

MECANISMO DE DRAMATIZACIÓN DE UN MITO:

« EL TIGRE » DE AGUILERA-MALTA

La obra del escritor ecuatoriano Demetrio Aguilera-Malta¹ *El tigre*² (1955) nos presenta una historia de selva fantástica y escalofriante, plena de elementos americanos en lo más granado de la tradición inaugurada por *La vorágine* (1925), cuya evolución posterior dará origen al *realismo mágico*³.

La historia es sencilla. Dos cholos — Mite y El tejón — están congregados alrededor de una fogata una noche en una selva tropical. Guayamabe — el capataz — está con ellos, vigilando atento. El zambo Aguayo irrumpe en la escena presa del

¹ Aguilera-Malta es uno de los miembros del Grupo de Guayaquil, uno de los tres grupos constituyentes de la Generación del Treinta. Este grupo, junto con los Grupos de Quito y del Austro, ha producido una literatura de gran preocupación social de un tono que va desde la protesta realista hasta las más intrincadas elaboraciones expresionistas. Cf. GERARDO LUZURIAGA, *Demetrio Aguilera-Malta dramaturgo*, Ph. D. dissertation, University of Iowa, 1969, págs. 7-36.

² *El tigre* ha sido publicado cinco veces y representado dos. Fue estrenado en 1965 en Quito y llevado a las tablas de nuevo en el Festival de Teatro Universitario Latinoamericano de México en 1968. Publ. en *Letras del Ecuador*, XI, 104 (oct.-dic. 1955). 2ª ed. Quito, CCE, 1956. 3ª ed. en *Antología del teatro hispanoamericano*, comp. de Willis Knapp Jones, México, Ed. de Andrea, 1958, págs. 239-253. 4ª ed. en *Trilogía ecuatoriana*, México, Ed. de Andrea, 1959, págs. 51-76. 5ª ed. en *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, México, FCE, 1964, vol. II, págs. 7-27. Las citas que aparecen en el presente estudio se basan en la última edición de la obra citada aquí y reeditada por 2ª vez en 1973. La historia se basa en un episodio casi idéntico de *La isla virgen*. Cfr. *Ibid.*, Guayaquil, Vera y Cía., 1942, págs. 92-113. Naturalmente que algunas modificaciones han sido necesarias: supresión o dialogación de secciones narradas, unificación del lugar, depuración del lenguaje, etc. Dos motivos de que carece la versión novelada y que refuerzan la credibilidad del drama son el lazo amoroso de Aguayo y Domitila, y la tarea no cumplida por parte del zambo Aguayo. Cf. LUZURIAGA, *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera-Malta*, Madrid, Plaza Mayor, 1971, pág. 90.

³ Para Luzuriaga *El tigre*... "puede ilustrar hasta cierto grado el espíritu del realismo mágico, por la intervención del mito". Op. cit., 94.

miedo feroz que le ha causado la visión de un tigre. El capataz rechaza el miedo del zambo aconsejándole que se enfrente a él. Unos días después, en el mismo sitio, el capataz expresa su preocupación por la ausencia de Aguayo, quien no ha cumplido con una tarea que le había ordenado. Al salir éste en su busca, llega el zambo, quien ha estado escondido en un lugar cercano presa del miedo patológico del “manchado”. Mite y El tejón aconsejan a Aguayo que abandone la isla ya que éste es incapaz de sobreponerse al miedo. Le dicen que después pagará las deudas y mandará por Domitila — su novia — que son las únicas razones que le retienen allí. Aguayo trata de escapar infructuosamente. Pocos minutos después regresa contando que el tigre lo ha seguido hasta en el agua y que no hay remedio posible. Minutos más tarde se oye el grito sobrehumano de Aguayo, quien parece devorado por el felino; seguido por el rugido agónico del tigre quien sucumbe a causa del machete de Guayamabe.

La acción tiene lugar en “un rincón de la selva tropical americana” (pág. 8) que, por otros relatos del autor, sabemos que se trata de un lugar en la desembocadura del río Guayas en el Océano Pacífico⁴. El lugar apenas está insinuado y es más una metonimia de cualquier rincón de selva americana; es un espacio mítico que se expande y cuyos límites son más definitorios y esbozadores que representacionales: los ardidés técnicos, las luces, los objetos, nos entregan los referentes secundarios del lugar: la selva americana como connotación. Los objetos: sombrero de paja-machete-pantalones blancos-cotona constituyen un referente metafórico que se entroniza formando un paradigma asociativo de donde la audiencia extrapola el significado segundo: la selva americana como lugar dislocado.

El tiempo de la fábula sigue el mismo derrotero del espacio: es una repetición de los tres breves cuadros constitutivos, de las dos noches que presiden la cronología dual del relato. Es un tiempo segundo, desposeído de acciones: la peripécia está localizada por fuera del tiempo representacional.

⁴ Cf. LUZURIAGA, Ph. D. dissertation, págs. 106-119.

El drama entroniza el miedo mítico que los campesinos profesan por el tigre, símbolo de una realidad americana teñida de creencias mágicas que conviven *vis-à-vis* las percepciones naturales de los hombres y de las fieras en ese universo mítico-real americano⁵.

La historia del miedo sicótico del zambo Aguayo se cristaliza en tres episodios escénicos: su aparición en la reunión inicial — cuadro primero (pág. 8) —, su ausencia e irrupción en el segundo cuadro (pág. 18) y su ausencia/aparición en el cuadro final (pág. 26).

La proyección de la zoofobia se realiza a dos niveles de comunicación: el lingüístico y el simbólico. En lo lingüístico ésta se deja leer en las vacilaciones, las inseguridades, el discurso entrecortado, las respuestas evasivas que instauran su especificidad diferencial como personaje-mito.

Este nivel se inaugura con su interacción inicial:

Aguayo. — (Con voz temblorosa por la emoción). ¡Don Guayamabe! ¡Don Guayamabe!

Guayamabe. — (Serenamente, tranquilo). ¿Qué te pasa Aguayo?

Aguayo. — Este... don Guayamabe.

Nada... es que... (pág. 9).

y cierra el círculo con su desaparición final en un parlamento simétrico:

Voz de Aguayo. — ¡Don Guayamabe!... ¡Don Gua...ya... ma... be! (pág. 27).

Al nivel simbólico, la zoofobia de Aguayo se articula sobre dos elementos que constituyen el mito del miedo: la referencia acuática y la referencia al fuego. La tensión estructural

⁵ Este aspecto ya ha sido anotado por Juan Guerrero Zamora quien percibe el asunto de la pieza como "la infabulación de la naturaleza — en este caso el tigre, el manchado — por parte de los campesinos que amenguados por su dimensión impenetrable y su monstruosa ferocidad, ven en ella una amenaza investida de poderes mágicos", en *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Flórez, 1967, vol. IV, pág. 560. Cit. también por LUZURIAGA.

entre ellos instaura la acción y sirve de base para el desentrañamiento de otro personaje: Guayamabe, el capataz — personificación del valor. Así el paradigma acuático se cristaliza en las metonimizaciones objetivizantes y pragmáticas:

Guayamabe. — [...] ¡Es que donde se pára un cristiano bien hecho ningún animal *escupe!* (pág. 10).

Guayamabe. — [...] al lagarto se le hace la *boca agua* porque le soben la panza (pág. 14).

Mite. — [...] Donde te siga el rastro y *se orine* en tus pisadas ¡ahí te fregaste! (pág. 10).

Mite. — [...] que el manchado *se había orinado* en los rastros del zambo... (pág. 18).

Aguayo. — [...] Estoy que me voy en curso como una *regadera* (pág. 20)⁶.

El paradigma asociativo del miedo de Aguayo — de origen zoológico — no sólo se insinúa desde un comienzo en su nominación como personaje (agua-yo, hacerse-agua, orinarse) sino que también permea el discurso metafórico de la pieza al igual que el devenir pragmático:

Aguayo. — Otro día estaba *sacando agua del pozo...* (pág. 19).

Mite. — [...] hay *una canoa...* de allí te *embarcas* (pág. 20).

El sintagma del fuego — también de origen naturalista — llena dos funciones estructurales en el drama: de un lado, como hemos dicho antes del signo agua, inaugura el dominio del personaje-mito *Guayamabe*; y del otro, establece la tensión estructural entre los signos fuego/agua que va a demarcar el derrotero de la acción.

El mecanismo usado por el dramaturgo aquí es simple: la contigüidad entre los objetos y las personas:

⁶ Los subrayados son míos.

Guayamabe *fuma un cigarro enorme* (pág. 8).

Guayamabe fumando su cigarro imperturbable... (pág. 9).

Mite. — Sobretudo ahora Tejón. ¿Viste cómo le *brillaba el cigarro?* (pág. 11)⁷.

La contraposición entre los paradigmas simbólicos de fuego/agua crea el mito del tigre como un híbrido estructural. Los sintagmas simétricos de Aguayo/tigre encuentran su contraparte estructural en Guayamabe, quien se opone a este nivel al tigre, como signo de las acciones o percepciones de Aguayo:

A. *Aguayo.* — [...] sus ojos *como dos linternas* [...].

B. a ratos me pelaba los dientes como si se *riera* (pág. 9).

C. *Guayamabe.* — [...] el *vaho* del tigre... (pág. 26).

A. *Aguayo.* — [...] parecía una *linterna* (*el cigarro de Guayamabe*) (pág. 11).

B. *Guayamabe.* — [...] *reírsele en las barbas*... (pág. 14).

C. *Guayamabe.* — [...] echarle un *chiflón de humo* en los ojos... (pág. 14)⁸.

La tensión estructural Guayamabe/tigre encuentra su resolución en el desenlace lineal que presupone la muerte del felino. Así el símbolo del mito popular del héroe se entroniza en la *persona* de Guayamabe.

Los personajes secundarios Tejón y Mite desempeñan dos funciones estructurales: informan a la audiencia sobre la acción desplazada al hacerse portavoces de la mitología popular chola sobre el tigre; también y coetáneamente sirven de puente en el desarrollo conectivo de la línea de acciones desatada entre Guayamabe y Aguayo.

La escenificación por medio de luces, efectos sonoros, decoración, claro-oscuros logra crear un efecto de *inseguridad*

⁷ Soy yo quien subraya.

⁸ Soy yo quien subraya.

en el auditorio. De esa inseguridad que brota de la participación en un sistema ideológico donde las proyecciones de *lo mágico* no han dejado de invadir aquello que damos en llamar *realidad*. De allí brota su sentido profundo: de la extrapolación e integración de lo mítico dentro del marco de nuestra realidad vivencial; y no de las características individualizantes de los personajes o del contenido *mágico* de la figura del tigre, tampoco de su "mensaje social". Brota, pues, y en resumen, de esa coyuntura estética endeble que llamamos *realismo mágico*⁹.

GUILLERMO ANTONIO VILLEGAS.

Instituto Caro y Cuervo.

REFERENCIAS

- AGUILERA-MALTA, DEMETRIO. — *La isla virgen*, Guayaquil, Vera y Cía., 1942.
- AGUILERA-MALTA, DEMETRIO. — *La caballeresca del sol*, Madrid, Guadarrama, 1964. *Manuela la caballeresca del sol*. Transl. and intr. by W. Knapp Jones, Carbondale, Southern Illinois Univ. Press, 1967.
- AGUILERA-MALTA, DEMETRIO. — *Trilogía ecuatoriana*, México, Ed. de Andrea, 1959.
- ALEGRÍA, FERNANDO. — *Historia de la novela hispanoamericana*, 3ª ed., México, Ed. de Andrea, 1966, págs. 266-267.
- ANDREA, PEDRO F. DE. — *Demetrio Aguilera-Malta: bibliografía*, en *CLEB*, 1970 (com. de esc. Bol.).
- CARBALLO, EMMANUEL. — Prólogo a la *Trilogía ecuatoriana*, México, Ed. de Andrea, 1959, págs. 7-13.
- DESCALZI, RICARDO. — *Demetrio Aguilera-Malta*, en *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, 6 vols., Quito, CCE, 1968, págs. 1146-1171 y 2010-2015.

⁹ Cf. LUZURIAGA, Ph. D. diss., pág. 119.

- GREIMAS, A. J. — *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971. Tr. del francés Alfredo de la Fuente.
- GUERRERO ZAMORA, JUAN. — *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Juan Flórez, 1967, págs. 560-561.
- JONES, WILLIS KNAPP. — *Introduction to Manuela la caballera del sol*, Carbondale, Southern Illinois Univ. Press, 1967, págs. ix-xiv.
- LUZURIAGA, GERARDO. — *Del realismo al expresionismo: El teatro de Aguilera-Malta*, Madrid, Plaza Mayor, 1971.
- LUZURIAGA, GERARDO. — *Demetrio Aguilera-Malta dramaturgo*, Ph. D. dissertation, University of Iowa, 1969.
- LUZURIAGA, GERARDO. — *La evolución estilística de Aguilera-Malta*, en *LATR* 3, ii (1970), 39-44.
- NEGLIA, ERMINIO G. — *Temas y rumbos del teatro rural hispanoamericano*, en *LATR* 3, i (1969), 49-57.
- SAZ, AGUSTÍN DEL. — *La obsesión del miedo mortal. — El tigre (1957) de Demetrio Aguilera-Malta*, en *Teatro social hispanoamericano*, Barcelona, Labor, 1967, págs. 146-147.
- SOLÓRZANO, CARLOS. — *El teatro latinoamericano en el siglo XX*, México, Pormaca, 1964, págs. 11-112.
- SOLÓRZANO, CARLOS. — *El teatro hispanoamericano contemporáneo (antología)*, México, FCE, 1964 (1ª ed.), 1973 (3ª ed.), págs. 7-27.