

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021  
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Sin título* / 2015 / acrílico sobre madera / 25 x 25 cm

## Realismo y vanguardia en la cuentística de *Los que se van*

## Realism and Avant-Garde in the short stories of *Los que se van*

## Réalisme et avant-garde dans les contes de *Los que se van*

Recibido 10-08-20

Aceptado 12-09-20

Nelson Arturo Corrales Suárez<sup>1</sup>

Mayra Verónica Riera Montenegro<sup>2</sup>

Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador

nelson.corrales@utc.edu.ec / mayra.riera2308@utc.edu.ec

**Resumen:** En este artículo se expone una revisión acerca de *Los que se van*, considerándola una obra fronteriza, donde los límites del realismo y la vanguardia latinoamericana de los años treinta se difuminan como expresión de una sociedad en transición hacia patrones estético-literarios *otros* (Gómez, Adoum). Se apuesta a una revisión de los recursos estéticos desplegados por el plan narrativo sobre el cual se construye la representación de una realidad cuyo accionar ficcional es analizado en “El malo”, de Enrique Gil Gilbert, “El cholo que se castró”, de Demetrio Aguilera Malta, y “La salvaje”, de Joaquín Gallegos Lara. La realidad representada en un lenguaje sin ambages es propia de un vanguardismo narrativo que cobró gran impulso desde 1930. El realismo literario de *Los que se van* es un esfuerzo por la invención, entendida como un principio comprensivo del mundo para entender después lo social.

**Palabras claves:** realismo; vanguardia latinoamericana; literatura ecuatoriana.

---

1. Licenciado en Ciencias de la Educación por la Universidad Técnica de Ámbato, MSc. en Ciencias de la Educación por la Universidad Técnica de Cotopaxi, y doctor en Ciencias Pedagógicas por la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba.

2. Licenciada en Ciencias de la Educación, mención Educación Parvularia, por la Universidad Técnica de Cotopaxi, y MSc. en Educación con énfasis en Investigación Socioeducativa por la Universidad de la Sabana.



**Abstract:** This article presents a review of *Los que se van* considering it a border work, where the limits of realism and the Latin American avant-garde of the 30's are blurred as an expression of a society in transition towards aesthetic-literary patterns of the *otherness* (Gómez, Adoum). It is committed to a review of the aesthetic resources deployed by the narrative plan on which the representation of a reality is built, and the fictional actions of which are analyzed in "El malo" by Enrique Gil Gilbert, "El cholo que se castró" by Demetrio Aguilera Malta, and "La salvaje" by Joaquín Gallegos Lara. The reality represented in an unambiguous language is typical of an avant-garde narrative that gained great momentum since 1930. The literary realism of *Los que se van* is an effort for invention, understood as a principle for a comprehension of the world to understand later the social circumstances.

**Keywords:** realism; Latin American avant-garde; Ecuadorian literature.

**Résumé:** Cet article présente une revue de *Los que se van* en le considérant comme un ouvrage frontalier, où les limites du réalisme et de l'avant-garde latino-américaine des années 30 s'estompent comme expression d'une société en transition vers des schémas esthétiques et littéraires de l'*altérité* (Gómez, Adoum). Il s'engage dans une revue des ressources esthétiques déployées par le plan narratif sur lequel se construit la représentation d'une réalité dont les actions fictives sont analysées dans "El malo" par Enrique Gil Gilbert, "El cholo que se castró" par Demetrio Aguilera Malta et "La salvaje" par Joaquín Gallegos Lara. La réalité représentée dans un langage sans ambiguïté est typique d'une avant-garde narrative qui a pris un grand élan depuis 1930. Le réalisme littéraire de *Los que se van* est un effort d'invention, entendu comme un principe de compréhension du monde pour comprendre plus tard les circonstances sociales.

**Mots clés :** réalisme; avant-garde latino-américaine; littérature équatorienne.

### Irrupción de *Los que se van* en las letras ecuatorianas

Cuando en 1930 se publica la obra *Los que se van*, un conjunto de cuentos escritos por Demetrio Aguilera Malta, Jesús Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, el panorama de la literatura ecuatoriana conoció una forma nueva de contar los temas nacionales, especialmente las historias de cholos y montubios. Sus autores, miembros del Grupo de Guayaquil, constituido por los tres antes mencionados y los escritores Alfredo Diezcanseco y José de la Cuadra manifestaron su propósito de transformar el orden literario establecido, de irrumpir contra la realidad. Y su forma de protestar la realidad circundante fue narrándola en su crudeza. De ahí que Cuadra expresase como consigna: "Es imprescindible que esta realidad de fondo exista y vaya unida, en cuanto exista, a la expresión [...] Sólo así la literatura será un arma terrible [...] la realidad y nada más que la realidad, es suficiente. Hasta es, con frecuencia, más que suficiente" (p. 36).

La literatura ecuatoriana de la década de los treinta exploró un abanico de alternativas estéticas alternas al pasado signado por la tradición literaria del romanticismo y del modernismo tardío. Antes de ello, la narrativa del Ecuador de comienzos de siglo se caracterizó por un tono didactista, heredado del costumbrismo y de la impronta del progreso iluminista y el posterior pensamiento positivista.

La realidad como pivote, su representación a ultranza, resulta entendible en el marco del contexto histórico de la publicación de *Los que se van*, caracterizado por hechos como las consecuencias del deterioro del modelo liberal del Estado; un sistema social aún determinado por convencionalismos conservadores y coloniales; la masacre de obreros de 1922 en Guayaquil, muestra de la escalada represiva del ejército contra los partidos y sindicatos de trabajadores; una brutal crisis económica y problemas sanitarios como los originados por la peste bubónica en la ciudad de Guayaquil (Gómez, “*Los que se van: Relectura...*”, p. 536).

Ambientados en el campo de la costa ecuatoriana, los cuentos desarrollan la historia de personajes que representan al montubio y al cholo, en su cotidiana pobreza y vida familiar. Aun cuando en su momento, fue calificada de cruda en grado sumo, la valoración sobre la obra ponderó preferentemente su carácter de denuncia social, llevando a críticos como Anderson Imbert a expresar: “Lenguaje crudo, exageración de lo sombrío y lo sórdido, valentía en la exhibición de vergüenzas nacionales, sinceridad en el propósito combativo, dan a esta literatura más valor moral que artístico” (p. 263).

No obstante, el análisis realizado por Adoum, en su célebre prólogo a la antología de la Biblioteca Ayacucho, resulta un estudio cuestionador de la proclamada denuncia social de la obra, rescatando con ello una mirada sobre el texto y su despliegue de recursos estéticos. Esta perspectiva ha llevado a considerar a “*Los que se van*” un texto de lo fronterizo, donde los límites del realismo y la vanguardia latinoamericana de los años treinta se difuminan como expresión de una sociedad en transición hacia patrones estético-literarios *otros*.

En este artículo se expone una revisión acerca de la mixtura de la obra en tanto conjuga la representación de la realidad desde una exploración formal y vanguardista en recursos estéticos. Se comparte con Gómez la propuesta de abordar la obra como “una instancia problematizadora de tradiciones literarias, intervención política y experimentación formal.” (“*Los que se van: Texto de vanguardia*”, p. 529). Con ello se apuesta a una revisión de los recursos estéticos desplegados por el plan narrativo como reconocimiento del artificio textual, sobre el cual se construye la representación de una realidad marcada por la fatalidad, la pulsión y lo salvaje, tópicos centrales de la obra.

Consideramos, junto con Genette (p. 138), que la imitación de la realidad acontece como literatura en forma de *poiesis*, creación artística del discurso. Desde esta concepción se considera que uno de los aportes originales de esta obra radica en la importancia de la lengua hablada como materia prima de ficcionalización. De ahí que los textos acá citados presenten las particularidades propias de la oralidad y rompan los esquemas de la escritura.

Sobre este importante rasgo común en el lenguaje puede advertirse que, lejos de ser una transcripción fonética, es, más bien, una reconstrucción sugerida por el manejo de un léxico regional, deformaciones fonéticas dialectales y también construcciones sintácticas locales.

Particularmente, interesa, en este escrito, analizar la operación estética sobre esa realidad, la cual, aunque motivada por lo político, expresa en su materialidad textual un artificioso despliegue de experimentación vanguardista. Las narraciones de Aguilera Malta se ocupan del cholo, ese sujeto habitante de la costa, de organización patriarcal cerrada; por su parte, Gil Gilbert y Gallegos Lara son los narradores de los montuvios y otros mestizos. Violencia, fatalidad, superstición pulsión son construidos a partir de un plan narrativo analizado en “El malo”, de Enrique Gil Gilbert, “El cholo que se castró”, de Demetrio Aguilera Malta y “La salvaje”, de Joaquín Gallegos Lara.

### “El malo”: violencia y fatalidad

Si bien los autores de *Los que se van* develan particularidades narrativas, diversos críticos (Gómez, “*Los que se van: Texto de vanguardia*”; Ibáñez; Adoum) coinciden en señalar la unidad de ambiente y de lenguaje de la obra. Como hito inaugural de la modernidad literaria, las narraciones de los cholos y montubios devienen en cuentos de historias fatales, de seres urgidos por deseos de vida o de muerte. Una violencia cuya génesis no es atribuida al orden social o político sino concebida como fuerza vital. Para el Grupo de Guayaquil, la narración realista de los hechos, su relato fiel, son en sí mismos, una denuncia, una crítica.

En *Los que se van*, el *fatum* o destino alcanza recurrentemente a seres cuya realidad no parece distinguir entre cuerpo y alma. Como parte de su legado estético, los cuentos de estos narradores de los años treinta subvierten los valores tradicionales atribuidos a la naturaleza y a la esencia bondadosa del ser humano que la habita, tal como fueron representados por el arielismo del siglo XIX. La violencia de la naturaleza, la violencia del hombre ecuatoriano, la violencia del lenguaje que la cuenta son rasgos distintivos de un patrón estético alejado de la pasividad retratista de la literatura costumbrista.

La violencia de la historia no se argumenta, ni se detalla; esta se cuenta desde lo cotidiano. Trata sobre pequeños seres, de su universo delimitado por las palmeras, habitado por el monte. No hay masas organizadas, ni sujetos colectivos. “El malo”, de Enrique Gil Gilbert, es una narración breve sobre la naturaleza del mal y de la muerte. El texto narra la historia de Leopoldo, un niño de ocho años que cuida a su hermanito y este termina muerto mientras Leopoldo intentaba entretenerle. La narración inicia *in media res*, en este caso por medio del estilo directo libre se introducen las palabras de Leopoldo entonando una canción de cuna, con lo cual se comienza el relato con imágenes auditivas, rompiendo con ello la tradicional participación inicial del narrador para establecer el ambiente y presentar los personajes.

La voz del narrador omnisciente interviene para presentarlo: “Travieso i malcriado por instinto. Vivo, tal vez demasiado vivo. Sus pillerías eran porque sí —porque se le antojaba hacerlo” (Gil Gilbert, p. 4). El narrador omnisciente, según Pozuelo (p.186), no solo refiere la percepción mecanicista o espacial, sino que introduce valores, juicios, creencias. En este caso, el narrador en su conocimiento absoluto sobre el personaje, no atribuye otra razón a su tremenda que no sea la de su propia naturaleza.

El niño Leopoldo resulta un personaje unidimensional si se considera la conceptualización realizada por Foster (p. 6), quien establece como plano a aquel personaje construido alrededor de un rasgo dominante, sin profundizar en su complejidad. Esta estigmatización es elaborada a partir de una técnica polifónica. A la voz del narrador se suman progresivamente las voces de otros personajes que proclaman su maldición, la de Chepa: “Si es malo-malo-malo como er mesmo malo” (Gil Gilbert, p. 5), y la de los vecinos: “Los hijos de Chepa. Los de Meche. Los de Victoria. Los de la Carmen. I todos se apartaban [...] —Lo bes como llora y como habla? Se ha gorbido loco! No se ajuntan con el que la lechuza lo ha gritao!” (Gil Gilbert, p. 6).

Como en una suerte de coro, las distintas voces construyen una condena, Leopoldo el malo; Leopoldo el diablo, no podrá luchar contra su destino. Ya Bajtin (p. 316) ha analizado la relación entre el recurso polifónico y el discurso social llamando a esta perspectiva de la narración “ángulo dialógico”, por lo que la superstición asociada a la estigmatización del personaje revela el carácter telúrico del realismo. Su manifestación como creencia de lo oscuro contraviene los preceptos de la religión institucionalizada, la católica.

El drama de Leopoldo, su condena, no solo radica en su condición social sino en su estigma de malévolo, en su mala hora atávica. Esta especie de malignidad heredada lo conduce inevitablemente a atraer la muerte de Ñañito. El ritmo narrativo se intensifica. Se abrevia la secuencia de los hechos, frases, exclamaciones que expresan brevemente las acciones: “Algunos reían. Otros se asustaban. Otros quedaban indiferentes. Los muchachos se acercaban i preguntaban: —Qué ha pasado?” (Gil Gilbert, p. 7). La intensificación del ritmo narrativo es un rasgo vanguardista en el que un punto crítico del relato sufre un proceso de densificación que logra crear un espacio de conciencia acerca de la mirada sobre el hecho trágico. El desenlace insólito, truculento, en el que el machete cae accidentalmente sobre el bebé, deviene en un sino trágico, las risas se truecan en murmullo agonizante, silencio. Se ha cumplido el *fatum*. En un rancho, las palmeras, la tierra, la madera y el machete son el escenario sagrado para el oráculo caliente, costero del mal agüero. La visión trágica muestra a un niño, víctima inconsciente de su destino. Leopoldo no sabe que es malo, carece de esa percepción sobre sí mismo:

—Malo? I que sería eso? A los que le gritaba la lechuza antes de que los lleven a la pila, son malos... I a él dizque le había gritado!

—Pero nadie se reía con él.

—No te ajuntan con Leopoldo — había oído que le decían a los otros chicos —. No ajuntan con ese que es malo! (Gil Gilbert, p. 5).

El mal atribuido es una existencia sustantiva que le precede, su fuente es externa. Se impone una noción donde la fatalidad es hereditaria, lo que representa un principio determinista de aires helénicos que ha sido reelaborado por la vanguardia. Las aspiraciones vanguardistas convirtieron lo trágico en la matriz generadora de las contradicciones modernas. Sobre su tratamiento del mal, Bravo arguye:

El mal quizás, sea una de las más enigmáticas y complejas manifestaciones del humano ser: si el hombre hace posible la socialización por la interdicción y por procesos identificatorios que asumen los signos éticos del bien, el mal es todo aquello excluido, que acecha y pone en peligro el orden instituido. El mal se recluye de este modo en los territorios simbólicos de la alteridad y de la muerte, y abre su significación a la vez, y de manera contradictoria hacia la privación y la libertad (pp. 38-39).

La maldad del relato no es producto de conflictos sociales explícitos, más bien es una malignidad que afecta al individuo, en su relación con las fuerzas de la naturaleza y sus instintos. Se refugia en la alteridad al ser proclamada por el recurso polifónico que da vida a la naturaleza del personaje. Una vez acaecida la muerte, los presentes claman por que el político venga y aprese al niño. Solo sus padres sienten pena por él, sin embargo, la madre se resigna a lo que le espera: “María vio al muerto... Malo Leopoldo, malo! Mató a su hermanito, malo! Pero ahora vendría el Político i se lo llevaría preso... Probecito. Cómo lo tratarían? Mal porque era malo. I con lo brutos que eran los de la rural. Pero había matado a su hermanito! Malo, Leopoldo, malo...” (Gil Gilbert, p. 8).

El antagonismo entre el bebé bueno y angelical y Leopoldo, el niño malo, obedece a la noción de predestinación. La muerte del bebé amerita un castigo. La madre asume la condena que le espera al niño, al niño malo. En este punto valen las reflexiones hechas por Ricoeur (p.55) acerca del pecado original. El autor analiza cómo la noción agustiniana involucra una dimensión trágica dada por la predestinación del mal y una dimensión ética que apunta a la del castigo éticamente establecido.

### “La salvaje”: pulsión del eros

El programa estético del Grupo de Guayaquil aspiraba a que el símbolo no escondiese la realidad, antes bien, buscaba definir una especie de ciframiento estético para remitir a realidades hasta ese momento invisibilizadas y narradas uniformemente por el realismo tradicional. Los personajes míticos de la narrativa de “Los que se van” se encuentran asociados a una energía telúrica, fuerza conductora de vidas desbordadas por las pasiones, por la naturaleza. El relato titulado “La salvaje”, de Joaquín Gallegos Lara, nos presenta una historia cuya piedra angular es el deseo.

Viviña, el protagonista del relato, obsesionado con comprobar si la leyenda es cierta, se sumerge en una búsqueda por parajes exuberantes, anhelando conseguir a esa mujer agreste, casi monstruosa que seduce a los hombres para luego asesinarlos.

La pulsión resulta su energía psíquica y física para perseguir su meta. En el marco de la estética vanguardista, el mundo en “La salvaje” es representado por un narrador cuyo punto de vista nos muestra un mundo irracional, su mirada narrativa pasea ambiguamente entre la leyenda, el sueño, la locura y la muerte (Schwartz, p. 20).

La voz narrativa esgrime variedad de recursos en la elaboración de un punto de vista sobre el cual se observa y se siente la historia. Es el punto de vista el pilar fundamental de la estructura narrativa de este cuento. De acuerdo con Uspenski (1973) (Citado en Pozuelo, 2007, p. 188), el fenómeno de la perspectiva o punto de vista resulta complejo en tanto atiende aspectos espacio-temporales, psicológicos e ideológicos.

Gallegos Lara estipula una mirada desde la cosmovisión mítica al construir el punto de vista de la narración. El relato y sus recursos narrativos son edificados sobre una lógica cultural del monte y el montubio, desde una percepción particular sobre el tiempo y el orden del mundo.

En “La salvaje”, el narrador omnisciente asume un punto de vista cuya focalización externa le permite conocer mucho más de lo que cuenta la historia; su conocimiento sobre el mundo interior de Viviña, e incluso sobre sus percepciones sensoriales, lo presentan como un ser vertebrado por la pulsión: “Viviña tenía ganas de conocerla. Se burlaba de todas las historias sin creerlas. Esta le daba el atractivo del incitante sensual. La salvaje raptaba a los hombres. Se los llevaba al monte a tenerlos de maridos” (Gallegos Lara, p. 81).

Ávido, Viviña se adentra en el bosque; su búsqueda ocurre en una sucesión indefinida de días. Las noches canalizan el deseo en sueños sensuales. A ratos se convence de lo infructuoso de la expedición. El deseo carnal se padece sobre sí mismo, violentamente, en una autosatisfacción compensatoria: “Tan vivamente soñó que al despertar –poniendo en ello un poco de su burla de siempre- se acarició solitario. [...] Con furia” (Gallegos Lara, p. 82).

La naturaleza palpita al igual que la pulsión erótica en los personajes de “La salvaje”. Viviña actúa para dar satisfacción a sus deseos, su accionar no se encuentra restringido por límite alguno dictado por la noción de bien o de mal. De acuerdo con el psicoanálisis, la pulsión involucra un ímpetu que controla al sujeto mismo. Superpuesto a cualquier axioma ético o moral, Viviña esgrime tanta crueldad como vivaz deseo sexual: “Acostumbraba irse a dormir al monte. Y se iba a Güerta Mardita. Sin importarle una guaba la penación del moreno que estaba allí enterrado con la mujer y los hijos, a los que mató. Los que las cruzaban de noche decían que oían salir gemidos de bajo de la tierra” (Gallegos Lara, p. 81).

Sexo, vida y muerte configuran la esencia del personaje. Viviña asesina y no lo lamenta. Los cadáveres del moreno y su familia anuncian su presencia bajo tierra. Sus quejidos contagian de muerte a quienes les escuchan y en ese fenómeno existe un pensamiento mítico-simbólico desbordado de cualquier dimensión racional, y en el que los muertos devienen en una especie de peligro mágico, otorgándole, lo que Bataille (p. 56) ha llamado el poder de obrar por contagio. Los vivos temen al contagio de la muerte, a su descomposición.

Por su parte, la salvaje es un ser monstruoso en tanto es contrario a la naturaleza corpórea de una mujer. La leyenda le atribuye el poder de brindar el gozo carnal y el de la muerte. La descripción del personaje es plena de imágenes sensoriales: “— ¡Es güena caracho! Izque le relampaguean los ojos pior que ar tigre. ¡Tiene unos pechotes! Y es peludísima. Pero er cristiano varón que cae en sus manos no vuelve más nunca pa lo poblo. Y es imposible seguirla er rastro: tiene los pieses viraos ar revés” (Gallegos Lara, p. 82).

Este relato tradicional ecuatoriano se inscribe en la demonización configurada por la cultura occidental cristiana, en la que “la representación del Demonio es también la representación demonizada de tus propios deseos” (Mires, p. 25). La circulación simbólica del monstruo asociado al mal proviene del recorrido histórico, propio de la cultura occidental que se expandió durante la Edad Media, nutrido por contenidos de la moral judeocristiana, originando una moral excluyente, distintiva de la modernidad colonizadora.

En el relato, lo monstruoso, por diferente, es atribuido a la legendaria mujer. El ser mítico adquiere la fuerza de una seducción que, una vez iniciada, conduce a la posesión orgiástica. Los seres míticos parecen alcanzar en las leyendas del folclore de los pueblos una refiguración del otro, del extraño, del excluido.

El tiempo de la narración sufre alteraciones, su ritmo se intensifica elípticamente. Esta característica es relevante en el lenguaje narrativo de la obra en general. El tiempo del discurso se detiene, aunque el tiempo de la historia transcurre. Son suprimidos fragmentos de la secuencialidad de la narración. Ejemplo de ello es el inicio del relato *in media res*; o cuando Viviña se encuentra preparándose para dormir y la narración salta a este despierto, sorprendido y con la salvaje encima:

— ¿Cómo se durmió en tierra? ¿Vino el sueño de color agreste de las frondosidades de los árboles desconocidos? ¿Fue solo el cansancio?  
Allí estaba. Caído como un tronco más. Rotas las raíces. Tumbado de espaldas en las hojas secas, Inmóvil. Y al despertar...  
¡La salvaje! (Gallegos Lara, p. 83).

La fragmentación logra una creciente discontinuidad, el tiempo se acorta para después alargarse. Chatman (p. 67) reconoce en este recurso un rasgo moderno en cuanto produce un efecto brusco, similar a los cortes de las escenas en el cine. De manera elíptica el relato introduce el desenlace de la historia. El deseo antecede al personaje, dicta sus pasos y guarda, para Viviña, un cierto “destino” al que le exige acoplarse.

El encuentro de Viviña con la salvaje finalmente ocurre. La elipsis abre paso a la escena final en la que el hombre se entrega a los besos de la salvaje. La voluptuosidad lo aturde, lo acecha, lo paraliza: “Se notó echado de espaldas. Apoyados los riñones en una raíz de higuerón. Ese vientre en movimiento” (Gallegos Lara, p. 84). La escena incorpora el tono dramático, el tiempo de la historia y del discurso se acoplan en el relato del encuentro sexual inundado de imágenes sensoriales, lúbricas. La mujer se entreteje en su cuerpo, llegado el éxtasis, sus manos se apoderan del cuello de Viviña hasta estrangularlo.

Viviña intenta defenderse inútilmente, se entrega a la muerte, en su mente solo escucha el eco de su exclamación: ¡La salvaje!

Visto como impulso, el deseo de vida es deseo de muerte. Ya Bataille (p. 59) afirmaba esta relación entre la sexualidad y la muerte como “los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la multitud inextinguible de los seres”. En el relato “La salvaje”, el realismo propone un tipo de literatura cuyo eje la selva o el campo ecuatoriano en su esencia mítica-mágica, allí donde la naturaleza signa la violencia del ser. La tradición rural se vuelve historia literaria, se rebela contra la tradición, voltea el plano y lo salvaje cobra lugar como manifestación de lo invisibilizado.

### **“El cholo que se castró” o la pulsión de la muerte**

El realismo desarrollado por el Grupo de Guayaquil se aleja de la grandilocuencia de los sujetos colectivos y la argumentación sociopolítica. La realidad como representación tiene su centro en lo privado-social. La mirada narrativa ojea la vida de seres individuales, sumergidos ya en comunión, ya enfrentados a sus instintos. “El cholo que se castró”, de Demetrio Aguilera Malta, ubicándose en esta perspectiva, construye la historia de un personaje en fuga como es Nicasio Yagual. Su suicidio es la consumación de un fatídico destino de sangre y sexo.

La dinámica del personaje es un paradigma de rasgos (Chatman, p.135) que instaura el recorrido vital de Nicasio Yagual como un hombre signado por la pulsión sexual; un transitar en el que se suceden violaciones y asesinatos. El relato inaugura este periplo con la posesión violenta de una chola, la negativa de esta a entregarse hace enloquecer al hombre: quemada la embarcación, saltan al mar, forcejean, finalmente ocurre el encuentro.

Nicasio huye. Rememora. El discurso del relato hace una retrospectiva: “Ah. El pasado... ¿Cómo fue? Pué, dende chico...” (Aguilera Malta, p. 75). A partir de entonces se inserta otra narración, temporalmente anterior, sus primeros asaltos, sus crímenes. Nicasio recuerda su iniciación sexual abusando de su prima y el asesinato de su tío, quien le ataca al descubrirle, enfrentándose ambos a machetazos. Nicasio huye de la persecución que se desata, huye porque “le dijeron que de noche el muerto lo andaba buscando en los manglares solitarios” (Aguilera Malta, p. 76). La noche de la muerte es el paisaje de lo oscuro, de lo desconocido. En una especie de Hades como mundo subterráneo, el muerto llama a Nicasio, invitándolo a un inframundo al que aún no está convocado.

En esa mirada al pasado aún faltan sucesos violentos, como la violación a la esposa blanca de su patrón. De nuevo la huida. El caos generado por la pulsión puede ser entendido en lo que Bataille refiere sobre el desorden mortal del erotismo: “La voluptuosidad está tan próxima a la dilapidación ruinosa que llamamos “pequeña muerte” el momento de su paroxismo. En consecuencia, los aspectos que evocan el exceso erótico en nosotros siempre representan un desorden” (p. 170).

Las acciones del personaje son llevadas por la inconsciencia de las pasiones, el ciclo de violencia entra en aparente paz con la segunda huida. Nicasio se refugia en la costa y pretende en vano dejar atrás la pulsión y el estupro. El ciclo pulsional reinicia con la llegada de una mujer llamada “La Peralta”, descrita así: “Diz que manejaba el fierro como nadie. Que diz que se había comido a varios” (Aguilera Malta, p. 78).

“La Peralta” es nominada particularmente. Como personaje cobra vida propia al ser individualizada por su apellido. Los personajes femeninos anteriores a su aparición son referidos en la sustantivación común, “la prima”, “la chola”, “la blanca”, aludiendo con ello a una cualidad básica, física de la mujer como objeto de placer. En cambio, en el nombre “La Peralta” ocurre la presencia original, en ese nombre se conjugan una serie de rasgos sometidos a su nombre como código de referencia textual (Pozuelo, p. 140).

El encuentro entre Nicasio y “La Peralta” se desarrolla en un diálogo cortante, abrupto, fragmentado. No hay lugar para disquisiciones, poseer a “La Peralta” se condiciona a la superación del reto. El combate a machete. Sobre la violencia, Gómez refiere que “El fatalismo condensado en el machete enuncia una imposibilidad central: la del hombre rural ecuatoriano de despojarse de una violencia social que es el único sistema que vincula, relaciona y organiza a los sujetos” (“*Los que se van*: Relectura...”, p. 9). En la narrativa de “*Los que se van*”, el duelo a machete se vuelve la representación de una práctica social que regula las relaciones entre los seres de la historia.

Nicasio triunfa y “La Peralta” cumple en ofrecerse a sus deseos. De manera inesperada Nicasio se niega. Hay una especie de transformación en el personaje. Su desarrollo en la trama lo aleja de presentarlo como un ser unidimensional en su pulsión. El rechazo súbito a “La Peralta” rompe un ciclo. En este aspecto, Chatman (p. 141) reflexiona sobre el personaje esférico como aquel personaje capaz de sorprendernos con sus acciones, aquel personaje denso, pues su esencia es susceptible de transformación.

En el mundo trágico de Nicasio los valores del instinto sin límites se agrietan, el hombre comienza a ser consciente de la necesidad de reprimir sus instintos, de los que antes no concebía ni arrepentimiento ni castigo. Esto se revela en un monólogo interior: “Pensó: / Él era bueno. Ahora que se buscaba a sí mismo – sin saberlo – lo había conocido. Creía en Dios, en la virgen, en todos los santos... Creía que se iría al infierno... Claro... Así lo había enseñao su padre... Y así habrá de ser” (Aguilera Malta, p. 80).

Los pensamientos de Nicasio, la representación de la conciencia como habla no pronunciada, es el resultado del pensamiento directo libre. Este recurso narrativo abre las puertas a la conciencia del personaje en una especie de conexión íntima. Cierta sentido de la realidad empieza a vislumbrarse en Nicasio al comenzar este a cuestionar su entrega absoluta a las pasiones de la naturaleza. El estado de reflexión del personaje conduce a un desenlace aparentemente inexplicable.

“La Peralta” convence a Nicasio y se consuma la entrega. Con ello se agudiza la crisis del personaje por escapar de sus impulsos.

Nicasio, aprovechando un momento de soledad, recurre a su machete para extirpar el punto en el que se originan las pasiones y se castra. Esta acción trae su muerte. La castración es autoaniquilación.

## Conclusiones

Las narraciones de *Los que se van* han sido vistas como la obra emblemática del realismo en Ecuador. No obstante, su particularidad reside en su alejamiento de la denuncia militante y sociológica al privilegiar la dimensión mítica en la cotidianidad de sus historias sobre cholos y montubios. De acuerdo con Adoum, la obra “interpreta, yendo más allá de los aspectos puramente visibles de la organización social del montuvio, hasta entrar en su universo legendario y mítico” (p. XXXVI). Esta escogencia por la dimensión mítica pareciera optar por mostrar el mundo de la barbarie, contrapuesta al plan estético de la supuesta “civilización”.

*Los que se van* toman partido, subvierten el orden de la razón y la realidad representada alude a terrenos ignotos de la violencia y la pulsión. De manera que el realismo literario de *Los que se van* es un esfuerzo por la invención, entendida esta como un principio comprensivo del mundo para entender después lo social.

En su carácter innovador, la obra se inscribe en lo que Rama (p. 52) considera vanguardista, pues asume los fenómenos latinoamericanos y sus imaginarios en busca de autonomía e identidad. En el desarrollo de un programa estético, la obra toma elementos de lo popular como leyendas, costumbres y el habla. Los personajes se expresan coloquialmente como corresponde con la realidad, sin embargo, los registros de habla popular se alternan con el lenguaje depurado del narrador.

Las historias de cholos y montubios incorporan fuentes míticas, peculiaridades de la lingüística rural, escenas de la organización patriarcal y matriarcal, conceptos y percepciones de la vida, del mundo, de la muerte, conformando una literatura híbrida, cruda, controversial para su época. La realidad representada en un lenguaje sin ambages es propia de un vanguardismo narrativo que cobró gran impulso desde 1930, de ahí que Schopf exprese: “La vanguardia fue una empresa de desublimación, de descubrimiento, de montaje, de invención e iluminación subversiva para un nuevo humanismo” (p. 180).

## Referencias

- Adoum, Jorge Enrique. Prólogo. *Narradores ecuatorianos del 30*, selección y cronología de Pedro Jorge Vera, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. IX - LXI
- Aguilera Malta, Demetrio. “El cholo que se castró.” Aguilera Malta, Gil Gilbert y Gallegos Lara, *Los que se van*, pp. 74 - 80

- Aguilera Malta, Demetrio; Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara. *Los que se van: Cuentos del cholo i el montuvio. Narradores ecuatorianos del 30*, selección y cronología de Pedro Jorge Vera, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. t. 2, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1999.
- Bataille, George. *El erotismo*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1964.
- Bravo, Víctor. *El mundo es una fábula y otros ensayos*. Venezuela, Ediciones Puerta del Sol, 2004.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso: La estructura de la novela y el cine*. Madrid, Taurus, 2013.
- Cuadra, José de la. *El montuvio ecuatoriano*. Buenos Aires, Ediciones Imán, 1937.
- Foster, Edward. *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate, 1983.
- Genette, Gerard. "Fronteras del relato". En: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972 [1966]. pp. 193-208.
- Gallegos Lara, Joaquín. "La salvaje." Aguilera Malta, Gil Gilbert y Gallegos Lara, *Los que se van*, pp. 81-84.
- Gil Gilbert, Enrique. "El malo." Aguilera Malta, Gil Gilbert y Gallegos Lara, *Los que se van*, pp. 3-8.
- Gómez, Facundo. "Los que se van: Relectura de un clásico ecuatoriano." *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, N° 372, 2013, pp. 528-545.
- Gómez, Facundo. "Los que se van: Texto de vanguardia." *Kipus: Revista Andina de letras*, N° 37, 2015, pp. 89-112.
- Ibáñez, María. "Recursos estilísticos en las narraciones cortas del Grupo de Guayaquil". *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 16, 1993, pp. 186-194.
- Mires, Fernando. *Malestar en la barbarie*. Caracas, Nueva Sociedad Editorial, 1998.
- Pozuelo, José. *Desafíos de la teoría: Literatura y géneros*. Mérida (Venezuela), El Otro El Mismo, 2007.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 2008.
- Ricoeur, Paul. *Introducción a la simbólica del mal*. Buenos Aires, La Aurora, 1976.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía: Ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago, Ediciones Lom, 1986.
- Uspensky, Boris. *A Poetics of Composition*. Berkeley, Los Ángeles/Londres, University of California Press, 1973.