su existencia.

## **El realismo y el teatro**

Por mucho tiempo la visión que condujo la idea de teatro fue la visión aristotélica del mismo. Aristóteles, el gran filósofo clásico griego, escribió su libro *Poética*, del que solo ha logrado permanecer una parte hasta nuestros días, con el fin de reflexionar sobre la comedia y la tragedia griegas, estableciendo las bases de la interpretación del teatro clásico.<sup>7</sup> En dicho libro, sostiene que en general las artes son una imitación de la vida y de la realidad, lo que difiere entre ellas, las artes, es la manera, los medios y el objeto de la imitación. En lo que al teatro se refiere, que en su caso tiene dos formas, la comedia y la tragedia, ambas tienen en común que imitan a hombres en acción, es decir a hombres que desarrollan acciones. Por eso a la poesía teatral también se la conoce como drama o poesía dramática. La diferencia entre la comedia y la tragedia, es que la comedia imita hombres y circunstancias inferiores, innobles, mientras que la tragedia lo hace de hombres y circunstancias superiores, nobles. Esto, aclara Aristóteles, no quiere decir que lo inferior se extienda a la totalidad de la palabra, sino tan solo al efecto de lo ridículo como desatino o momento de fealdad y deformación. En cuanto a la tragedia, como representación seria, competa y con un lenguaje embellecido, sugiere que está constituida por cuatro elementos fundamentales que serían: la fábula, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y la composición musical. De esto, entonces, la fábula sería la concatenación de las acciones y sucesos, mientras que el carácter y el pensamiento serían los impulsos de la acción. Por un lado el carácter son las cualidades o atributos de la persona que acciona y por otro el pensamiento es aquello que los personajes exponen o enuncian al hablar. En cuanto al espectáculo, éste se refiere al hecho de que la tragedia no es una imitación de hombres sino de acciones y de vida, por lo tanto tienen que ser compuesto para ser representados, de alguna manera se deben tejer los elementos de la tragedia, los sucesos y los hechos, para componerla. Finalmente el lenguaje y la composición musical, se refieren a la literatura y la música que intervienen para que se componga el espectáculo. Son, la expresión del pensamiento mediante palabras, el

---

<sup>7</sup> Para este estudio haré referencia a una selección de textos pertenecientes a la *Poética* de Aristóteles de la edición: Aristóteles, "Poética (selección)", en *Ética y Poética*, Barcelona, Océano, 2001, pp. 117-143.

lenguaje, y el embellecimiento de la obra mediante ritmos y melodías, la música. (Aristóteles, 2001)

Si se sigue el pensamiento de Aristóteles, todo teatro es realista. Con un mayor o menor grado de imitación de la realidad, con distintos medios y distintas formas de hacerlo, pero irremediablemente referido a la realidad. Un retrato de ella. Lo que el pensamiento sobre el teatro ha hecho en la historia occidental es descifrar los matices, los modos de tomar la realidad y exponerla en el escenario. Por otra parte, como es sabido, a partir del siglo XIX, en Europa se desarrolla una corriente en la creación artística que se rebela contra la superficialidad y frivolidad a la que había llegado el arte. El excesivo ornamento, el adorno y el arte por el arte como objeto suntuario, al que había llegado especialmente en el Rococó, así como una creación literaria que se regodeaba sobre habilidades superficiales en la palabra, en adornos innecesarios, en construcciones poéticas que se quedaban en sí mismas, que fueron las características de la exaltación Romántica, provocaron una reacción en la creación artística que buscó un reencuentro del arte con la realidad, pero una realidad que existía en sus detalles. El arte y la literatura debían salir al encuentro de la realidad que permanecía oculta tras la frivolidad y el regodeo, pero encontrarla en los más complejos detalles que la componían. Surge entonces un movimiento creativo al que denominaron realismo. La realidad en el arte y en la literatura, debían ser más intensas que en la propia vida para poder hacer visible lo que permanecía oculto o poco claro. Los detalles de la realidad estaban en la cotidianidad del presente vivido. La creación en el realismo partía, entonces, de escudriñar en los detalles de la cotidianidad de la vida de seres que nunca antes habían sido retratados, de la vida de seres humanos comunes.

En el teatro, pero sobre todo en la literatura teatral, el realismo inaugura un tránsito que trasciende hasta nuestros días, pero que ha adoptado diversas formas en su desarrollo. Entre estas la más importante fue el naturalismo, cuya cualidad fundamental es la de suponer que en la realidad humana hay una naturaleza de las circunstancias y los comportamientos, de manera que representar la realidad implicaba desentrañar la naturaleza de aquello que se quería mostrar. Los hechos sucedían porque era natural que sucedan, puesto que los generaban seres humanos que tenían, en sí, implícita la naturaleza de sus comportamientos. Es decir una persona de tales características y en tales entornos es natural que se comporte de tal forma. En el mismo siglo XIX el realismo naturalista gestó una forma particular de representar la realidad de manera simbólica. El simbolismo supuso una manera de amplificar la realidad, es decir, representaba un fragmento de la realidad pero buscaba expresar su totalidad. La parte simbolizaba el todo. De manera que

si se retrataba una circunstancia y un comportamiento particular, estos buscaban mostrar que en circunstancias similares o análogas el comportamiento humano será siempre el mismo. En el desarrollo del simbolismo se llegó también a la condición inversa, se retrataba una circunstancia genérica con personajes genéricos que simbolizaban circunstancias y vidas particulares, cotidianas. De manera que aunque realismo, naturalismo y simbolismo adquieren formas que divergen, al tiempo se sostienen en el mismo principio, el de retomar las circunstancias humanas como una realidad material que requiere ser mostrada, y no como un ideal o una abstracción del deseo. Para una mejor inserción en el tema del realismo en el teatro y sus formas naturalistas y simbolistas, se puede tomar, a más del texto de León Moussinac, (Moussinac, 1965, 209-306) el libro de César Oliva y Francisco Torres Monreal, que ha devenido en básico, por su sencillez y claridad, en el estudio de la historia del teatro. (Oliva, Torres Monreal, 1994, 309-332)

Las primeras reacciones de transformación de los principios realistas se dieron en Europa justo en el umbral del siglo XX con el estreno del *Ubú Rey* de Alfred Jarry. Desde ahí ese siglo se caracterizó por una incesante búsqueda de las llamadas vanguardias, que buscaban la superación y negación de las formas precedentes. Sin embargo el realismo se mantuvo paralelamente como un modo de ser tradicional del teatro. Con matices y pequeñas modulaciones, más a nivel de los motivos que lo impulsan que en la forma que construye, el realismo se mantiene con fuerza en nuestros días. Es necesario aclarar que el realismo en el teatro supone un abrazo fuerte entre la literatura dramática, la técnica actoral y la puesta en escena, estos tres ámbitos deben procurar una imitación detallada de la realidad, que cuando se consigue alcanza una enorme intensidad y una vida escénica que es capaz de conmover al espectador. Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta inicios del siglo XX, en Europa podemos encontrar entre muchos autores dramáticos estupendos a Zolá, Hauptmann, Ibsen, Strinberg, Ibsen o los grandes realistas rusos, Tolstoi, Chejov y Gorki, en tanto que entre los grandes reformadores del realismo en la puesta en escena y la técnica actoral están Antoine, que fue el que inició la revolución realista en la escena, Brahm, el continuador, y, Stanislavski, quien pasó a ser el más grande reformador del teatro de su tiempo y que logró sistematizar un método para la formación y desarrollo de una técnica actoral. Stanislavski es un referente ineludible en el arte del actor en todo el mundo, aún en nuestros días. En nuestro idioma, el realismo en la escritura dramática lo instauran Echegaray y Benavente, llegando a un momento

cúspide, ya avanzado el siglo XX, con García Lorca.<sup>8</sup> El realismo, que fue toda una revolución en sus orígenes frente al romanticismo preponderante, fue rechazado o poco aceptado, sin embargo con el pasar del tiempo se consolidó como una de las formas canónicas de escritura, actuación y puesta en escena. El realismo se convirtió en la forma establecida y aceptada por el orden cultural estatuido. Cuando en la actualidad alguien se refiere al teatro tradicional, lo está haciendo en relación al teatro realista. En Norteamérica como había mencionado antes, el realismo se desarrolla y consolida en las dos primeras décadas del siglo XX, mientras que en Latinoamérica, el romanticismo seguía siendo preponderante para esa época, recién en la década de los 30 se inicia la renovación realista, que se consolida a mediados de siglo.

Por otro lado, el sentido de superación, negación y progreso característico de la modernidad occidental en el siglo XX, adquirió, en lo que al arte y la literatura se refiere, la forma de conquista de la vanguardia. Y en esa perspectiva, el realismo fue aquello que se debía superar y negar. De alguna manera, el contenido y la forma de las vanguardias, especialmente en las primeras décadas del siglo XX, lo dictaban las artes plásticas, pero inmediatamente encontraban eco en la literatura y las artes escénicas. El teatro siguió esos pasos: expresionismo, surrealismo, futurismo, abstracto, entre otras formas de vanguardia, y desarrolló formas particulares de vanguardia, como el absurdo, el teatro épico, teatro pánico, el teatro de la crueldad, entre otras. Según Christofer Innes, (Innes, 1992) en última instancia, las vanguardias teatrales tenían un doble direccionamiento, por un lado la superación de las formas precedentes y por otro lado una búsqueda de lo primigenio, lo ancestral del teatro. Una forma, consciente o no, de restaurar el mito, el rito y devolverle el carácter sagrado a la acción escénica. Dicho de otra manera, la vanguardia en el teatro construía, tanto en la literatura como en la técnica actoral y la puesta en escena, lo nuevo con materiales recogidos en lo ancestral. En su libro *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*, Innes hace una espléndida reflexión sobre el tránsito de las vanguardias teatrales occidentales en el siglo XX. Desde Maeterlink, Jarry, Ionesco, Beckett, Genet, Arrabal, Weiss, Pinter en la literatura dramática, hasta el camino de algunos de los transformadores de la escena como Meyerhold, Artaud, Barrault, Grotowski, Brook, Lecocq, Barba, los Beck, Schechner. La importancia de la propuesta Innes, radica justamente en abrir un espacio de ambigüedad en la comprensión del sentido de vanguardia contemporánea. Entre la construcción de lo nuevo y la recuperación de lo viejo, entre el alejamiento de la realidad y su reconfiguración. La superación del realismo

---

<sup>8</sup> Otro libro importante que puede tomarse como referencia para el estudio de los orígenes y desarrollo del realismo es el de Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 255-298.

supone ya no buscar la realidad en sus matices y detalles, sino fundar otra realidad que acontece en el escenario. Sin embargo, la realidad escénica no deja de acudir a la realidad de lo humano, pero no la reproduce sino que la pone en tensión, en crisis, la descontextualiza, la reordena. Hacia fines del siglo XX se desarrolla una propuesta que pone en crisis la idea de vanguardia en el teatro, y que busca explicar de mejor manera el ámbito de ambigüedad que se genera, que es la idea del teatro pos dramático propuesto por el investigador alemán Hans Thies Lehmann. Propuesta que ha tenido un importante efecto y difusión en el mundo entero del teatro como creación y de los estudios teatrales. (Lehmann, 2013)

De esta manera, más bien superficial, he intentado mostrar el movimiento de la tensión entre realismo y vanguardia, que, a mi manera de ver, crea el contexto en el que se inscribe la escritura dramática de Aguilera Malta y la de los otros dramaturgos contemporáneos a él, en el Ecuador, pero también en toda América Latina. En todo caso, el realismo literario, que se genera tardío en nuestro subcontinente y en nuestro país, como todo lo que se produce en nuestra cultura, desarrolla formas particulares y un movimiento particular. El realismo latinoamericano siempre requirió de un calificativo que se lo adjunte para ser comprendido en su particularidad. El realismo fue, realismo social, socialista, psicológico, maravilloso, mágico, costumbrista, indigenista, subjetivo, fantástico, natural, histórico, y otros calificativos que se han usado en mayor o menor medida para referenciar la cualidad de la creación literaria. Por extensión, la literatura dramática fue mirada desde la crítica, con menos intensidad que a la narrativa y a la poesía, pero con esos mismos referentes, y analizada con esos mismos calificativos. Pareciera que el realismo más que una corriente fue un hábitat para la creación literaria, desde la recurrente mirada de la crítica. Como si fuese el único lugar desde el que se podía escribir, pero como hay diferencias, matices, detalles diversos, entre los distintas escrituras, entonces, el realismo debía adaptarse a esas diversidades para seguir las acogiendo. Con cierta ironía, Jorge Enrique Adoum, se refiere a esta circunstancia, sugiriendo que con tantos calificativos y con tantas variantes, el realismo a secas debería conocerse como realismo realista. (Adoum, 1984: 11)

Yo prefiero pensar que más allá del realismo como corriente, la relación entre la creación artística y la realidad en todos sus niveles, es la de la puesta en tensión, en crisis y en movimiento. Dicho de otra manera, el arte y la literatura ponen en tensión, en crisis y en movimiento a la realidad de la que surgen, en todos los niveles de la realidad. Pero, más allá todavía, la realidad como resultado del modo de ser histórico de la sociedades



latinoamericanas y de la sociedad ecuatoriana en particular, como su construcción, aparece ante nuestros ojos como una realidad ambigua, en movimiento permanente, irreducible a una sola mirada. El mestizaje cultural en la América Latina no construyó una forma cultural nueva, que tomando a las vertientes las mezcló y transformó, superándolas. Sino que, por el contrario, mantuvo la tensión, no resolvió la crisis sino que la expuso. Construyó un modo de ser en la tensión, de manera que las tradiciones se mantuvieron coexistiendo en crisis, en un permanente movimiento de renovación y retorno a las raíces. La complejidad del mestizaje cultural en Latinoamérica no solo involucró al mundo europeo y amerindio, sino también a las tradiciones afros y a las sucesivas migraciones que se fueron integrando en este modo de ser que no desaparecía a las tradiciones, sino que, por el contrario, las integraba en tensión, crisis y movimiento. En la base de su *ethos* histórico está la tensión, la ambigüedad y la crisis. El mestizaje particular está en el sustrato del comportamiento social, el permanente retorno a las tradiciones y las permanentes puestas en crisis de las mismas. De una manera particular, este modo de ser termina resistiendo a la idea de progreso y a la consagración de verdades absolutas que preconiza la modernidad occidental. La disolución de lo diverso en un único modo de ser que supera y niega todo lo anterior.

En lo que al arte y la literatura se refiere, este modo de ser, entonces, genera una resistencia a la idea de vanguardia, de negación y disolución de las formas preexistentes que ha dominado la creación artística occidental. Lo que, por lo tanto, ha impulsado en América Latina un modo de creación artística conservador y transformador al mismo tiempo. Un arte y una literatura en tensión entre las vanguardias y las tradiciones, entre lo local y lo global, entre lo occidental y lo andino, mesoamericano, amazónico, en crisis y movimiento permanentes. Diverso, capaz de integrar la complejidad de la formación cultural que lo impulsa, sin resolverla, sino exponiéndola. Habita la ambigüedad, la hace visible. La precariedad, el limbo, que la ausencia de certezas le imponen, le ha generado una capacidad particular de creatividad, un sentido particular de libertad: el de llenar los vacíos que enfrenta, en un proceso permanente que pareciera no concluir jamás. De alguna manera, supone una rebelión contra el espíritu de la quietud y el estancamiento que produce el sentido de la verdad absoluta, de la intolerancia y el desprecio por lo diverso.

La mirada a la creación artística y literaria, desde esta perspectiva, se complejiza. Desde aquí, el arte y la literatura ponen en tensión, en crisis, en movimiento a una realidad que de por sí está en tensión, crisis y movimiento permanentes.

Con todo lo anterior, prefiero pensar en que la creación realista, puede mirarse como un realismo en tensión, ambiguo, personal, coyuntural, diverso. Un realismo que lo es y no al tiempo, que se construye y destruye en el mismo proceso. Que exige una mirada que lo acerque y lo aleje del realismo canónico para alcanzar una dimensión más profunda de su condición y cualidad.

En la literatura dramática realista, por tanto y consecuentemente, cada creación modela su propia tensión, personal y particular. Pero, aún más, la literatura dramática habita una tensión que le es solamente a ella, la tensión entre la palabra y el escenario, entre los signos lingüísticos y los signos en el espacio tridimensional y temporal del teatro representado. La palabra se teje en tensión con el cuerpo expresivo de los actores y actrices, con su voz, con la imagen, la luz, el color, el campo sonoro y musical, con los objetos, las acciones.

Es claro que no se puede hacer una lectura seria y completa de un texto dramático con solo los instrumentos de la crítica literaria, siempre falta algo, porque en la inmensa mayoría de los casos esos textos se escribieron para que trasciendan el papel.<sup>9</sup>

Desde mi perspectiva, los autores teatrales ecuatorianos del período en el que se inscribe la primera dramaturgia de Aguilera Malta, es decir entre las décadas del 30 y 50 del siglo XX, habitan un terreno inseguro, de referentes precarios, en el momento de su creación. Sobre todo si se piensa que lo que los impulsaba era un sentido de renovación en busca de una voz propia, social y personal. No podían romper del todo con lo que querían romper, -que era esa premisa de europeización que condujo la cultura dominante desde el siglo XIX- como tampoco podían dar continuidad a comportamientos culturales de los que eran tan solo observadores -como los del cholo o el indio-.

No podían ponerse en la vanguardia de una construcción literaria de la que no eran del todo herederos, pero tampoco podían recuperar con certeza tradiciones que habían sido reprimidas y ocultas, que se mantenían difusas con el paso de los siglos.

Entre transformar y mantener, entre occidentalizar y localizar, se crea un territorio precario de creación, que deviene en el ámbito de la fortaleza literaria, la capacidad de

---

<sup>9</sup> El estudio de la semiótica del teatro, de los lenguajes que se tejen en su estructuración más allá de la palabra, se desarrolla con mayor intensidad a partir de los años 60 del siglo XX. El estudioso polaco Tadeuz Kowsan abre un amplio panorama cuando se preocupa por el estudio del signo teatral, sus particularidades, su existencia compleja, en la medida de que tiene una existencia particular fragmentada y que solo realiza totalmente su función en comunión con otros sistemas de signos. Lo dicho se puede encontrar en su ensayo en, Theodor Adorno y otros, "El signo en el teatro, introducción a la semiología del arte del espectáculo" en *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1992, pp. 25-60. Un desarrollo posterior del tema que ha sido muy referenciado por la capacidad de individualizar los procesos de construcción de los signos teatrales, pero también por la claridad y didáctica con la que compone su estudio sobre la relación entre texto y representación, lo hace la investigadora francesa Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1993.

generar una coexistencia en tensión de la diversidad que opera en su ser. Me animo a proponer que la creación dramática de ese período, en particular la de Demetrio Aguilera Malta, responde en su diversidad y complejidad a un realismo en tensión, particular y personal.

## **La obra literaria de Demetrio Aguilera Malta**

Como es sabido Demetrio Aguilera Malta es el que más piezas teatrales escribió de entre los autores del período, la mayoría de ellas se publicaron y estrenaron. Entre 1938 y 1970 dejó unas quince obras. Según Gerardo Luzuriaga, su creación dramática “es comparable en volumen y calidad a su narrativa” (Luzuriaga, 2007: 204). Lo que no solo no es compartido por Jorge Dávila Vázquez, sino que su postura es radicalmente opuesta, para él, “el teatro de Aguilera Malta revela una de sus más grandes pasiones, pero no escribió más allá de dos piezas a las que se puede considerar de auténtico mérito y que signifiquen algo en la globalidad de su producción. El resto (...) es parte de lo más mediocre de su creación. (Dávila Vázquez, 2007, 233)

Estas dos posiciones tan divergentes respecto de su obra, que se hacen visibles también en los comentarios de otros críticos ecuatorianos que citaré más adelante, como Ricardo Descalzi, Francisco Tobar García, Hernán Rodríguez Castelo,<sup>10</sup> dan cuenta no solo de las dificultades que tuvo la crítica para mirar un fenómeno particular de escritura teatral, en el caso de Aguilera Malta, sino también, en general del teatro escrito en el período. Me parece que todo se involucra en el mismo fenómeno de renovación y transición que implicó esa escritura, la crisis de la crítica también es parte de lo mismo. De manera que hacer visible todo ese fenómeno, supone reconocer la génesis en la construcción de nuevos referentes para el teatro ecuatoriano, y por tanto la posibilidad de estudiar los períodos posteriores con un arraigo en una nueva y particular tradición. Pero también provocar en el ejercicio creativo un necesario parricidio que ponga en crisis y movimiento la precaria tradición.

---

<sup>10</sup> Ricardo Descalzi reflexiona sobre el teatro de Aguilera Malta en su *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, T. 4, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968, en el que lo ubica dentro de los autores simbolistas. En tanto que Rodríguez Castelo lo hace en el estudio que tituló “Teatro ecuatoriano desde los años 30 hasta los años 50 y Teatro Social”, en *Teatro social ecuatoriano*, Guayaquil, Clásicos Ariel v. 55, s.f., en el que ubica a la obra de Aguilera Malta dentro de lo que denomina el teatro social. Finalmente Francisco Tobar García, citado por Gerardo Luzuriaga en su libro *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera-Malta*, op Cit., lo hace en el artículo, “Teatro durante los años de 1944 a 1956 vistos por un autor”, en *Trece años de cultura nacional*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, v. 2, 1957.

Ahora bien, como expuse en un inicio, el referente principal para seguir la escritura dramática de Demetrio Aguilera Malta es el libro de Gerardo Luzuriaga *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera-Malta*. En primer lugar por su amplitud y complejidad, en la medida en que se aproxima a toda la obra teatral que se reconoce con la firma de Aguilera Malta. En segundo término, por la cercanía al autor y al tiempo de su escritura (no hay que olvidar que la investigación de Luzuriaga la desarrolla hace como 48 años) y en la misma establece un diálogo directo con el autor como fuente. Finalmente, porque en su exposición integra una gran cantidad de fuentes de difícil acceso en la actualidad, como notas de prensa o críticas aparecidas en publicaciones fuera del Ecuador, así como originales no publicados o comentarios vivos del autor.

Demetrio Aguilera Malta es reconocido como uno de los grandes literatos ecuatorianos del siglo veinte, su obra ha sido canonizada, estudiada, antologada y traducida, especialmente su narrativa ha sido abundantemente estudiada y publicada, aunque también sus ensayos, crónicas periodísticas, y su poesía -que no fue extensa-.<sup>11</sup> A partir del reconocimiento de su obra, se lo ubicó como un miembro prominente del denominado grupo de Guayaquil y representante de la así llamada Generación del treinta. Sin embargo, me parece importante hacer un recorrido superficial por su trayectoria creativa, especialmente en función de establecer los contextos temporales de su proceso literario, las influencias y referencias íntimas entre los géneros que abordó y sus obras.

A los veintiún años, se inicia en la narrativa con los ocho cuentos que son el aporte a *Los que se van*, escrito en colaboración con otros dos muy jóvenes pero talentosos escritores de su generación y ciudad: Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert. Sus cuentos giran alrededor de las vidas de los cholos de las islas del golfo de Guayaquil. Estos cuentos son: “El cholo que odió la plata”<sup>12</sup>; “El cholo de la Atacosa”; “El cholo del cuerito e venao”; “El cholo del tiburón”; “El cholo que se vengó”; “El cholo que se fue pa Guayaquil”; “El cholo de las pata e mula”; “El cholo que se castró”.

Posteriormente, a los veinticuatro años publicó su novela *Don Goyo*, “su obra juvenil más lograda, y gran novela del período”. (Dávila Vázquez, 2007, 197). Con esta novela sus condiciones para la narrativa se fortalecen y superan a las de sus cuentos anteriores. Jorge Dávila Vázquez encuentra en esta novela una fuerte influencia de la obra de Honorato de Balzac *Papá Goriot*, y desarrolla una consistente

---

<sup>11</sup> Un texto muy ágil y didáctico, que nos permite otra aproximación al conocimiento sobre la obra literaria de Aguilera Malta y su contexto histórico y social es el escrito citado de Jorge Dávila Vázquez, “Demetrio Aguilera Malta”, en *Historia de las literaturas del Ecuador*.

<sup>12</sup> Un dato interesante es que en el cuento de “El cholo que odió la plata”, aparece el personaje de Guayamabe, que posteriormente Aguilera Malta, lo retomará en una de sus novelas *La isla virgen*, y en una de sus obras de teatro, *El tigre*. (Luzuriaga, 2007, 36)

argumentación para ello. A esta influencia, se le suma la gran capacidad de Aguilera Malta para asumir el contexto cultural en el que se desarrolla la novela, sobre todo la animización, con su carácter mítico-mágico, todo lo que haría de *Don Goyo* un antecedente de lo real maravilloso en la literatura latinoamericana. Desde esta perspectiva sería indudable catalogar a la novela como una de las más representativas de la narrativa realista en el Ecuador. (Dávila Vázquez, 2007: 212-213). Otros autores que desarrollan una reflexión profunda de esta novela y las otras de Demetrio Aguilera Malta son Hernán Rodríguez Castelo y María Eugenia Valverde.<sup>13</sup> Lo que sí es importante anotar es que, a ojos de la crítica, esta novela instala al autor en el territorio del realismo (eso sí, con matices entre uno y otro crítico). Se presenta ante los lectores un realismo sobre cargado de lirismo y elementos fantásticos, que para unos supone un realismo maravilloso, con intenciones políticas e ideológicas que lo ubicarían en un realismo social, pero en casi todos los casos, antecedente del llamado realismo mágico de la literatura latinoamericana.<sup>14</sup>

Siguiendo la cronología de la obra de Aguilera Malta, después vendrán, *Canal Zone*, novela que surge de su experiencia en la estancia que tuvo en Panamá, y que se publicó en Santiago de Chile en 1935. Para muchos es una de sus novelas menores. Y, *¡Madrid! Reportaje novelado de una vanguardia heroica*, libro que se publicó en Barcelona en 1936, con el que inauguró otros de los géneros a los que dedicó su esfuerzo, el de la crónica novelada. En su momento el libro recibió una gran acogida, especialmente en la coyuntura de la Guerra Civil española, lo que le llevó a tener seis ediciones en dos años. Además de Barcelona, se lo publicó en Santiago de Chile y Guayaquil entre 1936 y 1938 (Luzuriaga, 2007, 195). Esta obra surgió a su vez de la experiencia vivida en su estancia en España, donde fue en goce de una beca y que tuvo que ser interrumpida justamente por el estallido de la Guerra. En ese mismo contexto escribió su primera obra teatral, *España leal*, en 1938. Para muchos, los viajes juveniles y el encuentro con otros contextos culturales, signaron no solo su obra literaria sino también un modo de ser en la vida. En todo este tiempo colaboró con revistas, periódicos y diarios del Ecuador y Centroamérica, específicamente en Panamá donde publicó también *Leticia, notas y comentarios de un periodista*

---

<sup>13</sup> Me refiero al estudio preliminar de Hernán Rodríguez Castelo, “Don Goyo figura grande de la epopeya costeña” en *Don Goyo, novela americana*, Guayaquil, Clásicos Ariel, v. 6, s/f, pp. 9-18. Y, al libro de María Eugenia Valverde, *La narrativa de Aguilera Malta: un aporte a lo real maravilloso*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1979.

<sup>14</sup> Desde otros puntos de vista, complejizando el sentido del realismo, se refieren también a la obra de Aguilera Malta, Jorge Enrique Adoum, *La gran literatura ecuatoriana del 30*, op. Cit. También, Miguel Donoso Pareja, *El nuevo realismo ecuatoriano*, Quito Eskeletra, 2002.

*ecuatoriano*, en 1932. Para cerrar esta coyuntura publicó en Quito, en 1938, un libro de ensayos *La revolución española a través de dos estampas de Antonio Edén*, en la misma tónica de la coyuntura política en España.

A su retorno al país tras su obligada salida de España, escribió y estrenó varias obras teatrales. Después en 1942, aparece su segunda gran novela, *La isla virgen*, también ambientada en el golfo de Guayaquil, expone las tradiciones y circunstancias de sus habitantes de una manera más literaria y técnica, pero que frente a la intensidad y feroz vitalidad de *Don Goyo*, resulta un poco fría en palabras de Dávila Vásquez, por lo que a pesar de sus innegables cualidades ocupe un lugar de menor importancia entre las obras de Aguilera Malta. (Dávila Vásquez, 2007)

El siguiente proceso del autor es ,entonces, un periplo de escritura de piezas teatrales, ensayos, crónicas noveladas y novelas históricas. En el año de 1960 publica también la crónica novelada, *Una cruz en la Sierra Maestra*, con la que retoma el género que abordó en *¡Madrid!* Un año después, retoma la escritura dramática y en el medio de estas obras dramáticas, escribe sus novelas históricas, que vieron la luz en el siguiente orden: *La caballeresa del sol* y *El Quijote de El Dorado*, en 1964 y *Un nuevo mar para el rey*, en 1965.

Estas novelas históricas fueron parte de una serie de diez llamados *Episodios americanos*, que no se concluyeron. En 1965 publicó también un nuevo libro de ensayos titulado *Los generales de Bolívar*, editado en México. (Dávila Vásquez, 2007)

Cabe destacar que desde fines de los años cincuenta hasta su muerte en 1981, Demetrio Aguilera Malta se radicó en México. Este hecho llevó a Rodríguez Castelo a decir que existen dos períodos en su obra literaria, el primero, al que llamó “período ecuatoriano”, en oposición al segundo que llamó “período mejicano”. (Rodríguez Castelo, S/F). En 1970 se publicó la novela *Siete lunas y siete serpientes*. Para muchos la obra más sobresaliente del último período de su creación, que dará continuidad a una posible trilogía junto con *Don Goyo* y *La isla virgen*. En palabras de Jorge Dávila Vásquez, la obra puso “sobre el tapete de la narrativa ecuatoriana cuanto hubo de latente en la época anterior, de magia y poesía, y que aprovechaba todo lo creado hasta ese momento dentro de la tendencia por Asturias, Rulfo, Carpentier y, sobre todo, García Márquez” (Dávila Vásquez, 2007).

Posteriormente, en 1973 aparece la novela *El secuestro del general*, que tiene un intento experimental más radical pero que no logra cuajar como una unidad literaria de mayor calidad. Después saldrán a luz dos novelas que son extensiones de obras

teatrales: *Jaguar*, de *El tigre*, y, *Réquiem para el diablo*, de *Infierno negro*, pero sin mayores logros. Finalmente, aparece su novela póstuma, *Una pelota, un sueño y diez centavos*, en esta al igual que en el drama *Una mujer para cada acto*, Dávila Vásquez se cuestiona sobre el nivel de colaboración que tuvo Aguilera Malta con Velia Márquez, al parecer las obras pudieran ser más de ella que de él, en todo caso, ninguna supone un aporte mayor a los logros literarios de nuestro autor.

Como se puede ver en esta mirada a vuelo de pájaro sobre la obra literaria de Aguilera Malta, se trata de una creación con convicción y oficio, fruto de una vida entregada a la escritura, primordialmente sobre otras actividades. Pero también, se trata de una obra con intenciones renovadoras, con compromisos éticos, políticos y sociales indudables, que en definitiva merece ocupar un lugar privilegiado dentro de nuestra historia de la literatura (Dávila Vásquez, 2007, 198-232).

### **El teatro de Demetrio Aguilera Malta: Un realismo en tensión**

A decir del propio Aguilera Malta en una entrevista concedida a Gerardo Luzuriaga, la que aparece como apéndice del libro citado de este autor, el teatro y la novela son los géneros que mayor interés merecen en su actividad literaria. Ambos por igual (Luzuriaga, 2007, 199). El interés personal por escribir teatro lo llevó a desarrollar una disciplina autodidacta, en la que la mayor fuente es la representación de obras teatrales a las que asiste asiduamente, aunque también lo es la lectura de textos teatrales. Su experiencia como escritor, espectador y lector de teatro le generó una posición sólida, una fuerte convicción respecto de la función social del teatro, que es a su parecer, la misma en todos los tiempos: “Plantearle al espectador los problemas del hombre frente a su ubicación y su devenir. El hombre en todos los niveles y en todos los aspectos. El hombre en la integración consigo mismo y con la sociedad con que vive. El hombre – ontológico y cosmogónico- en su afán de superación individual y social” (Luzuriaga, 2007, 201). Es desde esta posición desde donde vio al mundo a través de su teatro y vio a su teatro a través del mundo.

#### **Primeras obras dramáticas: *España leal***

Como había mencionado antes, la primera obra teatral escrita por Demetrio Aguilera Malta es, *España leal*, compuesta a partir de las experiencias de la estancia del autor en España en el contexto en el que inicia la Guerra Civil Española. La obra está cargada del ímpetu y el lirismo del compromiso de Aguilera Malta con la causa

republicana. En cierta medida, podría ser por eso pudiera aparecer como un discurso simple y recurrente, especialmente en la exposición del personaje de Paca, protagonista de la tragedia. Pareciera que el autor lo usa para remarcar sus propias intenciones de denuncia, alejándola de su propia condición humana. A pesar de esto, la obra presenta una estructura impecable: las situaciones están planteadas, de modo que siempre hay un acontecimiento que produce los giros que le dan continuidad a la historia que narra. Me animo a decir que es un buen punto de partida. La obra está escrita siguiendo los cánones del teatro tradicional, sin embargo, se puede percibir una posición personal frente a ellos, una incipiente puesta en crisis en busca de una escritura individual. Esto se ve en la tensión que genera la construcción de situaciones realistas en los diálogos, con el uso de la poesía en versos de romances. La poesía no se integra a la narración sino que produce una ruptura, crea un tiempo y un espacio particular, pero a pesar de eso no pierde su armonía en relación al resto del texto. El autor hace un experimento con acierto: genera con esto un territorio en tensión para la realización de la obra teatral.

*España leal*, tragedia en un prólogo y tres actos, el último dividido en dos cuadros, fue estrenada en Guayaquil por la Compañía de Eduardo Albornoz, el 26 de septiembre de 1938, y publicada en Quito ese mismo año, en los talleres gráficos del Ministerio de Educación Pública del Ecuador. Posteriormente, la obra fue incluida en *Teatro completo*, que reúne nueve de sus obras y que fue publicada en México en 1970; de esta última edición tomaré las citas para mi reflexión.<sup>15</sup>

El autor sugiere al inicio de la obra que la acción acontece en Madrid en el año de 1936, y la anécdota de la misma contiene los elementos de la tragedia épica, con la particularidad de que el personaje heroico es una mujer, circunstancia que aunque no es excepcional, pues hay varios personajes de mujeres en la literatura que asumen un rol heroico en el contexto de la guerra, en el caso de nuestra literatura puede resultar una grata novedad. En el caso de Paca Solana, que es el nombre del personaje, supone una múltiple puesta en tensión que se sostiene a lo largo de la obra. Sobre esto volveré después. Antes prefiero remarcar el mayor logro de este texto, que es su Prólogo. Al inicio de la obra se expone un coro que anuncia la tragedia y que, al tiempo, sin perder el rol narrativo del coro, desarrolla una mirada poética a las circunstancias humanas de la guerra.

---

<sup>15</sup> Las referencias bibliográficas son: *España leal*, Quito, Ministerio de Educación Pública, 1938. Y, “España leal”, en *Teatro completo*, México, Finisterre, 1970.



Este Prólogo escrito en verso, en forma de romance, tiene un potencial escénico enorme, de manera que la obra comienza con un momento apoteósico. Las posibilidades coreográficas, iconográficas, sonoras y musicales del prólogo son grandes. La extensión y musicalidad del poema lo permiten. Los milicianos cantan a la heroína ensalzando sus virtudes femeninas, pero al mismo tiempo reconfigurando la imagen de la mujer. Los ojos, la boca, el rostro, el cuerpo femenino siguen siendo referentes de belleza, pero esta vez la belleza femenina no provoca el deseo, ni la ternura maternal, sino que exalta los valores de la lucha y la resistencia, de la convicción y los ideales. Lo femenino como portador de lo mejor de lo humano y como referente a seguir en las condiciones dolorosas de la guerra, referente para lo masculino. Aparece una tensión que define los distintos momentos de la obra: la imagen tradicional de la mujer y su rol en la sociedad, a la que es llamada permanentemente Paca, frente a la imagen y el rol que cumple en las realidades de la guerra. Y, como consecuencia la tensión entre lo masculino y lo femenino en rebelión. Inmediatamente después, en el poema, los milicianos, anuncian la tragedia, el irremediable destino del personaje que se rebela contra sus propias circunstancias particulares y las sociales. También la exaltación de la heroína, contiene otra tensión, la que surge del contexto. La guerra siempre pone en tensión la vida y la muerte, en este caso, la vida como convicción, como esfuerzo y resistencia, frente a la muerte como dolor y sobre todo como sangre, que es la imagen que la muerte deja en los vivos, la huella que deja regada dando señas de su paso.

En medio, como parte del romance, Paca responde a los milicianos que recurrentemente le preguntan: ¿Dónde vas Paca Solana? ¿Dónde vas con tu vaivén? Mientras ellos hablan de ella y la celebran, ella habla de su contexto, de su condición, de sus tareas en el Madrid en guerra. La condición heroica del personaje se expresa cuando de su propia voz se anuncia la disposición de enfrentar el destino trágico, lo que se suma a los aciertos del poema. Dicho poema que hace de prólogo, entonces, no solo anuncia la tragedia y hace visible el contenido épico del personaje central, sino que construye un hábitat en tensión para el desarrollo de la obra. El teatro ya no imita la realidad, la toma para ponerla en tensión, en crisis y crear su propia realidad. Para visualizar lo dicho podemos tomar fragmentos del Prólogo. Al inicio los milicianos dicen refiriéndose a Paca:

**Coro de milicianos.** El fusil clava los dientes  
sobre su hombro de mujer.  
Son orquesta las trincheras  
para la voz de sus pies.  
Los proyectiles se esconden

porque no la quieren ver.  
Bandera de carne lleva  
su Regimiento esta vez.

Luego,

Brotarán fuentes de sangre  
sobre tu flor de mujer.  
Vas a una muerte segura  
a una muerte la más cruel.

La voz de Paca Solana aparece dentro del romance en la voz del coro de milicianos, como respondiendo a la insistente pregunta de a dónde va. Creando así dentro del poema una tensión muy teatral. Algunos de sus textos dicen:

- Mi Madrid se encuentra herido  
y lo voy a defender.  
Soles me incendian el alma  
soles de triunfo y de fe

Finalmente Paca Solana asume enfrentar el destino,

- Voy a salvar los heridos,  
los moribundos, también.  
No soy dueña de mi vida  
ni de mi flor de mujer.  
...  
En Madrid lo dejé todo  
al venirlo a defender.  
Y si la muerte me espera,  
triunfo y la gloria, también.

(Aguilera Malta, 1938. 1970)

A fin de cuentas, un romance bien escrito que es un acierto como inicio de la obra. Lo que viene después no corre tanto riesgo, salvo la aparición recurrente del romance, que interrumpe el diálogo y crea una tensión dramática, al construir un tiempo y un espacio particular. Esto no quiere decir que la obra carezca de méritos, sin embargo, pareciera que el joven dramaturgo se ve enfrentado a una doble restricción: atender a la técnica de escritura dramática y, exponer con euforia y pasión su compromiso con el punto de vista republicano frente a los horrores de la guerra.

El primer acto presenta a los personajes de la tragedia, su condición social, sus valores morales y su visión de las circunstancias, además de anunciar el rol que tendrán en la misma. En la situación que da inicio a la historia, aparecen los padres de Paca, Pilar y Rogelio, sirvientes en la casa de un aristócrata, conservadores y moralistas. Estos, en un diálogo que se extiende innecesariamente, se ponen en contexto. La escena que, al tiempo que intenta retratar de alguna forma el habla popular madrileña

de la época, muestra la mirada de ellos sobre el comportamiento actual de su hija. La escena pone en tensión la posición de los padres frente a la violencia, la quietud de ellos frente al movimiento de la ciudad en guerra. De todas maneras está bien escrito y estructurado, sin pretensiones pero sin esquematismos, podría ser más eficaz si se redujera un tanto.

Lo que sucede inmediatamente después, cuando llega Paca, produce un ligero bajón en la línea dramática. La excesiva euforia del personaje en relación a la reacción del pueblo civil frente a los ataques fascistas, resulta abrupta y poco justificada. La resistencia como una fiesta, el tránsito al combate como un baile, podría ser una conclusión en el discurso de Paca, no su punto de partida. La apología de los sucesos se aproxima más a la voz del autor que la de su personaje, que pierde vida, tensión interior, dudas, temores, condiciones humanas que hubiesen llevado a mejor término su construcción en esa situación. El momento cúspide de ese discurso exaltado de Paca es el romance que recita. En este caso la poesía exagera la euforia y no logra la puesta en tensión que podría, frente a la estructura dialogada en la que se inserta.

La escena continúa con una tensión moral, ideológica, generacional que solo se hace visible en el movimiento de los padres. Los que además, en sus actitudes, dejan ver que no están del todo convencidos de su posición, lo que muestra una tensión interior sutil. Aquí, entonces, se puede percibir una incongruencia interesante, son los padres, los que simbolizan la quietud, los que ponen en movimiento su discurso, lo modelan, lo elaboran, mientras que Paca que es el símbolo del movimiento, se mantiene estática en un discurso panfletario que se repite previsiblemente.

El acto continúa con la entrada de Rafael, miliciano que hace guardia en el barrio. Rafael que se ha enlistado en las filas republicanas y ha participado ya de combates, al final recita un romance que es como una crónica de los acontecimientos de la batalla por el Cuartel de la Montaña. En esta ocasión el poema logra su cometido de construir un espacio y un tiempo para sí mismo, sin romper el hilo del drama. El verso expone la tensión política y la actitud de ambos bandos, la apología aquí está más integrada, el entusiasmo es el del personaje, que conoce, nombra e increpa a sus enemigos. Militante y combatiente, testigo parcializado y convencido de los sucesos que narra. Pilar se aterra de que su hija quiera marchar al frente sin embargo prefiere dejarla a solas con el miliciano para que hablen sobre esa posibilidad. Rafael en un primer momento, intenta disuadirla de ir al frente y después expresa su amor por ella. Luego ingresa Luis, el novio de Paca.

El triángulo que surge en este momento tendrá un desarrollo enriquecido en las escenas posteriores, puesto que Luis no solo muestra el celo amoroso sino la antipatía política. Luis se presenta como un personaje conservador y moralista, algo pusilánime. Luis es quien comenta a los padres la intención de ella de marchar al frente. A fin de cuentas el primer acto está bien escrito, presenta a los personajes y pone en a la vista las tensiones de la obra de modo bien logrado. El límite lo presentan el esquematismo y exacerbada euforia de Paca y la simpleza de Luis. También los diálogos resultan extensos y, a momentos, monótonos y reiterativos, carentes de acción dramática.

El uso de los romances pone en tensión el realismo de las situaciones, es un riesgo con logro, pues el uso de la poesía en una situación realista no siempre da buenos resultados. El novel dramaturgo muestra aquí su intención de renovación, de aporte a la construcción de referentes desde su propia escritura, de construir su propia voz.

Los dos siguientes actos continúan con la trama de la tragedia de modo fluido, sin giros abruptos. Rogelio y Pilar, los padres de Paca, siguen desarrollando sus tensiones interiores, mutando frente a las circunstancias, especialmente Rogelio. Mientras el personaje de Paca mantiene su esquematismo y entusiasmo apologético, incluso Rafael ha caído en el mismo esquema de ella, también se mantiene la simpleza exacerbada en el caso de Luis. Rafael da inicio al segundo acto con un romance en el que nuevamente hace de cronista de un suceso violento de la guerra civil, el ametrallamiento de los obreros de Badajoz. El poema sigue la línea de los anteriores y está bien logrado, pero el resultado escénico es poco convincente, pues aparece dicho como si se tratara de una evocación personal, un diálogo interior del personaje. Se puede ver, entonces, la intención del autor de priorizar la denuncia de los hechos para que los conozcan los lectores y espectadores, dejando de lado las posibilidades escénicas de esa denuncia dentro de la obra.

Lo mismo sucede con el romance con el que Rafael y Paca hacen apología de Antonio Coll, miliciano que se suicidó, haciendo explotar contra un tanque una bomba que llevaba en la mano. Nuevamente, la poesía ya no crea tensión con el realismo de la trama sino que distrae respecto de ella, se aleja innecesariamente.

Hacia el final del acto se produce un giro interesante, cuando Rafael y Paca descubren que Luis ha inducido a Rogelio a ayudar a los aviones fascistas en sus bombardeos a la población. Rogelio vuelve a mostrarse como un personaje vivo, con tensiones interiores, dudas y temores, su ignorancia que lo hace manipulable, sus convicciones moralistas y conservadoras entran en crisis frente a la posibilidad de ser parte de algo cruento, sin embargo, su incapacidad de oponerse del todo, la falta de

argumentos para evitar a la tarea encomendada, lo lleva a aceptar realizarla. Luis, que ahora aparece muy comprometido con las huestes franquistas de la Quinta Columna, sin mayor justificación, sin ninguna convicción, solo repitiendo el discurso de salvar al pueblo del enemigo rojo, no deja de ser el personaje simplón y pusilánime que al verse descubierto por Paca y Rafael en sus intenciones, no atina sino a huir al borde del llanto y expresando su cobardía. La relación amorosa entre Luis y Paca se rompe por las diferencias políticas, este es el mejor momento de Paca como personaje, se humaniza, rompe sus clisés, muestra sus tensiones interiores, se justifica su euforia militante, se muestra su dolor y sus convicciones en una tensión muy poética:

**Paca.** (Como loca) Yo he visto esta tarde pequeños cadáveres destrozados. He visto sus ojos vaciados. Sus frentes partidas. Sus extremidades mutiladas. Sus vientres abiertos en mil partes. Las vísceras, los intestinos, los excrementos y la sangre en mezcla monstruosa. Los he visto. Y ya no podré dormir tranquila jamás. Te juro que no tendré un instante de quietud. Me perseguirán donde vaya, esos ojos miopes, horrorizados. Esos cuerpos espantosos, Y sobre todo esos quejidos de los niños moribundos y de las madres desesperadas.

**Luis.** ¡Paca!

**Paca.** No. Tú no debes saberlo. No lo debes haber pensado nunca. Porque no creo que sabiéndolo y pensándolo te hubieras hecho cómplice de eso. ¿O es que no tienes entrañas? ¿O es que el crimen es tu ley, como es la ley de los otros?

**Luis.** Por favor, Paca. ¡Cállate!

**Paca.** Y yo te he amado. Te he amado con todo mi corazón. Con todo mi pensamiento. Acaso nadie te ha querido ni te podrá querer como yo. Hubiera dado cien veces mi vida, por ti. Hoy que te he conocido quisiera morir. Jamás te pensé como eres. Ha habido una catástrofe en mi existencia. Todo lo veo en sombras. Todo calla. Todo es de noche... ¡Maldita la hora que puse en ti mis ojos! ¡Maldita la hora en que te hiciste distinto! Ahora, solo existe la noche en lo que me rodea y en mi alma. (Aguilera Malta, 1938. 1970)

Por primera vez en la obra la guerra tiene una tensión más allá de la ideología, es el amor. Paca, que hasta el horror que narra de los efectos de la violencia lo ve luminoso, por primera vez muestra que hay algo más cruel y oscuro que la desmorona, que es el desengaño amoroso. La tensión entre el amor de pareja y la guerra, Aguilera Malta, la usará después en otra de sus obras, *No bastan los átomos*. Al final, el segundo acto continúa con los diálogos que resultan extensos y que reducen la acción teatral. Pierde un poco la intensidad que venía teniendo la obra antes. La poesía, bien escrita, no logra su cometido de insertarse en la trama de la obra produciendo una tensión en la estructura.

En el tercer y último acto, que se presenta en dos cuadros, ubica la acción primero en una trinchera en el frente de batalla y después en un Hospital de Sangre. Aparece Rafael trayendo a Luis que ha sido capturado por los milicianos y que ha sido llevado justo a esa trinchera porque pidió hablar con Paca. Circunstancias todas estas,

borrosas, poco justificadas, que llevan a un diálogo innecesario entre Paca y Luis, que termina con el intento de fuga de éste y su muerte en manos de Rafael quien le dispara para evitarla. Inmediatamente después, Paca toma la decisión de ir al hospital a rescatar a los sobrevivientes, a pesar de las reticencias de Rafael. Queda en el aire la posibilidad de que Paca haya desarrollado un afecto amoroso hacia Rafael. El cuadro no tiene mayor mérito que el de integrar algo de acción escénica al interior de la trinchera. El último cuadro presenta nuevamente la intensidad dramática de los primeros momentos de la obra. El personaje de Rogelio, el padre de Paca, logra convertirse en el mejor construido de la obra, vivo, con tensiones que lo impulsan, habitando un mundo en tensión. Pilar, la madre sin la misma movilidad que su esposo, también se desarrolla como personaje en su vida interior y en su relación con su contexto. El desenlace de la obra está muy bien construido, pero sobre todo logra una elaboración inesperada. El destino trágico de la heroína se consuma, pero no se lo ve. Paca ha sido capturada por sus enemigos, y eso es una muerte segura y cruel, pero invisible. Pilar y Rogelio han estado buscando a su hija por los hospitales, ella percibe un cambio en la actitud y las convicciones de su esposo, por eso le expresa sus temores, a él le motivan otras cosas pero se deja ver sutilmente. En un momento encuentran a Rafael mal herido en las afueras de un hospital. El personaje de Rafael recupera su humanidad, sus impulsos encontrados, su dolor frente a las condiciones de la guerra y frente a su propia situación personal, pero sobre todo su dolor de amor. En un diálogo intenso y bien logrado con Rogelio y Pilar les refiere las circunstancias de la captura de Paca y de sus heridas, cuando el enemigo atacó la aldea, el hospital y las trincheras. El último giro, el que traslada el hilo de la historia y deja el final abierto, se da cuando Rogelio toma el fusil de Rafael que desfallece y corre a tomar un lugar en el frente. Finalmente Rogelio deja salir el otro lado de sí mismo, que estuvo latente en toda la obra y toma una decisión radical. Mientras Pilar lo deja ser e ir a tomar su lugar, mientras atiende al miliciano moribundo.

**Rogelio.** ¡Dame un fusil!

**Rafael.** (Casi sin ánimo, pero con sarcasmo) ¿Quieres... vengar... la?

**Rogelio.** No. Es que ella tenía razón. Este es mi sitio. El sitio de los que no tenemos nada. ¡Dame un fusil!...

**Rafael.** ¡Toma... el mío... ca... ma... rada!

- *Rogelio agarra el fusil y sale corriendo como loco. Rafael se tambalea y cae.*

**Pilar.** (Lanzándose a cogerlo) ¿Qué te ocurre?

**Rafael.** ¡A mí... ya... na... da! (Aguilera Malta, 1938. 1970)

En un corto diálogo, el final de la obra pone en vida las múltiples tensiones que la sostuvieron. Es un buen desenlace que se remata con el Coro de milicianos que

recitan el romance del inicio. En definitiva, *España leal*, es una obra elaborada, que muestra las falencias de un dramaturgo joven, demasiado comprometido con sus ideas y su militancia política, que no ha logrado desarrollar su capacidad de síntesis en los diálogos y volverlos eficaces. Pero que arriesga en la construcción de la estructura de la tragedia, que toma lo que le vino dado y lo pone en movimiento, lo renueva. Que pone en tensión la idea de tiempo y espacio realista, al construir un tiempo y un espacio poéticos a través de los romances que se insertan en la trama. Que transita sutilmente, sin el uso forzado de recursos dramáticos, por la escritura teatral.

Un mérito, que no es menor, en la escritura de esta obra, es la de haber podido alejarse de sí mismo, de renovarse a sí mismo. No hay que olvidar que para el momento de escribirla, Aguilera Malta había cuajado ya una narrativa vinculada a personajes rurales, del mundo más bien mítico y agreste del montubio y del cholo, que le había dado reconocimiento, sobre la que volver podría suponer un tránsito seguro. Finalmente, me parece importante referir la reflexión que hace Gerardo Luzuriaga en su libro acerca de los romances de la obra, su estructura, su capacidad de dar ambientación española, sus vínculos y paralelismos con la poesía de Federico García Lorca. (Luzuriaga, 2007: 45-50)

De las siguientes obras escritas por Demetrio Aguilera Malta, ya en el Ecuador, se tiene poca referencia, me refiero a *El sátiro encadenado*, *Carbón* y *Campeonatomanía*. A esta última, Gerardo Luzuriaga la integra junto con *Sangre azul* y *El pirata fantasma*, en un grupo de tres comedias ligeras. Las dos últimas fueron publicadas en los Estados Unidos bajo el título de *Dos comedias fáciles*. De *El sátiro encadenado*, fue estrenado en Guayaquil en 1939 por la Compañía Gómez-Albán. Siguiendo a Luzuriaga, el autor afirma que se trata de una obra que indaga en la frustración del donjuanismo, de igual forma Luzuriaga cita a Eugene Schyttner, quien dice que “es una obra de motivo psicológico-sexual, en la que se estudian los ideales contradictorios de Amiel y Don Juan” (Schyttner, 1943: 52).

Por su parte, *Carbón*, es una pieza que fue escrita alrededor de 1939 y parcialmente publicada en el diario *El Telégrafo*, ese mismo año. Sin mayor información que la referida por el propio autor a Luzuriaga, se conoce que fue la primera pieza teatral en la que Demetrio Aguilera Malta se encuentra con el tema costumbrista y los personajes montubios que ya había desarrollado en sus relatos, y lo despliega en el tono de denuncia en contra de la explotación de los terratenientes blancos a los campesinos cholos. (Luzuriaga, 2007: 50-51)

## Las comedias fáciles y *Lázaro*

En primer término quiero desarrollar una idea sobre el sentido del humor que se maneja en las obras mencionadas, que desde mi perspectiva, al menos como intento no es un humor fácil. Quiero decir que, aunque la estructura y la poética de las obras, son en realidad sencillas, el intento de elaboración del humor trata de llegar a los momentos más complejos del mismo, que son la ironía y el sarcasmo.

Según Joel Sánchez, de modo muy general, existe cuatro conceptos diferenciados en los que se mueve el humor: la sátira, la parodia, la ironía y el sarcasmo, cuyo grado de elaboración y complejidad va en aumento de la primera a la última. La sátira no sería sino una respuesta inmediata, exagerada, de modo directo, casi sin elaboración, a la conducta de un personaje, a una situación, o a un texto, que la preceden, de modo que los ridiculice. Aguilera Malta la usa escasamente en sus comedias. La parodia implica un nivel algo más complejo de elaboración, porque supone una imitación caricaturizada o descontextualizada del personaje, situación o texto que le preceden. A pesar de que Aguilera Malta se refiere a sus obras con humor como caricaturas, a mi parecer, parodiar es tan solo el punto de partida, que al ser desarrollado va hacia estados más complejos de la comedia, con mayor o menor éxito como veremos. La ironía, en cambio, requiere de mucha más elaboración, ya que debe construir un doble nivel de referencia. Un nivel oculto y uno evidente, el nivel evidente toma a las actitudes del personaje, a la situación o al texto de manera que sean reconocibles, en contextos que les sean coherentes, en tanto en un nivel oculto la ironía debe insinuar todo lo contrario. La complicación radica en que el nivel oculto debe mantener dudosa su existencia, de manera que no se sabe con exactitud si se está insinuando lo contrario a lo que se está explicitando.

Me parece que Aguilera Malta busca transitar la ironía en sus obras de humor. Finalmente, el sarcasmo, que es momento más complejo de la elaboración del humor, debe construir una realidad que aparece como tal, pero referirse de modo sutil a otra que se encuentra en una suerte de meta nivel que está por sobre las circunstancias retratadas. De tal forma que *la realidad* que se muestra de hecho deconstruye a la realidad a la que se refiere, la desmenuza y se burla de ella de modo casi imperceptible, pero a fin de cuentas reconocible. Sería algo como la ironía de la ironía, diría Sánchez (Sánchez, S/F: 85-98). Yo creo que las obras de humor de Aguilera Malta intentan ser sarcásticas, las situaciones, los personajes y los textos buscan sutilmente burlarse de



algo más que lo que retratan. No siempre lo logra y, entonces, su humor parecería conectado a los otros niveles.

Dentro de este contexto y siguiendo lo que Luzuriaga propone sobre estas obras de humor, daré una mirada somera a las mismas, en la perspectiva de que el resultado literario y teatral es menos elaborado que en otras en las que me detendré más exhaustivamente. Así, en primer término encontramos a *Campeonatomanía*, que al parecer se trata de un texto coyuntural, que el autor escribió como respuesta a la excesiva actitud festiva que tuvo la sociedad guayaquileña, frente al campeonato que obtuvieron un grupo de nadadores en una competencia a nivel sudamericano celebrada en el Perú. La referencia sobre esta obra la obtiene Luzuriaga de la voz del propio autor, quien la compara, por el pintoresquismo de la expresión, con las piezas del “género chico” que eran muy recurrentes en Argentina en los años de entreguerras, como *Mustafá* de Armando Discépolo y *Los tres berretines*, de Malfatti y de las Llanderas. Al parecer la obra fue estrenada en 1939, por la compañía Gómez-Albán, dirigida por Ernesto Albán, el más reconocido actor cómico del país y amigo cercano del autor (Luzuriaga, 2007: 51-52). Pareciera que la intención de satirizar una situación social podría vincular a la obra con la tradición popular del sainete, que tanto arraigo tuvo en la sociedad ecuatoriana, aún desde cuando se sufría la dominación colonial. Al tomar un suceso social coyuntural de manera directa y deformarlo para obtener, por medio del humor, un efecto de crítica al mismo, resulta fácil pensar de que se trató de una sátira al modo de los sainetes populares en los que se ejercía el mismo proceso. Sin embargo, cabe pensar que hubo una mayor elaboración en la creación de esta obra, ya que no se trataba de un texto que se componía casi en el momento de la representación como en el sainete popular, sino que se trató de un texto compuesto por un escritor de oficio que, aunque con poca profundidad y alguna celeridad, tenía más recursos que el anónimo autor popular. Me parece importante acotar que aunque la tradición del sainete se mantuvo mayormente a nivel del teatro popular, es cierto que algunos sainetes se representaron en las grandes salas de Quito, Guayaquil o Cuenca y tuvieron una repercusión a otro nivel más profesional. También, y en relación a la comparación que hace el autor con alguna de las obras de Armando Discépolo, se puede pensar que tuvo intenciones grotescas la escritura de este texto, puesto que, especialmente si se piensa en la obra de Discépolo, quien a decir de la crítica y la historia del teatro argentino es el iniciador del género llamado “grotesco criollo” (Pellettieri, Villegas, 1989: 175-176).

Esto me llevaría a suponer que, hay una necesidad de llevar más allá la construcción de la tradición y de alguna forma ponerla en crisis frente a un referente más moderno como el grotesco. Seguramente el resultado no fue de la entera satisfacción del autor o el excesivo referente coyuntural le hizo perder vigencia, lo cierto es que no ha sido posible dar con el texto de la obra. Pero el impulso hacia la exploración y el movimiento de su teatro, parece no perderse en este trabajo de Aguilera Malta.

Las dos siguientes comedias escritas casi en paralelo por Aguilera Malta son *El pirata fantasma* y *Sangre Azul*, estrenadas en 1946. La última fue publicada en ese mismo año y después traducida al inglés, francés y portugués, mientras que la otra recién se publicó en 1950. Estas obras fueron escritas en colaboración con Willis Knapp Jones, aunque al respecto Gerardo Luzuriaga sugiere que la colaboración del profesor norteamericano fue más bien escasa y que las obras pertenecen en general a Aguilera Malta (Luzuriaga, 2007: 75). Aunque *Sangre Azul*, fue publicada primero por la Universidad de Guayaquil, las dos en conjunto se publicaron en los Estados Unidos bajo el título de *Dos comedias fáciles*, libro ya citado anteriormente. En cuanto a *El pirata fantasma*, la trama se ubica en el Guayaquil colonial, cuando la ciudad fue constantemente asediada por piratas y corsarios. Los sucesos se dan en una sola noche, cuando por un lado, los miembros femeninos, abuela, madre y nieta, de la familia Seminario, apellido aristocrático de la ciudad, son citados a un encuentro a media noche por el capitán Seminario, el jefe fallecido del clan, y por otro, la Guardia de la ciudad está en busca de un pirata que había logrado escapar a una redada, y que se afirmaba había sido visto en las cercanías de la casa de la familia. En esas circunstancias aparece el personaje de Bob Taylor, joven norteamericano que dice ser pariente de los Seminario, quien es aceptado a pasar la noche en la casa pese al recelo y desconfianza con que fue recibido. De pronto la abuela, doña Tadea cae muerta en su silla de ruedas, justo después de que se escuchara un disparo, en seguida, el esposo de Teresa, la hija, Pierre Renard, acusa a Taylor del crimen y también de ser el pirata prófugo. El jefe de la Guardia de la ciudad, capitán Pérez, al instante instala un juicio sumario contra el extranjero, en el que la nieta de la familia, Julieta, se ofrece como defensora del acusado. En el juicio, Taylor no logra probar su inocencia frente al asesinato, lo que se agrava con el encuentro de ciertos objetos de valor que lo incriminan como el pirata ladrón (Luzuriaga, 2007: 55-57).

La obra se desarrolla como una historia policiaca donde son las circunstancias imprevistas, los enredos por las mentiras que se dicen y los secretos que los personajes revelan, más que la investigación misma, los que descifran el crimen.

Pierre es, al final, el pirata asesino, que desea dejar sola la casa para robarla con tranquilidad, a través de unos pasadizos que ha construido para sacar los objetos hasta el río. Aprovecha el temor a los piratas que existe en la familia para amedrentarlos con la presencia de un supuesto pirata fantasma. Como la familia no abandona la casa, saca provecho de la llegada del norteamericano para asesinar a la abuela e inculparlo y así apresurar la salida de todos. Pero todo le sale mal porque la Guardia descubre sus pasadizos, y aparece un personaje que conoce todo su plan, quien es un sirviente de la casa, que antes fue oficial del abuelo muerto, y que además por pedido del mismo antes de morir, debía entregar su testamento a la familia justo en la fecha de los sucesos. El norteamericano en realidad si era familiar y también fue convocado el mismo día. Se crea entonces una tensión entre la construcción del humor y el desarrollo de la trama policíaca, entre la comedia de enredos y la trama de suspenso, entre la parodia a las situaciones de miedo y la resolución de un crimen después de desechar varios sospechosos del mismo. A decir de Luzuriaga, éste encuentra a dicha comedia mucho más entretenida y lograda, considerando la intención de simpleza que el propio autor le imprime. El ambiente de misterio está bien creado y los personajes no revelan su verdadera identidad de inmediato, sino que participan de cada situación, en las que se confunde y genera conclusiones equivocadas tanto al lector como a los otros personajes. El personaje que más contiene en sí a los momentos humorísticos es el de la criada, que recoge la tradición popular de aparecidos y leyendas, por lo que es más propensa a reaccionar al miedo y a la elucubración sobrenatural de los sucesos (Luzuriaga, 2007:57-58). Puede ser visible también la tensión entre el mundo mítico popular de los sirvientes y soldados, y el mundo racional de la modernidad naciente de la que es portador el joven norteamericano, así como la actitud conservadora y encerrada en sí misma de la sociedad local frente a las intromisiones del mundo exterior. Desde mi perspectiva no solo retrata los comportamientos sociales, tanto populares como de las clases dominantes, sino que de alguna manera se burla de estos. Hay un leve sarcasmo que queda bien velado detrás de las circunstancias que expone la obra. De alguna manera se percibe que esos comportamientos sociales se mantienen en el contexto en el que fue escrita la obra. El lector, de manera no directa, los reconoce no como modos de ser del pasado sino que siguen vigentes. Ya no es el humor coyuntural y directo de *Campeonatomanía*, hay un

tránsito para experimentar, en la construcción del contexto, sobre las cualidades del humor.

*Sangre Azul*, la otra comedia escrita al tiempo y que completa lo que el autor llama su teatro juvenil, en referencia al público al que estaba dirigido, transita las mismas tensiones que propone la obra del pirata, es decir, la puesta en crisis de los comportamientos sociales, en ésta es más fuerte lo conservador y pacato de las clases altas. El encerramiento de lo local frente a las intromisiones del mundo exterior, pero esta vez pone en tensión también a los comportamientos de ese mundo exterior. En tanto que el comportamiento popular queda en un lugar casi estático, retratado de modo romántico. ~~Desde mi perspectiva~~ la obra se burla del deseo de la cultura preponderante en nuestro medio, el del mundo próspero y armónico que resuelve sus triviales incomprendimientos, mientras sus conflictos reales quedan ocultos tras el colorido y romántico ser popular, complacido y complaciente. El texto intenta ser un sarcasmo que, por la simpleza de su construcción y alcance, no logra desarrollarse. Pero sin embargo, podría ser el germen de una obra que logre un humor profundo, con situaciones más elaboradas y personajes más complejos, en todo caso, aún con sus limitaciones *Sangre Azul*, retrata una realidad que es llevada a una tensión para ridiculizarla. A mi parecer, toma otro formato que había logrado instalarse en las formas populares tradicionales de nuestro teatro, que es el melodrama, y lo reelabora con recursos humorísticos. Por supuesto que los momentos humorísticos ya en la trama de la obra son de limitada profundidad y elaboración, caricaturiza de modo superficial a los personajes exagerándolos, así como a las situaciones. A simple vista pareciera una exaltación romántica a la idea de progreso y de armonía. El modo de ser de nuestra sociedad merece respeto, porque se esfuerza en abandonar sus retrasos y en alcanzar el modo de ser de la sociedad moderna dominante. Pero recién hacia el final queda la sensación de que semejante situación simplona no puede tomarse en serio. Ahí está su mérito: en el sarcasmo, en hacer aparecer como importante y valioso algo que en realidad se quiere trivializar.

La obra transcurre en tres actos, que a su vez se desarrollan en tres ámbitos definidos: el primer acto en la sala de recibo en un hotel de lujo en la ciudad de Guayaquil, el segundo en una confortable casa de hacienda en la zona arrocera de la Costa ecuatoriana y el tercero en la sala de recibo de una clínica de lujo en la ciudad de Guayaquil. En el primer acto, una familia norteamericana se instala en un hotel de lujo de la ciudad, a expensas de sus anfitriones, una familia aristocrática de terratenientes guayaquileños. Jim, el hermano, es un ingeniero que ha sido contratado

para tecnificar la producción arroceras de la hacienda de la familia de la Vega. Le acompañan, su hermana Ruth y su madre Mrs. Adams, quienes aprovechan la circunstancia para pasear por el exótico trópico ecuatoriano. El melodrama se instala dentro de la sátira, cuando los hermanos Adams dan muestras de su atracción por los hermanos de la Vega, dentro de un marco idílico que da la vida aristocrática en un mundo moderno, en el que aspiran concretar sus romances. Así, al inicio de la obra encontramos un diálogo, que por lo exagerado da cuenta más de una burla a la situación que una exaltación a ese modo de vida:

**Jim.** Dices bien, Ruth. Y yo tenía que llegar a tiempo. Tú sabes que la compañía “Arroz, Sociedad Anónima” insistió en que estuviese aquí antes de las primeras lluvias, para instalar inmediatamente la maquinaria. Además...

**Ruth.** (Interrumpiéndolo, con picardía) Además, tenías prisa por encontrar a Lolita de la Vega, aquella simpática chica que conociste en Londres. Te confieso que, ahora que la he tratado, te justifico ampliamente y celebro tu gusto.

**Jim.** Lo que me dices ¿es completamente desinteresado?

**Ruth.** Claro. ¿Qué interés puedo tener yo en ella?

**Jim.** En ella no. Pero me parece que su hermano Carlos no te es tan indiferente. Por lo menos, ayer en la fiesta del Country Club ustedes no se separaron ni un solo instante.

**Ruth.** Lo raro es que tú te dieras cuenta. ¿Cómo pudiste advertirlo? Solo tenías ojos para Lola, como si lo demás no existiera para ti. Estabas inconocible. El hombre frío, lógico, analítico, se había convertido en un sonámbulo. Te hablé varias veces y no me contestaste.

**Jim.** ¿Sonámbulo? La sonámbula eres tú. Recuerda que Carlos tuvo que invitarte varias veces al baile de esta noche, en el Club Unión, antes de conseguir respuesta. (Pausa) No hay que dejarse tomar por el trópico, hermanita.

**Ruth.** Le digo lo mismo, señor ingeniero. (Aguilera Malta, 1946)

Este diálogo cursi, no puede ser la exaltación de un modo de vida sino su trivialización. La realidad puesta en tensión, el deseo del arribismo social es un lugar ridículo, fofo, simplón. Bailes diarios, hoteles de lujo, sirvientes dóciles que se ofrecen como quien ofrece una habitación o un vestuario a los visitantes, clubes exclusivos, y el amor a las puertas del corazón, puede ser la vida soñada para los personajes, unos norteamericanos de clase media, pero el modo exagerado de presentarlo los ridiculiza. Más adelante, el melodrama sigue y cumple con sus reglas, cuando aparece el obstáculo al amor ensoñado. Después de un diálogo en el que se satiriza los prejuicios en contra del modo de ser de lo latinoamericano, por parte de un personaje que asume el rol del estereotipo norteamericano de clase media, que es la señora Adams, cuya actitud en extremo exagerada la vuelve caricaturesca, y las respuestas sin mayor argumento en defensa de nuestras sociedades que hacen sus hijos, aparecen los mentados Carlos y Lola de la Vega. Junto con Victoria, la tía de ambos, que por su parte asume el rol caricaturizado de la aristócrata de sangre azul que repudia a todo

aquel que no sea de su rancia clase, es decir a la gran mayoría de la sociedad, lo que incluye a la familia gringa. Creada la tensión entre ambas señoras y sus prejuicios, se prevé el obstáculo para la realización de los romances deseados. Sin embargo, con un recurso muy simple las parejas quedan solas y es cuando se expresan sus sentimientos. Otra vez el recurso por lo cursi supone el tránsito a la exageración y el ámbito del sarcasmo. Cuando la tía Victoria descubre a Jim y a Lola besándose, impone sus prejuicios morales, religiosos, de clase sobre todos y prohíbe cualquier relación de sus hijos con los gringos, que nos sea la de Carlos y Jim que es de tipo profesional y laboral.

El ritmo y el sentido de la obra no cambia en los otros dos actos, no se dan giros sustanciales y más bien se reitera en el mismo conflicto, pero en ámbitos distintos. Los personajes tampoco se enriquecen, mantienen su esquema, solo la situación en el segundo acto muestra un elemento, que daría una coloratura en la construcción de la trama, que es el apareamiento de los empleados de la hacienda como músicos populares, que en una actitud dócil y servil, ensalzan la cultura popular ecuatoriana, en particular costeña. Esa alegoría muestra la visión de la cultura oficial, la sociedad deseada desde el poder, respetada por las sociedades desarrolladas, con una burguesía emprendedora y modernizante, un pueblo siervo y contento de su condición, pero sobre todo la armonía y el romance como valores que conducen la conducta de las personas. Esta no es una realidad retratada en el escenario, es una realidad deseada por el poder que se pone en tensión a través del humor, se satiriza en lo particular de los momentos escénicos, a los personajes y a las situaciones, y se intenta un sarcasmo como conjunto de la obra. Las parejas enamoradas son simples y desabridas, las viejas que se oponen al romances son prejuiciadas y decadentes en extremo. La coloratura la dan dos personajes populares que son una pareja de sirvientes parodiados con mucho humor directo sin elaboración, que, por supuesto, viven su particular romance como un juego sin obstáculos.

Por una jugada de los hermanos de la Vega, las dos parejas vuelven a encontrarse en la hacienda arrocera de estos, donde Jim trabajará como ingeniero. Carlos preparó la bienvenida con una fiesta en la que estará el grupo de música de los peones de la hacienda, que interpretarán temas musicales ecuatorianos, además de un tema tradicional norteamericano, que es un detalle que vuelve más amplificada la intensidad sarcástica, pero que aparece como un recurso de elegancia y halago del anfitrión para con sus invitados. El problema es que ellos habían planeado volver a Guayaquil ese mismo día, antes de que su tía caiga en cuenta de su ausencia, pero la

tía Victoria se presentó de forma insospechada y volvió a interrumpir el romance. Todo lleva a decisión de hacer un matrimonio apresurado entre Jim y Lola, para que la tía no pueda interferir más. Una tensión escénica bien lograda es la presencia de los dos sirvientes, Torcuato y Uvalinda, que van desarrollando una parodia romántica que se sobrepone al hecho de que Torcuato es un hombre sordo-mudo, pero que, además con sus apariciones trasladan el sentido del humor a personajes más reconocibles. Hacia el final de la escena, cuando el matrimonio se ha consumado y las parejas ya no están en la hacienda, el melodrama y la comedia confluye de una manera muy bien lograda. Las dos mujeres viejas Victoria y Mrs. Adams se quedan discutiendo, culpándose mutuamente y desvalorándose mutuamente, aparece Torcuato con un regalo inesperado, que por señas ha dicho a Uvalinda que quiere dárselo a Mrs. Adams:

**Uvalinda.** Mírelo. Allí lo trae. (Señalando hacia el fondo).

- *Torcuato entra llevando un cocodrilo en cada mano. Avanza hasta el centro de la escena y se los tiende a Mrs. Adams, con la mejor de sus sonrisas.* -

**Mrs. Adams.** ¡Socorro! ¡Socorro! (Ella regresa a la casa chocando violentamente contra la señorita Victoria de la Vega que en ese momento entra por la puerta de la casa. Mrs. Adams sale por la misma).

**Uvalinda.** ¿Por qué huye Mrs. Adams? Torcuato le quiere regalar los cocodrilos para que se haga una cartera o un par de zapatos.

**Victoria.** Uvalinda: Dile al aviador que esté listo para volar a Guayaquil y que ojalá que nos estrellemos en medio camino. Ahora solo quisiera morir.

**Uvalinda.** No se vaya, señorita Victoria. Sus sobrinos regresarán pronto.

**Victoria.** No me los nombres, por favor. Y si vienen, díles que los desheredo, que ya no vuelvan a pisar la casa de los de la Vega, que no traten de verme más. Ellos ya no son de la familia. La única de la Vega soy yo. Nuestro apellido morirá conmigo, pero morirá sin una sola mancha.

Y, después se cierra el acto con una nota del autor que remarca su intención sarcástica:

NOTA: En caso de que no hubiera posibilidad de llevar cocodrilos pequeños vivos a la escena, se pueden presentar los mismos hechos de cartón piedra o, como última posibilidad, se puede sugerir la presencia de Torcuato detrás de las bambalinas. (Aguilera Malta, 1946: 256-257)

En el tercer acto, que acontece en la sala de recibo de una clínica de lujo en Guayaquil, se muestra a Lola recién dada a luz, reconociendo los valores de su tía a pesar de sus prejuicios, y apenada por su hermano que ha debido hipotecar su amor para no darle más sufrimientos a su anciana tía Victoria. Ruth y Mrs. Adams retornan de Estados Unidos para conocer al recién nacido y después partir todos al país del norte. Un plan secreto de Carlos aspira ablandar el corazón de su tía por medio de su

sobrino, de manera que todo se reconcilie, se obtenga el perdón de ella y la bendición para el matrimonio con Ruth.

El tercer acto es el menos logrado, los diálogos ya no son satíricos sino aburridos y complacientes, ya no elaboran el humor en la tensión sino que buscan una salida a la trama sin más. En todo caso no deja de contener su intento por ser sarcástico. La conclusión, que aparecería como el mensaje de la obra, es al tiempo, por su cursilería, la expresión de lo contrario, su burla:

**Mrs. Adams.** Yo tengo la solución. ¿Por qué la nena no puede tener dos hogares y dos abuelas? ¿Por qué no puede pasar una temporada en Guayaquil? (Sonriendo). Así le picarán los mosquitos y le dará malaria. Entonces usted nos la mandará a que pase un tiempo en Ohio con nosotros, para curarla.

**Lola.** Sería magnífico. Así Ruth Victoria Adams de la Vega tendrá dos idiomas y ojalá que lo mejor de dos pueblos. (Aguilera Malta, 1946: 270).

A mi parecer, la lectura crítica de esta obra ha sido demasiado superficial. Se trata en efecto de una comedia simple, pero no lo complaciente como se la ha leído. La poca crítica que apenas ha pasado por encima de ella, la ha desvalorado o al menos reducido injustamente. Tiene méritos en la capacidad de retomar la tradición popular del melodrama y ponerlo en tensión a través del humor, tiene méritos en la construcción de la sátira y la parodia, así como en la puesta en tensión de la historia, a través de los sirvientes, y tiene mérito el intento sarcástico. De manera que sin dejar de ser una comedia sencilla, pensada para un público juvenil, es una obra que tiene calidad literaria y teatral y debe ser considerada entre los referentes de nuestro teatro.

*Lázaro*, caricatura escénica en tres Estampas y un Prólogo, como la nombra el autor, es de las obras escritas en la exploración del humor, la que mayores méritos tiene y, desde mi perspectiva, la que más riesgos a la experimentación, y puesta en tensión y crisis desde el humor hace, en la construcción de su particular realismo. Escrita y estrenada en 1941, tiene dos publicaciones, una en 1941 y la otra en 1970.<sup>16</sup> Para el caso del presente estudio tomaremos en cuenta la edición de 1970, que reúne a una gran cantidad de sus obras. (Aguilera Malta, 1970:196). Hacia la época en la que Gerardo Luzuriaga hizo su estudio sobre el teatro de Demetrio Aguilera Malta, a fines de los años 60, éste sugiere que *Lázaro*, habría sido la obra con más representaciones en el teatro ecuatoriano, más de mil, según versiones que había recogido, cita a Emmanuel Carballo, quien se refiere a esto en el prólogo que hizo a una trilogía de obras de Aguilera Malta, reunidas y publicadas en México (Carballo, 1970:145-148).

---

<sup>16</sup> Las referencias editoriales de esta obra se las puede encontrar en Gerardo Luzuriaga, *Del realismo al expresionismo, el teatro de Aguilera-Malta*, op. Cit., p. 196.



Con esto Luzuriaga quiere abundar en los méritos que encuentra en la obra, apoyándose también en otras críticas elogiosas que se habían hecho de este texto, aunque reconoce que también hubo de las contrarias. En términos generales considera que la obra tiene una orientación social, es polémica y moderna, que representa el conflicto entre el yo idealista y materialista, lo que lo lleva a ubicarla dentro del realismo psicológico. (Luzuriaga, 2007: 63-64).

Aunque, en efecto, la obra hace visible los conflictos síquicos y morales, íntimos, del personaje central, porque él mismo los expone, personalmente pienso que más que un drama psicológico la obra es una comedia sarcástica, que logra concretar, la intención de llevar a un extremo las circunstancias del modo de ser de una sociedad arribista que anhela un estatus en el que priman en el nombre de la comodidad, prosperidad y seguridad, la trivialidad, el estancamiento y la decadencia. La obra se burla del anhelo por el muy fácil ascenso social preponderante, se burla de los comportamientos que suponen que una actitud servil asegura la exposición de los valores que una sociedad necesita reconocer. Por tanto, se burla de los valores dominantes. Es la sociedad más que el personaje la que está desquiciada, por eso el recurso al sarcasmo, como un camino de puesta en tensión de la realidad. La obra construye un particular sentido de rebelión. No muestra al rebelde que confronta al poder para derrocarlo, ni el rebelde iconoclasta que enfrenta los símbolos y valores del poder para instaurar unos nuevos. Muestra al rebelde que se confronta a sí mismo, que desestima al poder y sus valores, se margina de sus modos de ser, para luchar por construirse como un individuo, para modelarse a sí mismo y valorarse a sí mismo. El personaje Lázaro pasa de ser un individuo servil y pusilánime, que tolera todo por un salario, a ser un individuo servil y próspero que renuncia sus tibias ideas sociales a cambio de defender abiertamente el discurso del poder, y finalmente, pasa a ser un individuo marginado pero leal a sí mismo.

El texto de esta obra se abre con un prólogo que muestra, otra vez, la intención por la experimentación del autor. Pone en tensión el tiempo cronológico y comienza la narración por el desenlace final de los sucesos. De manera que las situaciones que plantea, corresponden a un relato que el protagonista hace sobre lo sucedido, a la manera del flashback cinematográfico. Pero además, el prólogo insinúa una transformación en el personaje que narra, de manera que el espectador lector, que se encuentra con un vendedor marginal de billetes de lotería, llega a saber que antes fue un profesor de colegio con reconocibles virtudes morales, pero que se vio enfrentado a circunstancias que lo modificaron radicalmente. En todo caso, asume con cierta

dignidad su condición actual, la que lo ladea de un orden de cosas al que rechaza y no se siente pertenecer. Su marginalidad es su derrota y su reivindicación al mismo tiempo. El prólogo, entonces, no solo pone en tensión la construcción del tiempo sino también la construcción del personaje. La situación muestra a Sócrates, el Rector de un colegio privado, quien reconoce en un molesto vendedor nocturno de billetes de lotería a Lázaro, ex profesor del colegio. Sócrates le exige casi violentamente una explicación sobre algo que había ocurrido, a lo que Lázaro accede con remilgos. La relación entre ambos es la de un poderoso que se siente ofendido por un inferior. Sin embargo, en la voz del apocado Lázaro, hay un sesgo de dignidad que deja vislumbrar la tensión interior. Por ejemplo en el siguiente parlamento:

**Lázaro.** Es que... (Desesperado) ¿Para qué? A lo mejor, usted no entiende... Si yo mismo, a veces, no entiendo. Es tan difícil y tan raro lo que a mí me ocurre. (Transición, con dulzura) Por favor. ¡Déjeme tranquilo! Siga su camino, que yo, de nuevo me hundiré en las sombras. Le prometo que nadie volverá a saber de mí.  
**Sócrates.** ¡No! No me iré sin que usted me explique lo ocurrido. ¡Se lo mando! ¡Se lo exijo! (Aguilera Malta, 1970: 61-62).

Con mucha sutileza el apocado se dignifica y el poderoso se humilla. Sin embargo, el orden social se mantiene, nada en ese ámbito ha cambiado. Lo que se ve unos pocos parlamentos después:

**Lázaro.** ... ¿Recuerda aquella primera ocasión que fui a su casa?  
**Sócrates.** Lo recuerdo.  
**Lázaro.** (Amargamente) Pues ese fue el comienzo de cuanto ha pasado. ¡Ojalá no hubiera ido nunca! No he cesado de maldecir la hora en que puse los pies en aquella mansión. Ese fue el comienzo de mi angustia, de mi desesperación. ¿Recuerda señor Rector, usted recuerda? Era una tarde como todas las tardes. Sus hijos y un amigo anhelaban divertirse. (Aguilera Malta, 1970: 62).

Lo que viene después, es decir, las tres estampas, corresponden al relato que hace Lázaro pero dramatizado. En efecto, el resto de la obra es una caricatura, una sátira llevada al extremo convirtiéndola en una farsa. Los personajes, los ámbitos, los sucesos, las acciones son, en extremo, exageradas, pero a pesar de esto están bien configuradas, de modo que aparecen como verosímiles. Una ciudad que se llama Sportlandia; un Rector de colegio que tiene un estatus de vida de un magnate banquero, gracias a un matrimonio conveniente; unos colegiales que son adalides de la ideología burguesa; una retracción de un simple profesor de secundaria que lo catapulta, sin más, a lo más alto de la escala social; el amor entre el adulto contrito y la adolescente hija del millonario, que surge de la nada y es bendecido por todos. La frivolidad en el comportamiento de los que ostentan el poder se convierte en el territorio del humor.

En la Primera Estampa encontramos a los hijos de Sócrates junto a un amigo que comentan entre risas la broma que le hicieron en clase al profesor Lázaro. Son descubiertos y reprendidos por su padre, el Rector, quien comenta las virtudes del profesor que supo salir de la miseria gracias a su esfuerzo, y a la capacidad intelectual que posee. Sin embargo, los muchachos no se dejan convencer con la reprimenda y continúan en su afán de molestar a Lázaro, consiguen con una simpleza extrema que vaya a su casa y con la misma simpleza lo convencen de que el Instituto se va a clausurar y que perderá el empleo. La situación pone en tensión la realidad, más que una historia verosímil es importante crear una imagen de los comportamientos de una sociedad, donde los individuos son marionetas de las circunstancias del poder, de los modos de ser dominantes. Un momento crucial de la estampa es cuando los chicos le cuentan a Lázaro de que sus compañeros están organizando una colecta para cuando se quede sin su empleo. El profesor con un resto de dignidad se niega a esa posibilidad, pero los muchachos insisten hasta convencerlo. En este momento, la obra lleva al extremo, el temor de una sociedad condenada a servir, que hipoteca su dignidad y su capacidad, para poder mantenerse dentro de un orden que lo agrade. El clisé se vuelve el recurso para el sarcasmo, la obra no se ríe de la desgracia, se burla de la simpleza, del servilismo. Como por ejemplo en el parlamento que sostienen, Julia, hija de Sócrates, Lázaro y Andrés, amigo de ella:

**Julia.** Además, la vida está tan dura, tan difícil. El talento no sirve para nada. La honradez es un estorbo.

**Lázaro.** ¿Y usted cree que yo? ¡No! ¡No!... Sería pedirme demasiado. ¿Yo? (Transición. Desesperado) Pero, ¿y los otros? ¿Acaso tengo derecho al sacrificio de los otros? ¿Verdad que no?

**Andrés.** ¿Qué le ocurre profesor?

**Lázaro.** (Como si no hubiera oído, humillado, vencido) ¡Tendré que aceptar lo que sea! Pero solo por mis hermanas y mi madre, que de mí dependen, que comen de mi trabajo... Ellas no pueden trabajar... Mi madre es muy anciana, mis hermanas muy jóvenes... ¿Ahora? Ahora comerán de mi miseria, de mi fracaso, de mi dolor. (Transición) Les doy las gracias... Les doy las gracias, en mi nombre y en el de ellas... ¿Verdad que yo no tengo derecho a martas de hambre? (Aguilera Malta, 1970: 71)

Una broma adolescente provoca la revelación de una sociedad sometida. Lázaro no se humilla por las bromas de los jóvenes sino por sí mismo, por su simpleza, su falta de convicción en las ideas que preconiza como profesor de Historia. Este es un mérito, un logro de la obra. El verdadero límite del individuo no es la arrogancia del orden instituido sino la propia incapacidad de transformarlo. Al final de la obra esta tensión se desarrolla y Lázaro comprende que deberá vencerse a sí mismo para recuperar su dignidad. La primera estampa continúa en el mismo territorio en tensión

que se ha construido y los jóvenes siguen con su deseo de divertirse a costa del profesor. Lo siguiente es que consiguen emborracharlo y en ese estado le proponen que reniegue a sus ideas de transformación social. Los diálogos y la situación misma son disparatados, pero la intención sarcástica de referirse a las circunstancias de la sociedad se logra correctamente. En efecto, una de las estrategias del orden imperante es generar temor y auto conmiseración para conseguir la renuncia de cualquier reivindicación por parte de la sociedad, para conseguir la quietud, el estancamiento de la sociedad.

En la segunda estampa, continúa la situación disparatada, pero con habilidad dramática, se integran nuevos elementos a la tensión. El profesor ebrio declara su amor a su alumna adolescente. Pero también, después de la declaración, en un casi monólogo de Lázaro que resulta excesivo, sobre todo en su auto compasión, aparece un nuevo elemento de tensión que enriquece al personaje, y es su desvarío. El amor, la dignidad, el dinero, el empleo, habitando en tensión la psiquis del personaje. Con todo esto, el sarcasmo llega a su cúspide cuando Carlos, el otro hijo de Sócrates, le pide a Lázaro que firme un documento en el que reniega de su pasado, de sus ideas y valores, de sí mismo, a cambio de interceder a favor de su amor por Julia. La extravagancia de la situación llega al extremo de que un texto de este tipo, firmado por un don nadie, pueda ser divulgado por unos adolescentes, en la prensa, en la radio, en volantes que se reparten por la ciudad y que además pueda tener interés y efecto. Como que el firmante pueda ser aceptado por los padres de la joven como un potencial gran marido. La realidad se precariza dentro de la tensión. Dentro de la situación el humor se moviliza de la parodia del hombre ebrio a la ironía del texto que acepta firmar. La comedia se logra en todos sus niveles. Un texto bien elaborado que contiene la múltiple tensión que he mencionado es el monólogo de Lázaro cuando le entregan el papel que va a firmar:

**Lázaro.** (Leyendo) Declaro que he estado ciego. ¡Ciego! Declaro que combatido a quienes debía ensalzar. Y he ensalzado a quienes debía combatir. (Suspende la lectura) ¡Jamás! ¡Jamás! (Deja caer el papel. Pausa. Transición) ¡Ah! ¡Ya caigo! Se trata de una broma, ¿verdad? Quizá algo peor, un sarcasmo. Igual que un ósculo de amor en el vientre de un cadáver. ¡Ja, ja, ja! ¡Ja, ja, ja! (Transición, con angustia) Pero... ¿por qué están serios todos ustedes? ¿Por qué no ríen? ¿Es que no se trata de una broma? (Cogiendo suplicante las manos de Carlos) Es qué, ¿de verdad quieren ustedes hacer esto conmigo? ¿Qué es? ¿Qué es, al fin lo que pretenden? Todo es tan raro. Hoy, en minutos, he vivido siglos de existencia. A ratos, me parece que navego en un mar de sombras. A ratos, me siento como una libélula de humo, embriagada de esperanzas. ¿Soy yo? ¿Es que soy yo mismo? ¡Tóquenme! ¡Sacúdanme! Díganme palabras cotidianas, vulgares, para que pueda reconocerme. (Transición) ¡Pero no! ¡Todo es mentira! ¡Ja, ja, ja! ¡Ja, ja, ja! ¡Estoy soñando! Cristales caleidoscópicos me transforman el mundo. Porque no puede ser cierto lo que estoy viviendo, lo que me

está pasando. Lo de hace un instante, antes de que ellos vinieran, era demasiado bello. Lo de ahora, es demasiado horrible. Estoy soñando. ¡Estoy soñando! (Aguilera Malta, 1970: 83-84)

Lo real puesto en tensión hasta volverlo ambiguo. Más allá de la trama de la obra, lo que los chicos hacen con su profesor ¿es una broma o es algo en serio? La tercera estampa visibiliza el desenlace de la extravagancia, Lázaro con solo haber firmado ese documento deviene un gran hombre para la sociedad. Aceptado y valorado íntegramente. Ha cambiado las aulas por las vistas y los compromisos sociales. Los jóvenes que le jugaron la broma son los primeros sorprendidos del efecto de sus actos. La muchacha se enamora perdidamente del antes ínfimo profesor de Historia, y ambos están listos para el matrimonio. La situación se desarrolla muy ligeramente retratando los momentos previos a la boda. Los diálogos se extienden innecesariamente hasta el giro definitivo. Una puesta en tensión al texto, a la obra y a la comedia. En el momento decisivo Lázaro dice un monólogo que es un romance, un poema con el que se enfrenta consigo mismo, con sus actitudes y comportamientos. El verso rompe con el estilo de los diálogos, pero también es un recurso para romper con el ámbito, la acción y el modo de ser de la obra.

Según Luzuriaga, esta obra cierra el ciclo realista del autor, pero de alguna manera ya contiene elementos del expresionismo que caracterizará a sus siguientes obras. Le da un gran valor y la destaca entre las otras obras del dramaturgo, su análisis profundo de la obra lo lleva a argumentar su tesis (Luzuriaga, 2007: 63-74). Otros críticos apenas la mencionan, en todo caso, desde mi punto de vista, se trata de una obra elaborada, con los elementos del realismo en tensión llevados a territorios complejos del humor. De entre sus comedias, sin duda la mejor lograda.

### ***No bastan los átomos y trilogía ecuatoriana***

Después de un largo período de ocho años sin darnos nuevas obras, entre 1954 y 1957, Demetrio Aguilera Malta, escribe una serie de cuatro dramas, alejados ya del tono humorístico con el que experimentó en el momento anterior. El primero de estos fue *No bastan los átomos*, publicado por primera vez en 1954, después tuvo otras dos ediciones en 1955 y en 1970. (Luzuriaga, 2007: 196). En este análisis tomaré como referencia la edición de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de 1955 (Aguilera Malta, 1955: 8-101). Gerardo Luzuriaga integra a esta primera obra del período, todavía dentro de lo que denomina la modalidad realista del autor, mientras a las otras tres las integra a un

momento que llama de transición hacia el expresionismo. En tanto que Rodríguez Castelo ubica a las cuatro como el fin de lo que él llama el período ecuatoriano del autor (Rodríguez Castelo, s/f: 37).

Las otras tres obras que ubico en este período son *Dientes blancos*, *Honorarios* y *El tigre*, que en 1959 fueron reunidos en una sola edición y publicados en México bajo el título de *Trilogía ecuatoriana* (Aguilera Malta, 1959). Previamente se publicaron individualmente en Ecuador, y hacia 1970 se las incluyó, reunidas tal como en la edición de 1959 bajo el mismo nombre, en la edición del *Teatro Completo*, (Aguilera Malta, 1970) del autor.

*No bastan los átomos* es una obra en la que Aguilera Malta toma un riesgo interesante en su elaboración, sin embargo el resultado tiene algunos desniveles que terminan por desdibujarla. Nuevamente la puesta en tensión de la realidad impulsa la creación dramática. El ámbito donde se desarrolla tiene una construcción compleja y muy lograda. Por un lado, la vivienda del científico donde transcurren los hechos y por otro, la isla militarizada donde se hacen experimentos bélicos a la que se referencia todo el tiempo y en la que está la casa. En el departamento transcurre toda la obra y plantea una tensión como punto de partida, por un lado está la biblioteca de Ifigenia, la esposa de Arquímedes el científico y por otro el laboratorio de éste. La biblioteca es visible y básicamente contiene libros de literatura, filosofía y humanismo. El laboratorio, en cambio, se ve a contraluz y en sombras a través de un cristal, las sombras insinúan los objetos que se usan para los experimentos científicos. También en sombra se ve el perfil estático y misterioso de Arquímedes y luego también de su hijo Fausto. El espacio en sí mismo muestra la tensión entre la vida y la muerte, entre la naturaleza humana y la artificialidad creada por su inteligencia para destruirla, entre el amor y la ambición del poder. La biblioteca que contiene la construcción de lo humano y el laboratorio que contiene su destrucción. El acierto está en su coexistencia, la tensión genera un ámbito ambiguo donde deben habitar las pulsiones humanas. Pero también el espacio se convierte un lenguaje visual. La imagen como construcción de la tensión. Ahora bien, esta ambiente material y concreto de la escena entra en tensión con otro ámbito que se construye simbólicamente, que es la isla donde se encuentra esta vivienda. La isla está insinuada todo el tiempo, se sabe que está militarizada, que se encuentra muy lejos de la costa continental de un país imaginario en guerra, y que ahí se experimentan y construyen armas de una horrible letalidad. La isla espera la llegada del dictador, del hombre más poderoso de ese país, de quien lo ha llevado a una interminable guerra. Esas circunstancias determinan, a su vez, las pulsiones de los

personajes que habitan la vivienda, de manera que la isla está en permanente tensión con la vivienda. La experimentación, en esta obra, a diferencia de las anteriores del autor está en la elaboración de un ámbito que construya un espacio físico y simbólico precario, ambiguo, irreducible, que demanda de una actitud del lector espectador para configurarlo definitivamente en su lectura. Aquí un logro y un mérito del drama.

En *No bastan los átomos*, aparecen tres personajes que son: Ifigenia, esposa del científico y madre de Fausto, quien es el llamado a seguir los pasos del padre, y Alba, la prometida de Fausto. Pero se hace referencia a otros tres. El científico Arquímedes, el doctor David, cómplice de Ifigenia y el Dictador del país en guerra. Los dos últimos habitan el ámbito simbólico y son decisivos en la trama de la obra. De todos Ifigenia es el más elaborado, es quien lleva el sentido de la obra. Inicia como un personaje borroso, ambiguo, que tiene una tensión íntima fuerte, debido a que oculta algo. Aparece contradictoria, insegura, obligada a fingir, ante los ojos del lector-espectador es y no es al tiempo una madre tierna que ama a su hijo y busca su felicidad, es y no es una esposa respetuosa y amante, es y no es humana, generosa, etc. Estas circunstancias le dan una enorme riqueza, pero además la ponen en movimiento, la obligan a transformarse y remodelarse. Hasta que al concluir la obra, aparece como un personaje con una enorme convicción y firmeza en sus decisiones y actos, al punto de ofrecer su vida por sus ideales. Fausto es un personaje menos elaborado, a pesar de eso tiene dos giros que ponen en tensión a una potencial vida simple y hogareña a la que estaba destinado. Es un poco más previsible que su madre, menos ambiguo y vital. Hacia el final de la obra da un giro radical a su comportamiento pero de modo maniqueo, como si solo fuera útil a la intención del escritor y no a sus propios impulsos y tensiones. Alba es el menos elaborado de los personajes, motivada por su amor a Fausto, apenas atina a reaccionar dentro de la trama que le ha tocado vivir, se sorprende y accede a ser cómplice de Ifigenia sin más, sin saber por qué ni para qué, se desmorona con los cambios de comportamiento de su amado pero les sigue siendo leal a ambos a pesar de su inconciencia de lo que sucede. Los desniveles en la construcción íntima de los personajes, de su vitalidad, de sus tensiones, movimientos y transformaciones atentan contra la calidad de la obra, que logra construir los ingredientes para la experimentación pero que no se configuran de tal manera que concluya lo exitosamente que pudo ser.

La construcción de la trama es interesante, sin embargo peca de exceso de diálogos. La ambigüedad de Ifigenia frente a Alba con respecto a Fausto se explica porque la primera tiene un secreto en complicidad del doctor David. Ifigenia no quiere

que su hijo llegue a casa esa noche y busca por todos los medios de que no suceda, Alba está ansiosa, en cambio por que llegue su amado, después de años de estar en el frente de guerra. La tensión escénica está lograda. Un ejemplo de textos bien ejecutados en este sentido son estos:

**Alba.** (Sorprendida. Tratando de leer en el rostro de Ifigenia) Ifigenia: tus palabras son un rosario de enigmas. No las entiendo bien, pero me están haciendo sufrir. Si vas a continuar hablando así, mejor no hables.  
Unos textos después,

**Ifigenia.** (Mirándola angustiada. En desesperada ironía. Con ademanes y gestos que la contradicen) Tienes razón en dudarlo. ¡No quiero a Fausto! ¿Sabes? Lo odio. Como todas las madres odian a sus hijos. (Aguilera Malta, 1970:14-15)

Las incomprensiones que genera Ifigenia en Alba, por su actitud negativa, que pone en duda su amor filial, se resuelven parcialmente cuando la primera reconoce que hay un secreto que no puede revelar y por eso su actitud. Incluso, por esa razón, le solicita a Alba su complicidad, cuando ve que es imposible detener la llegada de su hijo. De manera que Fausto no sepa nada sobre el paradero de sus padres al menos por esa noche, a lo que Alba accede. El diálogo excesivo y hasta repetitivo entre ellas, que diluye una situación bien planteada dramáticamente, se recompone con dos momentos que llevan la tensión al territorio simbólico de la isla. Se trata de dos llamadas telefónicas que interrumpen la conversación de las mujeres. La primera es del doctor David, que da pie a la revelación de que hay algo acordado entre Ifigenia y el doctor que debe realizarse esa noche tal como lo habían planeado y que tiene que ver con el Dictador. Y, la segunda, que es del propio Dictador, quien pregunta por el científico y anuncia su llegada a la isla hacia la media noche. La figura de Arquímedes se mantiene como un enigma. Esas dos rupturas vuelven a darle movimiento a la obra y generan una expectativa por los sucesos que quedan borrosamente anunciados. La situación continúa con la llegada de Fausto y su encuentro con Alba, mientras Ifigenia se esconde. Este cuadro es innecesario, podría integrarse reducido y eficaz al anterior o al siguiente. En medio declaraciones cursis se intenta generar una tensión entre el amor y el horror de la guerra. Pero esto da pie a un monólogo de Ifigenia con el que se cierra el primer acto. En este momento se insinúa que Ifigenia planea algo contra el Dictador a través de una llamada telefónica que hace ella, y luego se descubre un conflicto fuerte con su esposo, a quien increpa su compromiso científico con la violencia y la guerra. Pero sobre todo le cuestiona su pretensión de dar continuidad a su objetivo macabro en su hijo. Para Ifigenia, el amor de Alba y la confesión de Fausto de su rechazo a la guerra, significan el triunfo de su humanismo frente a la vileza de la ciencia vendida



al poder y la muerte que representa Arquímedes. El reclamo lo hace ella dentro del laboratorio, se lo grita a una sombra porque todo el tiempo en ese ámbito la imagen es en contra luz. Lo bien logrado del juego de ámbitos y de exposición de las tensiones, se pierde con el tono declamatorio, repetitivo y excesivo del texto, que le hace perder toda su eficacia. Pese a esto, la ambigüedad en la construcción de una nueva tensión con la figura del científico, le da continuidad y movimiento a la obra.

Después la obra revela a un Fausto ultra conservador y moralista que descubre que su padre está muerto. En medio de su angustia promete al cadáver que abandonará cualquier otra cosa en la vida para dar continuidad a sus investigaciones. Alba no deja de ser el personaje simple y predecible que acompaña los sucesos casi sin incidir en ellos. Pero Ifigenia recupera su vitalidad y su puesta en vida de las tensiones íntimas que la movilizan. Es ella quien retrata la reacción de su hijo y le da vida escénica, en el relato que hace a Alba acerca de lo que sucedió después de que Fausto vio a su padre muerto. El relato de su madre y no sus acciones hacen de Fausto un personaje. Mientras Ifigenia llega a un momento crucial y con ella la obra, cuando confiesa su crimen y los motivos del mismo, pues fue ella quien asesinó a su esposo. El científico que soñaba en aportar a la humanidad se convirtió en un siervo vil de los anhelos de un Dictador, hasta el punto de crear las más crueles armas para destruir a la humanidad. La intención de denuncia, de elaborar un discurso humanista y antibélico, llevan al autor a crear diálogos innecesarios, demagógicos y casi panfletarios. La riqueza y el potencial dramático de la obra se pierden en manos de lo ideologizante. Los retratos que se hacen de los personajes no presentes, los desdibujan, el recurso de que existan en la voz de otros hace que se vuelven frágiles, carentes de un ánimo que los impulse, sobre todo aquellos que deberían llevar la tensión de los hechos: el científico y el dictador. Todo el segundo acto es excesivo, las tensiones, los acontecimientos y los giros, que mantuvieron con vida el drama, se pierden en declamaciones y construcciones maniqueas. Al final Fausto, casi sin motivo se vuelve un ser vil y repudiable, dispuesto a agredir su propio moralismo y el de su amada. Penosamente, los sucesos trascendentes, el encuentro con el padre muerto y la confesión del crimen, se diluyen. Tal vez el experimento con el espacio y el lenguaje visual de la obra se mantiene como su mayor logro. Al punto de que la sombra que antes proyectaba al cuerpo de Arquímedes, después proyecta a la de su hijo exactamente igual. La construcción del sentido de continuidad entre el padre y el hijo se resuelve con la imagen, eficaz y contundentemente, de manera que resultan innecesarios muchos de los diálogos que la explican. En todo caso, vuelvo a poner en vigencia la intención por la experimentación,

la búsqueda de un encuentro entre la palabra y los otros lenguajes que acuden a la escena y sobre todo la puesta en tensión de la realidad.

El último acto continúa con los diálogos excesivos y declamatorios, casi sin vida. Fausto convertido en un hombre ruin desprecia abiertamente los valores humanistas de su madre, lo que se grafica con una acción que pudo decir todo. Fausto toma libros de la biblioteca y luego los tira al piso con desprecio, después de señalar despectivamente el título o el autor. Son libros de literatura y filosofía, que según él no tienen la validez que tiene la ciencia. Después, ante el rechazo de su madre frente a su actitud, le confiesa que ha logrado resolver la investigación de su padre y que, de la nada, se puede convertir en el hombre más poderoso del mundo. El cuadro final empieza con desentrañar el desenlace que se estaba volviendo previsible: Ifigenia era cómplice con otros de un complot contra el Dictador y sus investigaciones bélicas. La intención de destruir la isla con el Dictador, las armas y todo el mal que contiene dentro, ahora incluía a Fausto, el nuevo científico del mal. Tal vez el contexto histórico en el que se escribió la obra y el afán humanista que lo impulsaba, llevó al autor a terminar la obra sin la elaboración que esta demandaba. Construir la en trazos largos y simples para llegar pronto a una conclusión más ideologizante que poética, más bien superficial. Lo que limita penosamente el potencial que tiene, sobre todo por los materiales dramáticos que el autor reúne y que si se los modelaba con más profundidad, podían dar un gran resultado. Al final, con muy poco, casi de la nada, Fausto vuelve a cambiar radicalmente su comportamiento, se arrepiente de sus acciones anteriores, se reconcilia con su novia y su madre. Alba y Fausto logran escapar de la Isla, mientras Ifigenia en un sacrificio que resulta traído de los pelos se queda en la isla y muere. A fin de cuentas, la obra corre riesgos, transita la tensión y el buen teatro, pero el logro se queda a medio camino. Tal vez por eso no se encuentra un registro de haber sido estrenada. En cierto sentido, comparto con la crítica que se hizo de esta obra por parte de Francisco Tobar García, quien la comentó en el contexto temporal en el que fue escrita. (Tobar García, 1957, v. II: 90).

La obra dramática de Aguilera Malta de este momento se completa con tres piezas que fueron reunidas en la mencionada *Trilogía ecuatoriana*. Se trata de obras cortas en un acto, que por el contrario de sus piezas anteriores, buscan la eficacia de la palabra, la reducción del diálogo a favor de la acción dramática. Es indudable que se trata de un nuevo intento de experimentación del autor, de no repetirse en fórmulas o recursos, sino de correr un riesgo creativo, que de todas formas insufla vitalidad a su

teatro. Los logros en este intento son de diversa calidad. En *Honorarios*, publicada en Quito por la Casa de la Cultura en 1957, antes de ser recopilada en las citadas publicaciones, *Trilogía ecuatoriana* y, posteriormente, *Teatro completo*.

En esta obra el afán de adaptar un texto narrativo al teatro, en este caso el cuento homónimo de José de la Cuadra, lo lleva a dar demasiado énfasis a la descripción por sobre la acción dramática. En todo caso la anécdota de la obra pone en tensión a dos personajes que ocupan lugares distintos en una relación de poder. Un abogado que manipula, desde su supuesto conocimiento de las leyes, la moral de una madre ignorante de las mismas y que por tanto se ve incapacitada de reaccionar. El hijo de la Vieja, campesina humilde, está preso por una acusación de violación por parte del padre de una muchacha que aspira tener ventaja moral con esto. El abogado que representa a la parte acusadora, Doctor Cercado recibe a la Vieja en su pobre despacho, quien viene a solicitar ayuda a favor de su hijo. Cercado había manipulado la ley para que con testimonios nada válidos, y con la ayuda de funcionarios menores que le debían favores, conseguir el encarcelamiento de Diego, el hijo de la Vieja, quien además es el único sostén de una extensa familia. La madre protesta ante lo que intuye no tiene validez moral, pero el abogado le esgrime argumentos jurídicos e incluso la amenaza con encarcelarla a ella también por agresión y difamación. Cuando consigue que la Vieja se sienta maniatada y sin capacidad de reacción, el abogado le propone resolver el tema de la prisión del hijo a cambio de favores sexuales de la hermana menor de éste. De manera que el abogado queda retratado en toda su vileza y su ninguna calidad moral, pero con la capacidad de ejercer poder sobre otras personas humildes e ignorantes y así sacar provecho no solo económico. El diálogo no es extenso y revela las circunstancias muy rápidamente y sin rodeos, sin embargo, la acción dramática es reducida, las circunstancias se describen sin un movimiento de tensión interior, los sucesos que se relatan acontecen muy superficialmente. Todo queda descrito sin más. De alguna manera, la experiencia de adaptar de la narrativa al teatro, se hace visible en su complejidad, son dos lenguajes literarios muy distintos. Después de un diálogo que muestra a la Vieja suplicante ante la crisis familiar que genera la propuesta del abogado, y éste inamovible en su actitud, finalmente la muchacha accede a entregarse al deseo de Cercado. Éste ya cobrado sus honorarios cumple con conseguir la excarcelación de Diego. La Vieja intentó impedir que se consuma el pago pero fue tarde. La obra reitera en la descripción de la ruindad del abogado y de cómo los comportamientos de la sociedad lo favorecían. Al final, a pesar de la indignación y valentía de la Vieja, el abogado logra hacerse de la pequeña finca

de cacao de la familia, con lo que se cobrará los costos restantes de su trabajo. A fin de cuentas, la obra trae poco teatro y mucha denuncia, mucha descripción e incluso cierto moralismo maniqueo. El teatro demanda de la vida de los personajes, su construcción se vuelve más compleja que en la narrativa. Me animo a pensar que el hecho de que el cuento de José de la Cuadra contiene muchos diálogos, supuso para el autor una ayuda en la construcción de la obra de teatro, tanto que los diálogos aparecen casi idénticos en el cuento y en el drama, ese pudo ser su error.

En *Dientes blancos*, los problemas de la anterior obra ya no están. La acción dramática es intensa y la descripción mínima, con diálogos eficaces y contundentes. Publicada en Quito en 1955 por la Casa de la Cultura, en el volumen que comparte con *No bastan los átomos*. Según Luzuriaga, esta obra que se estrenó en ese mismo año en Quito, por el Teatro Íntimo, bajo la dirección de Karl Loewenberg, está a un paso del expresionismo y es la más famosa de las obras del autor, ya que ha sido llevada a escena en diversos países (Luzuriaga, 2007: 109). Descalzi da cuenta de que el estreno se dio en la entrañable, para el teatro quiteño, Cueva del Búho (Descalzi, 1968, 1155).

Posteriormente fue incluida en las publicaciones mencionadas: *Trilogía ecuatoriana* y *Teatro completo*, además de la publicación de su traducción al inglés en 1963. Esta obra busca explorar el ámbito sonoro como territorio para la tensión dramática, ese el campo para la experimentación del autor. Como en otras lo fueron, el tiempo, el espacio, la imagen visual, la poesía, etc. La intención por la experimentación continúa como impulso creador de Aguilera Malta. Una banda de tres músicos de raza negra en un cabaret centroamericano, dos clientes ebrios y el patrón son los personajes de una pieza dramática de excelente factura. La música, la risa exagerada de uno de los músicos, el redoble de la batería y los sonidos del cabaret, crean un ámbito sonoro en tensión que alberga las circunstancias del drama. Los músicos están condenados a servir sin condiciones en el cabaret, no tienen opción. La servidumbre en lugar del esclavismo, pero su vida denigrada continúa, ese es el drama de los negros que el autor retrata en la obra. La noche de los sucesos podría haber sido como cualquiera de las noches para los músicos, pero un acto de dignidad que es impulsado por el amor, produce un giro en la rutina de los siervos. Uno de los músicos se ha casado ese mismo día y requiere volver pronto al lado de su esposa, otro músico se burla de su situación, le recuerda entre carcajadas que es un siervo negro y que está condenado a hacer lo que le mandan.

El tercero es el batería de la orquesta y acompaña siempre con un redoble las carcajadas del otro, aunque festeja el matrimonio del primero con una mujer casi

blanca. El recién casado se molesta con la actitud de su compañero. Aparece una doble tensión, entre el que asume su condición alegre y dócilmente y el que se rebela contra ella, pero también se dibuja la tensión racial entre blancos y negros, a partir de la ridiculización del matrimonio de un negro con una casi blanca. Un primer acontecimiento que le da movimiento al drama, lo transforma y reafirma la puesta en tensión, es cuando una pareja de clientes blancos suben a la tarima de los músicos. Le piden al risueño que toque y haga monerías para ellos, a cambio de un trago, a lo que él accede. Su carcajada, que muestra sus dientes blancos, contagia a todos y anima la fiesta. Pero cuando va a beber el trago que le ofrecieron los ebrios, el recién casado se lo arrebata de las manos y lo tira al piso, lo mismo hace con la botella que uno de los clientes lleva en las manos, mientras le tacha de borracho maldito. Este suceso silencia las risas, la música, los murmullos y pone en acción la tensión dramática. La reacción de sorpresa de los otros músicos contrasta con la reacción violenta de los clientes ebrios. La mujer insta al hombre a que reaccione frente a los insultos del negro y él pide un látigo para azotarlo, tal como lo hace con los trabajadores de su hacienda. Frente a la intención de ser latigado, el músico reacciona cogiendo al cliente por el cuello y zarandeándolo. Aquí un nuevo elemento sonoro que se integra a amplificar la tensión de la situación teatral, se trata de la voz de la muchedumbre del cabaret que grita pidiendo que castiguen al negro, que lo echen o lo cuelguen. Al final llega el patrón se disculpa ante los clientes, despide al músico rebelde, quien lo ha llamado cerdo, y pide que la fiesta continúe de la mano de la carcajada del músico. En un principio el compañero que ha sido movido íntimamente por el suceso se resiste a reír, pero ante la insistencia del patrón quien le recuerda que reír es parte de su contrato, y los gritos de la muchedumbre que lo motiva a ello, empieza a reír, primero con dificultad y luego sonoramente hasta que la fiesta se reanima en una estruendosa carcajada general. Los elementos de la tensión se juntan visiblemente en el último momento de la obra:

**Muchedumbre.** (En coro, con acompañamiento de golpes sobre mesas. Siempre desde fuera) ¡Ríe, William! ¡Ríe! ¡Ríe!... ¡Ríe, William! ¡Ríe!

**Patrón.** Si no ríes... ¿para qué sirves? ¿Quieres que también te despida a ti y a Ernest?... Recuerda que Ernest es solo una batería... Y una batería sola no sirve de nada... ¡Anímallo Ernest! (Ernest empieza a tocar desesperadamente la batería)

**William.** (Haciendo un esfuerzo sobrehumano. Con una risa triste) ¡Jajajá! ¡Jajajá!

**Patrón.** ¿Ya ves? ¿Ya ves como si podías reír? ¡Ríe más! ¡Ríe!

**William.** ¡Jajajá! ¡Jajajá! ¡Jajajá! ¡Jajajá!

**Patrón.** ¡Venga alegría, señores! ¡Riámonos con William! ¡Más fuerte! ¡Más fuerte! ¡Jajajá! ¡Jajajá!

- *Los Ebrios, Ernest, el Patrón, la Muchedumbre, 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, hasta que cae, violentamente el telón.*- (Aguilera Malta, 1970: 120)

Sin dudas se puede encontrar los elementos expresionistas que expone Luzuriaga, pero de todas maneras prima la puesta en tensión dramática de la realidad desde el punto de vista del autor.

La tercera de las obras cortas recogidas en la *Trilogía ecuatoriana* es *El tigre*, publicada por primera vez en 1955 y estrenada en Quito en 1965, por el Teatro Ensayo de la Casa de la Cultura bajo la dirección de Fabio Pacchioni. Es una de las obras teatrales del autor que más ediciones ha merecido, ha sido antologada y estudiada, así como se le han hecho algunas puestas en escena en varios países. La diversidad de lecturas críticas llevó a una diversidad, también, de puntos de vista que dan méritos a la obra. Y que la ubican en lugares diversos dentro de los cánones literarios, así para unos es de realismo social, para otros psicológico, simbólico, mágico. A más de Luzuriaga, han comentado esta obra en nuestro medio, Paco Tobar en su estudio citado, Ricardo Descalzi, Jorge Dávila Vásquez y Hernán Rodríguez Castelo, en los textos también ya referidos. En todo caso, para seguir otros comentarios y reflexiones críticas, quien los ha recopilado y citado acertadamente en su estudio es Gerardo Luzuriaga, de la misma manera con las referencias bibliográficas de las ediciones que ha merecido la obra (Luzuriaga, 2007:86-94). Para el presente estudio haré referencia a la edición de Clásicos Ariel (Aguilera Malta, s/f: 89-104). La puesta en tensión se da en esta obra en la relación del individuo con el entorno, cada personaje establece su propia manera de accionar frente al ambiente que habita. Pero también, y fundamentalmente, la obra pone en tensión la relación de los individuos con el orden cultural al que pertenecen, en este caso con un modo de ser rural y montubio, con la organización síquica que da sentido al entorno, a las creencias, a los valores y a los comportamientos. Dicho de otra manera, la obra pone en tensión al modo de ser de la intimidad humana, de sus impulsos, con los comportamientos, valores y creencias de su entorno, hasta confrontarlo consigo mismo. La experimentación busca un nuevo territorio de tensión dramática en la sique de los personajes, por eso la ausencia de acción, porque esta está referida, narrada, elucubrada. No hay mucho que añadir a la extensa reflexión crítica que se ha hecho de esta obra, además del hecho de ser una construcción dramática de una de las novelas del autor, *La isla virgen*, sino confirmar el impulso por la experimentación y la puesta en tensión dramática de la realidad con énfasis en un nuevo ámbito. En todo caso un texto de la obra que hace visible lo que

he expuesto, es cuando dos peones se refieren a lo que ha dicho el capataz, sobre el tigre y las tribulaciones del zambo Aguayo:

**Mite.** Él dice que tal vez hay dos manchados.

**El Tejón.** ¿Dos manchados?

**Mite.** Sí. El uno es ese que se come a los animales. Ese que él ha espantado, que no le da la cara. Que lo aguaita desde lejos, tras los árboles. Y que apenas lo oye o lo ve, sale en quema.

**El Tejón.** ¿Y el otro?

**Mite.** El otro ese que el Zambo aguayo lleva dentro. (Aguilera Malta, 1970: 102)

Indudablemente se trata de una obra teatral de muy buen nivel literario y potencial escénico.

### ***Infierno negro y los últimos dramas***

La última etapa de la creación teatral de Demetrio Aguilera Malta, el período mexicano en palabras de Hernán Rodríguez Castelo, lo componen cuatro dramas escritos entre 1960 y 1970. El primero de ellos es *Una mujer para cada acto*, escrito en colaboración con su esposa Velia Márquez en 1960, pero que apareció publicado en 1970 en *Tres comedias* por Velia Márquez (Márquez, 1970), lo que lleva a algún crítico a dudar del nivel de colaboración en la escritura del drama por parte de Aguilera Malta. Luzuriaga hace una reflexión más profunda del drama y concluye que hay un fuerte toque del autor en su creación (Luzuriaga, 2007: 97-105). La ubica entre las obras de transición al expresionismo. Desafortunadamente para este estudio, no he podido contar con el texto de la obra, por lo que no he podido desarrollar su análisis. Después, aparece *Fantoche*, escrita en 1961 y publicada en 1970 en *Teatro completo*, la obra es parte de los textos del período de transición al expresionismo según Luzuriaga y parte del período mexicano anotado por Rodríguez Castelo. Este drama que el autor denomina “Pieza en un prólogo y tres actos”, el tercero dividido en dos cuadros, no deja el impulso a la experimentación que ha venido desarrollando el autor en gran parte de su obra. Particularmente retoma el camino del humor y de la trama de suspenso detectivesca como ámbito dramático, elementos con los que experimentó en *El pirata fantasma*. En esta obra la puesta en tensión va en relación al ser del personaje, en la medida de que lleva a poner en crisis el sentido de lo humano. Fantoche es un

muñeco de ventrilocuo que en el Prólogo cobra vida propia, anuncia para el público la presentación del drama y revela la inversión de los papeles. Cuestionando el sentido de libertad y humanidad de los personajes, sugiere que es el muñeco el que conduce los hilos de la trama.

**Fantoche.** Advertiréis, eso sí, que se han trocado los papeles. Soy yo –muñeco de madera y trapo- quien narra los hechos apasionantes. Mis personajes son hombres, , con nervios, sangre y alma, como ustedes. Dicen las cosas cotidianas. Y luchan. Matan o se salvan, por esas mismas cosas. (Pausa) Pero, ¿es que ustedes están muy seguros de que los hombres no sean títeres? (Aguilera Malta, 1970:187).

El muñeco Fantoche estará presente en toda la obra, y será interpretado por un actor, pero solo cobrará vida cuando su titiritero lo manipula. La tensión planteada se traslada a la relación entre ambos: el payaso Farolito, el ventrilocuo y Fantoche, su muñeco. El muñeco es la voz interior del humano, la que todos ocultan en su intimidad, pero que la obra revela con este interesante recurso. De alguna manera las personas actúan atendiendo a sus circunstancias y asumiendo el rol que les ha tocado dentro de las mismas, reprimiendo su intimidad, ocultándola. El teatro revela lo que queda oculto, lo pone en vida. La tensión entre Farolito y Fantoche, es la tensión entre el caos y el cosmos, entre el interior reprimido y el exterior que actúa acorde a lo que se le demanda. Desafortunadamente, este recurso muy interesante choca contra una trama superficial, el humor que desata esta relación es muy simple, de una sátira que no logra ir más allá de los propios personajes de la obra. Y, aunque está bien construida y bien escrita, no llega a tener mayor mérito. Sería como otra de las comedias simples, pero extensa.

*Fantoche*, sucede en una carpa adjunta a la gran carpa de un circo, el circo “Columbus”. Los personajes, además de Farolito y Fantoche, son don Ramón, el empresario del circo, Ursus, el domador de leones y Marta, la caballista. En el circo hubo un incendio de graves proporciones, que dejó afectados a sus miembros y casi lo lleva a la bancarrota. Todas las pistas llevan a pensar de que se trató de un auto atentado que hizo el anterior dueño y padre de Marta para cobrar el seguro y así resolver sus problemas financieros. Sin embargo, ella está convencida de que hubo una confabulación en contra de su padre para inculparlo y asegurar su inocencia. La obra poco a poco va revelando detalles que muestran que el autor del incendio fue Ursus por orden de don Ramón. Ursus chantajea a su jefe con la amenaza de delatarlo y obtiene dinero de él, además la intermediación para seducir a Marta. En un momento se llega a saber que Ursus asesinó a su esposa por celos, lo que le da una historia al personaje, quien, sin embargo, no alcanza una tensión interior y una movilidad en el



transcurso de la obra y queda tan solo como el clisé del macho frustrado y ebrio que actúa sin vida escénica. Don Ramón y Ursus son sorprendidos en su maldad por Farolito, quien los delata y luego caen presos. De esta manera se resuelve el crimen. Paralelo a esto se ha desarrollado un melodrama de la historia de amor secreto que Farolito siente por Marta, el personaje menos desarrollado e insípido de la obra. El recurso de la voz del muñeco, como la voz interior del ventrílocuo, resulta grato para desarrollar el romance fallido y la frustración final, cuando, resuelto el crimen y absuelto su padre, Marta decide aceptar las pretensiones amorosas de un personaje externo, quien le envía cartas durante la obra y por eso se conoce de su existencia. Nuevamente la tensión de la voz del muñeco y el ventrílocuo resulta interesante a favor de la obra, porque es el muñeco cuando habla, quien expresa sus sospechas sobre los autores del incendio, quien incide en su dueño para que tome la decisión de delatarlos. Sin duda, en estricto sentido de construcción dramática, la obra está bien elaborada, es su poética la que resulta limitada. Finalmente, a favor también de la obra, está la construcción visual de los personajes, sus vestuarios y maquillajes, que muestran el interés del autor por los lenguajes de la escena.

La siguiente, de este ciclo final de obras teatrales de Aguilera Malta es *Muerte S. A.* Texto que ya Luzuriaga incluye entre los del tipo expresionista. Escrita, según refiere el autor a Luzuriaga, antes de *Infierno negro*, que a su vez fue escrita y estrenada en 1967. En todo caso *Muerte S.A. (La muerte es un gran negocio)*, fue incluida en la edición de *Teatro completo*, en 1970 (Luzuriaga, 2007:124). La obra, tal como lo expone su autor es una farsa, que intenta generar una ironía respecto de la actitud de la sociedad frente a la idea de acumular riqueza. No pierde el afán experimentador del autor, aunque la temática que se plantea podría haberlo llevado a profundizar poéticamente más en la construcción, tanto de las situaciones como de los personajes. El experimento nuevamente busca poner en crisis el espacio y el tiempo escénicos, aunque más como un recuso que como un tránsito para lo construcción poética de la obra. Se nota la intención de enriquecer la escena, en lo visual y en lo sonoro. El texto busca un encuentro con el escenario, las acotaciones y sugerencias permanentes del autor en toda la obra, lo muestran. Sin embargo la potencial riqueza escénica no compensa las carencias poéticas y la simpleza, a fin de cuentas, de la misma. La anécdota nos muestra a Reinaldo, un personaje que sufre un desengaño amoroso, no pudo casarse con la mujer que amaba por la oposición del padre de esta, situación manida en el melodrama, y que a raíz de esto decide alejarse de todo y se dirige hacia la zona donde viven los indios Colorados en el Ecuador. Ahí actúa

generosamente con la tribu, lo que lleva a la gratitud del jefe brujo de esta, quien le regala una pócima, secreto ancestral de ellos, que puede resucitar a los muertos.<sup>17</sup> Reinaldo de regreso a su ciudad, excesiva e injustificadamente ingenuo comenta sobre su regalo, justamente al hombre que se había opuesto al matrimonio con su hija, Patricio. Éste, un hombre ambicioso, fragua un proyecto que le va a dar enormes riquezas, usando la pócima de Reinaldo, a quien engaña con muchísima facilidad y consigue prosperar con el negocio de la resucitación. Hay un personaje que, como es recurrente en la dramaturgia de Aguilera Malta, lleva el sentido del humor más superficial, que es el Criado de Patricio, un sirviente que es casi un esclavo, que incluso muere a manos de su patrón para servirle a sus propósitos.

Los otros personajes son igual de esquemáticos, previsibles y superficiales. Tomás Calasacón, el jefe brujo Colorado, que en realidad es mestizo tal como su hija Ingrid. Tomás resiste a las protestas de los habitantes de su comunidad, pero también de sus muertos que le hablan, por el hecho de haber regalado su secreto ancestral a un blanco, todo por favorecer el amor de su hija Ingrid por Reinaldo. Ingrid y Reinaldo son personajes sin vida, sin tensiones interiores, movidos por un amor simple la una y, un altruismo sin mayor sentido personal el otro. Además de los nombrados aparece el personaje de Jesús, que es un oportunista, arribista, que quiere sumarse a la prosperidad de Patricio, aportándole ideas a su negocio. Al verse traicionado por Patricio, lo asesina. Es un personaje maniqueo, más un recurso para aportar tensión exterior a la obra. Finalmente está Marcela, que es un personaje casi sin sentido en la obra, una antigua conocida de Reinaldo, que pide por la salud de su padre, quien finalmente muere, pero será el último resucitado de Reinaldo. Las situaciones son igualmente previsibles y simples, del mismo modo que los sucesos y acontecimiento. El mayor mérito de la obra es la puesta en tensión del tiempo y el espacio escénicos que el autor hace cuando, cada tanto, traslada la acción al universo selvático de los Tsáchilas. Rompe la monotonía de la acción dramática y crea un universo simbólico enriquecido, que pone en tensión la escena con la rutina de los personajes. El recurso es bien logrado pero las situaciones que plantea la obra no le permiten ir más allá. Otro riesgo importante es la puesta en tensión de la literatura con la escena. El texto propone acciones, imágenes, composiciones, sonidos, voces, que hablan del tránsito del papel al escenario, del tejido de los varios lenguajes que se abrazan en el discurso teatral. Los ojos de los muertos Tsáchilas, las camillas que entran con muertos sugeridos y

---

<sup>17</sup> Me parece pertinente aclarar que Colorados, tribu, brujo y otros, son términos que usa el autor en la obra. En nuestro tiempo sabemos que el nombre de dicha nacionalidad es Tsáchila y que la referencia al grupo social es de comunidad, etc.

salen sin ellos, las voces que le hablan a Calasacón, el jardín que se convierte en selva, y otros, son elementos que salen del texto pero que se realizan en el escenario. La obra es construida por un autor con oficio dramático, con riesgos para experimentar y con la puesta en escena abrazada a la literatura. Estoy seguro que más allá de la anécdota y su simpleza, la obra tiene algo que dejar en la forja de una tradición teatral. (Aguilera Malta, 1970: 241-288).

Para terminar el presente estudio sobre la obra dramática de Demetrio Aguilera Malta, voy a detenerme en la reflexión de lo que para Dávila Vásquez es la obra más ambiciosa del autor (Dávila Vásquez, 2007: 232). Gerardo Luzuriaga le dedica un extenso y minucioso estudio, con el que explica no solo las características expresionistas sino también los elementos poéticos que la configuran (Luzuriaga, 2007: 134-182). En efecto, *Infierno negro*, es la obra que lleva más lejos el impulso hacia la experimentación del autor, el sentido personal de la puesta en crisis y de renovación del teatro ecuatoriano hasta ese entonces. La obra corre varios riesgos, pero el más importante es el que tiene que ver con la puesta en tensión del sentido de personaje teatral. El personaje ya no se construye con una historia individual que lo configura, sino como un estereotipo social que habita ámbitos espaciales y temporales que solo existen a su servicio en el mundo escénico creado. La ruptura del tiempo cronológico y la fusión de los espacios en uno solo que se adecúa en la medida de la función que cumple en el transcurrir del drama, habían sido recursos que el autor utilizó en otros espectáculos, pero que en éste alcanzan un logro radical, puesto que sostienen la propuesta de la obra. La obra lleva al máximo la puesta en tensión del tiempo y el espacio como hábitat de sus personajes. En otras palabras, la obra crea un espacio y un tiempo que solo son posibles dentro de sí misma, y que solo pueden ser habitados por los personajes estereotipos de ella. Los referentes con la realidad son sutiles, lo suficiente como para que el lector-espectador no la pierda de vista. El riesgo es en realidad grande, ya que elaborar situaciones y personajes estereotipados puede muy fácilmente caer en un panfleto moralista e ideologizado. Es entonces que el recurso del humor sarcástico que Aguilera Malta había usado en otras de sus piezas, se convierte en la forma precisa para evitar el panfleto.

*Infierno negro*, se publicó por primera vez en Xalapa, México, por la Universidad Veracruzana en 1967, luego fue incluida en el libro citado, *Teatro completo*, en 1970, en ese mismo año se estrenó en Guadalajara, México. La obra se inicia con una sugerencia del autor para que la escena sugiera en lugar de demostrar, para luego sugerir que cuando los personajes que hacen el papel de Negros digan sus

textos, debe construirse un ambiente mágico, con evocaciones al arte ancestral afro y con una fuerte presencia de su música que se ha popularizado en el mundo entero. (Aguilera Malta, 1967:13). Desde el principio se busca una puesta en tensión para la escena. Lo ancestral con lo contemporáneo, lo mágico con lo racional, lo sonoro con lo textual, el mundo de la obra se va convirtiendo así, en un mundo ambiguo, precario, barroco, muy teatral. Los Negros, como nombra el autor a los personajes que componen el coro, habitan un mundo de ultratumba y llevan la voz poética de los de su raza. Son ellos los que abren el primer acto, los textos que dicen son poemas o narraciones poéticas de varios autores de la negritud, y que el autor ha integrado con versatilidad en el discurso dramático de la obra. Aguilera Malta, al final de la obra enumera los autores de los que tomo sus fragmentos poéticos. Después, en la obra se presentan los personajes prominentes de Nylónpolis, ciudad ficticia donde transcurren los sucesos. El estereotipo de cada uno es llevado a una tensión de exageración sarcástica, sobre todo en relación a sus acciones físicas y a la imagen que proyectan. La situación los expone preparando las exequias de un gran inventor de la ciudad, quien los ayudó a resolver el problema de los negros y a purificar la raza. La situación, que no tiene otro objetivo que el de presentar a los personajes, entra en tensión con una figura encadenada y tras barrotes que los encara y acusa de asesinos. Se trata del líder político del pueblo de la ciudad que está sometido por los notables, al igual que los representantes del pueblo que asumen la figura de cuatro silenciosos, amortajados como momias e incapacitado de hacer nada por ellos mismos. La tensión escénica y textual se logra, de modo que aquello que parecía obvio y simple caricatura, adquiere un grado de ambigüedad.

Después vendrán las honras fúnebres del inventor, que es cuando se presenta el personaje de su esposa, mujer alcohólica que reclama al cadáver de su esposo el haberla abandonado en pos de un poder malvado que en realidad nunca conquistó. Los demás personajes clisés siguen con la interpretación de la farsa de brindar honores al científico, mantienen la apariencia de seres humanizados y nobles que respetan los valores de alguien importante, aunque íntimamente muestran su vileza y ruindad. La superficialidad de los diálogos, las acciones previsibles, la exageración, están justificados en el contexto de la escena. Después de que han enterrado el féretro y todos se han ido se produce un primer suceso que transforma la obra. El espacio y el tiempo se trasladan a un ámbito metafísico, al lugar que habitan los muertos, al de la vida después de la muerte. En ese ámbito, el inventor retorna de entre los muertos para ser juzgado por sus actos en vida, y se revela que creó una industria horrorosa de

embutidos que usaba carne humana en su elaboración. El coro de Negros es la encarnación de sus víctimas y serán quienes, con la voz de los poetas de la negritud, acusarán al científico. A ellos se suman dos figuras acusadoras más, un anciano y una joven mujer, también víctimas de la máquina infernal. El juicio como ceremonia de inversión, que trastoca los roles, convierte a la acción y a la imagen escénica en el eje del discurso, de la poesía teatral. La palabra se teje con ellos, al igual que la luz y la sonoridad, para crear un sentido poético. El mundo interior de los personajes prima por sobre la anécdota, son sus tensiones íntimas más que la situación que viven la que modela el escenario. De alguna manera el teatro pasa a ser el arte del actor, la obra deposita todo su universo en la capacidad creadora de los actores y actrices. La simpleza exterior contrasta con la complejidad interior.

La obra pasa a convertirse en un tejido que se relabora permanentemente, que se transforma de modo sutil y preciso ante la mirada del espectador. Nuevamente da un salto en la cronología y el espacio, esta vez viaja a la memoria del inventor. Al momento en el que ha concluido su nuevo invento. Él reconoce que nunca pudo zafarse del control de los notables de Nylónpolis, a pesar del desprecio que tenía por ellos. Nunca pudo ser el dueño de su destino ni del efecto de sus inventos, aun cuando se sentía superior a cualquiera por su ingenio. En un primer momento la escena muestra al científico vanagloriándose de su invento frente a su esposa ebria, quien hace de todo para disuadirlo de que lo lleve a los nobles de la ciudad. Después, se ve al inventor ofreciendo su obra a los amos de Nylónpolis. De una manera muy sutil, ellos van haciendo de lado al inventor y se apropian del invento. La tensión que se genera entre el poder, el conocimiento y la moral, a través de un objeto llamado aerómetro, que permite medir el consumo del aire de cada persona, y al tiempo administrarlo. Los notables que controlan todo, por un lado, el inventor arribista y ambicioso, por otro, el líder, ético pero encarcelado, por otro y los silenciosos sumisos representantes del pueblo, por otro, conforman un ámbito dramático que pone en tensión el sentido de lo real y de lo teatral. Hecho de lado el inventor, hecho el experimento con los sumisos silenciosos, tan solo queda despreciar la voz digna del líder que nada puede hacer tras los barrotes y después, nada, los notables serán los dueños del aire y lo venderán a su antojo. Y, en todo esto, el sarcasmo como una suerte de hábitat para la tensión. En un momento de esta escena se encuentran Hórridus Nabus, el inventor a quien se le arrebató su aerómetro y ya no se lo toma en cuenta, Ariel Bizarro, el líder intelectual de moral recta que se encuentra entre barrotes, Creso Topo, el banquero, Pimpampum,

el General del ejército y Feto Eunuco, joven intelectual del poder, los tres últimos son parte de los nobles de la ciudad:

**Ariel.** De todos modos sería algo digno de escapados del manicomio, o de pensionistas del Averno... ¡Vender el aire! ¡Qué idea tan monstruosa!

**Creso.** Frene sus palabras, miope inocente. Usted es un daltoniano ético, que quiere practicar tauromaquia con los cuernos de la luna. Pero no olvide -¡Qh, nunca bien ponderado intelectual!- que nuestra paciencia también tiene un límite...

**Pimpampum.** (Poniéndose en pie, cuadrándose.) ¡Un límite! (Se sienta).

**Hórridus.** Quiero agregar...

**Creso.** (Volviéndose a Feto, interrumpe a Hórridus) Siga, joven Eunuco. (Aguilera Malta, 1967: 66-67).

La escena continúa con el desprecio de los notables hacia el inventor, a quien sacan de su reunión sin permitirle articular una frase, pero se quedan con el invento y planifican amasar fortunas con él.

Cada vez que cambia una situación, la obra recurre al coro de Negros que pronuncian la voz de los poetas de la negritud, pero también es la voz de ultratumba de los asesinados, así como la voz de los esclavizados, marginados, de los que resisten manteniendo su dignidad. Casi de inmediato la obra provoca un nuevo giro, los notables estereotipados deciden ofrecer al inventor la dignidad de Gobernador, la que obtendrá en las próximas elecciones amañadas por ellos. El desprecio se transforma en halagos y reconocimientos, en la oferta de un poder y una fama que serán controlados, inútiles. La tensión se da cuando el agradecido inventor cuestiona a los nobles acerca del porcentaje que llevará en el negocio de la venta del aire, a lo que ellos con evasivas, con una humillante negociación, terminan contestando que nada. La escena está repleta de sugerencias de acciones exageradas, maniqueas que llevan al límite la caricatura y el estereotipo de la situación, los personajes y el ámbito. Finalmente, esta lograda construcción teatral de la memoria del científico concluye con su muerte. La transición del coro lleva a la obra de retorno al juicio de los muertos, cuando a falta de ningún abogado, la joven Caoba Mórbida, que había sido violada y amante de Hórridus, se ofrece a defenderlo. Un ejemplo de la exageración y el sarcasmo se puede ver en el siguiente diálogo:

**Creso.** (Transición. Serio) ¿No está satisfecho con el cargo de Gobernador?

**Hórridus.** Sí, pero...

**Feto.** ¡Ay, inventor! ¿No vale eso más que todos los pesos del mundo?

**Hórridus.** Unos cuantos pesos no perjudicarían en nada mi dignidad gubernamental.

**Máter.** Nos está ofendiendo, señor Gobernador.

**Todos.** (Menos Ariel, Hórridus, Pimpampum y los Cuatro Silenciosos) ¡Qué ofensa, señor Gobernador!

**Pimpampum.** (Asintiendo) ¡Grrrrr!

**Hórridus.** (Inclinándose, humilde) ¡Perdonadme, ilustrísimos señores!

**Creso.** (Con gran dignidad) Creímos que otorgarle la máxima investidura del Estado era ponerlo por encima de nosotros. (La sonrisa característica) Al fin y al cabo, solo somos gente de negocios... Humilde gente de negocios...

**Hórridus.** (Se domina. Con gestos y ademanes de resignación) Está bien. ¡Acepto! (Aguilera Malta, 1967: 75-76).

El segundo acto, reitera los mismos recursos que el primero, pero pierde el elemento sorprendente. El retorno a la memoria de Hórridus se da en la acción dramática con los mismos personajes de Nylónpolis, pero también en la narración del mismo y Caoba, quien fue violada por él, pero luego se convirtieron en amantes. Al final un veredicto de culpabilidad que se dilata por la deliberación de la sentencia que al final se concuerda en vivir la eternidad como negro en un mundo de blancos. Es decir, se lo condena al infierno negro. La obra transcurre superficial en los personajes y situaciones, pero al tiempo compleja en la construcción de un mundo escénico rico en tensión. Los méritos de la obra llevaron a Hernán Rodríguez Castelo a considerarla la mayor creación del autor, que es “en lo formal, una hermosa pieza, de técnica muy actual y muy libre” (Rodríguez Castelo, s/f: 38).

Todo lo expuesto en este estudio, ratifica la idea de que en la obra de Aguilera Malta, como en la de sus contemporáneos, hay un impulso hacia la experimentación, un tránsito de la escritura al escenario, la construcción de una voz personal con referentes locales y, como resultado de esto un proceso transformador que inaugura una nueva tradición para el teatro ecuatoriano.

## Bibliografía

- Jorge Enrique Adoum, *La gran literatura ecuatoriana del 30*, Quito, El Conejo, 1984.
- Demetrio Aguilera Malta, *Teatro completo*, México, Finisterre, 1970.
- Demetrio Aguilera Malta, *Infierno negro*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1967.
- Demetrio Aguilera Malta, “Sangre Azul” en *Anales de la Facultad de Filosofía, Pedagogía y Letras de la Universidad de Guayaquil*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1946.
- Demetrio Aguilera Malta, *No bastan los átomos y Dientes blancos*, Quito, CCE, 1955.
- Demetrio Aguilera Malta, *Trilogía ecuatoriana*, México Ediciones de Andrea, 1959.
- Aristóteles, *Ética y Poética*, Barcelona, Océano, 2001.
- Diego Araujo, “Panorama del teatro ecuatoriano: el teatro en el siglo XX”, en *Cultura*, Quito, revista del Banco Central del Ecuador, n. 5 v. II, 1979.
- Harold Blomm, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama Compactos, 2da ed., 2002.
- Jorge Dávila V., “Demetrio Aguilera Malta” en *Historia de las literaturas del Ecuador*, T. 6, Quito, UASB, CEN, 2007.
- Jorge Dávila V., “Aproximación al teatro ecuatoriano contemporáneo”, en revista *La última rueda*, Quito, Editorial Universitaria, n. 7, s/f.
- Miguel Donoso Pareja, *El nuevo realismo ecuatoriano*, Quito Eskeletra, 2002.
- Christofer Innes, *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático*, México, Paso de Gato, 2013.
- Gerardo Luzuriaga, *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera-Malta*, Madrid, Plaza Mayor, 1971.
- León Moussinac, *El Teatro: desde sus orígenes hasta nuestros días*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1965.
- Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Osvaldo Pellettieri, en Juan Villegas y otros, “Constantes del teatro popular en la Argentina” en *Reflexiones sobre el teatro latinoamericano del siglo veinte*, Buenos Aires, Galerna, 1989.
- Franklin Rodríguez, “Tres décadas de teatro ecuatoriano (1960-1990), búsqueda de una expresión nacional”, en revista *La última rueda*, Quito, Editorial Universitaria, 2da época n. 1, 1998.
- Hernán Rodríguez C., “Teatro ecuatoriano desde los años 30 hasta los años 50 y Teatro social”, en *Teatro social ecuatoriano*, Guayaquil, Clásicos Ariel v. 55, s. f.



- Hernán Rodríguez C., “Don Goyo figura grande de la epopeya costeña” en *Don Goyo, novela americana*, Guayaquil, Clásicos Ariel, v. 6, s/f.
- Santiago Rivadeneira, “Hacia el próximo teatro ecuatoriano”, en revista *La última rueda*, Quito, Editorial Universitaria, n. 8, s/f.
- Santiago Rivadeneira, “Los últimos estrenos”, en revista *La última rueda*, Quito, Editorial Universitaria, n. 4-5, s/f.
- Joel Sánchez, *El proceso creativo en la comedia*, s/r
- Francisco Tobar García, “Teatro durante los años de 1944 a 1956 vistos por un autor”, en *Trece años de cultura nacional*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, v. 2, 1957.
- Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Patricio Vallejo Aristizábal, *La niebla y la montaña: tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*, Quito, Banco Central del Ecuador, s/f.
- Patricio Vallejo Aristizábal, *Un relámpago sobre el lago: selección de artículos y escritos sobre teatro*, Quito, Contrael viento Ediciones, 2014.
- Patricio Vallejo Aristizábal, “El teatro de Jorge Icaza” en *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Doble Rostro, 2013.
- Patricio Vallejo Aristizábal “El teatro de Pedro Jorge Vera y los orígenes del Nuevo Teatro ecuatoriano”, Quito, Informe de Investigación, Comité de Investigaciones UASB, 2014.
- Patricio Vallejo Aristizábal, “Los escenarios de la palabra, dramaturgia ecuatoriana actual” en *Paso de gato, Revista mexicana de teatro*, México D. F., EECIT, n. 24, 2006.
- María Eugenia Valverde, *La narrativa de Aguilera Malta: un aporte a lo real maravilloso*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1979.