

**Demetrio Aguilera-Malta:
Los que se van: inicios y retornos**
MARÍA HELENA BARRERA

RESUMEN

La autora revisa los relatos de Aguilera-Malta incluidos en *Los que se van*. Ellos anticipan los contenidos y rasgos de su narrativa posterior, constituyendo un verdadero «octamerón de las pasiones» humanas. Sentimientos existenciales complejos animan a los personajes: una amistad llevada a sus límites; el autoengaño en relación al objeto amoroso; la autoexpiación de una vieja culpa; un «Don Juan» de las islas, que súbitamente, al encontrar el amor por primera vez, castiga al mal que lo posee mediante la autocastración y la muerte (el mal como algo intrínseco y extrínseco, a la vez). Una estructura compleja, intensidad en la forma, economía de recursos, claro sentido de fabulación: todos estos elementos, presentes en su narrativa posterior, se evidenciaban ya, con precoz maestría, en los cuentos incluidos en *Los que se van*.

PALABRAS CLAVE: Cuento ecuatoriano, vanguardias, Demetrio Aguilera-Malta, *Los que se van*.

SUMMARY

The author looks at Aguilera-Malta's stories in *Los que se van*. She maintains that they anticipate the content and traits of his later fiction, constituting a true «octaemeron of human passions». Complex existential feelings animate the characters: friendship taken to its limits; self deception related to love; self forgiveness of old guilts; a «Don Juan» of the islands that suddenly, upon finding love for the first time, punishes the evil that dominates him by self mutilation and death (Evil being intrinsic and extrinsic at the same time). A complex structure, precocious mastery of form, economy in narrative resources, clear sense of fabulation: all of these elements, present in his later fiction, are in evidence in the stories included in *Los que se van*.

KEY WORDS: Ecuadorian story, vanguards, Demetrio Aguilera-Malta, *Los que se van*.

A PRINCIPIOS DE 1915, un comerciante manabita, residente en la ciudad de Guayaquil, abandonaba el Ecuador en viaje de negocios. Lo acompañaba su hijo, un chiquillo de cinco años de edad. La decisión de llevar al niño con él era inusual –la jornada, internacional, había de ser compleja y dilatada–. En su primera etapa cubrirían la distancia entre Guayaquil y la también porteña ciudad de Colón, en Panamá.

De Colón, el primero de abril de 1915, los viajeros zarparían en un vapor, para cruzar el Caribe en seis días. Su destino era la ciudad de Nueva Orleans, en el sur de los Estados Unidos.¹ Desde allí, por tren, se dirigirían entonces hacia la ciudad de Chicago, donde el padre debía atender una serie de transacciones urgentes, destinadas a garantizar la continuación de una pequeña fábrica de tejidos que mantenía con sus hermanos. Ocupándose de tales menesteres, permanecería con su pequeño en la urbe por algunos meses, antes de emprender el regreso por idéntica ruta a la tomada inicialmente.

Luego del retorno, los detalles de ese viaje se perderían en los recovecos de los recuerdos familiares. Muchos años más tarde, un historiador guayaquileño, Rodolfo Pérez Pimentel, recogería de labios de primos lejanos de los viajeros, la única, brevísima mención de ese periplo.² La causa de su interés por el mismo era el niño de cinco años: de nombre Raúl Demetrio Aguilera-Malta, había crecido para convertirse en uno de los pilares mayores de las letras ecuatorianas.

ANTICIPACIÓN DE DESTINOS

Aguilera-Malta jamás haría mención de esa, su primera jornada a los Estados Unidos. En razón de su silencio y de su temprana edad al emprender el viaje, resulta imposible determinar si alguna impresión específica de los sucesos del mismo se grabó en su mente. Y, sin embargo, esa jornada aparentemente olvidada anticipa de modo inexplicable ciertos hechos, afectos y conflictos esenciales que marcarían luego su itinerante existencia.

-
1. Detalles tomados de «List or Manifest of Alien Passengers for the United States», S.S. Cartago (American), Passengers Sailing from Colon, R.P., April 1, 1915.
 2. Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario biográfico ecuatoriano*, vol. 4, Guayaquil, Litografía e Impr. de la Universidad de Guayaquil, 1987, p. 3. El testimonio jamás fue incorporado en otros estudios sobre la vida de Aguilera-Malta, tal vez por considerarse el hecho relatado como improbable.

El primero de esos elementos es sin duda la presencia de coincidentes fuerzas invisibles, de extraños caprichos del destino que, de haberse generado como trama ficticia, hubieran sido considerados implausibles: poco tiempo luego de que los Aguilera partiesen de Colón, gran parte de esa ciudad desapareció en uno de los inapelables incendios que plagaban los puertos de la época.³ Evadieron también, sin saberlo, otro desastre durante la jornada de retorno cuando, poco después de que embarcaron en Nueva Orleans, esa ciudad fue parcialmente destruida por un huracán.⁴

Entre esos dos hitos del desastre, el viaje comprendió Panamá, nación que se descubriría, años más tarde, indispensable dentro de la vida de Aguilera-Malta. En 1930, transformado en un veinteañero poeta, escritor y artista, arribó de nuevo a tierras panameñas, esta vez sin familiar alguno y empujado por un sentido de aventura. Durante tres difíciles años se probó a sí mismo capaz de abrirse campo de modo independiente, literal y figurativamente a pulso. José de la Cuadra evocara sobre ese tiempo que «los rudos golpes lo [harían] macizo».⁵ En Panamá contraería matrimonio y perfeccionaría su precoz madurez estilística.

Ideológicamente, el periplo de 1915 estará sembrado de elementos primordiales: el vapor en el que Aguilera-Malta embarcó de niño se llamaba Cartago, y hacía parte de la Gran Flota Blanca de la *United Fruit Company*, ya omnipotente a la época en sus alcances comerciales y políticos en América Central.⁶ Pocos meses antes del arribo de Aguilera-Malta a Colón, las aguas de la bahía de esa ciudad habían sido puestas, por tratado internacional, bajo el control total del gobierno estadounidense⁷ y el Canal de Panamá comenzó a funcionar en el corazón de la Zona del Canal.⁸ Esa zona y ese canal que,

-
3. Anónimo, «Fire Sweeps Colon. Ten die in Flames», en *The New York Times*, New York, May 1, 1915, p. 1.
 4. Anónimo, «Hurricane Sweeps over New Orleans», en *The New York Times*, New York, Sep 30, 1915, p. 1.
 5. José de la Cuadra, *12 siluetas: dibujos de Víctor M. Mideros, Carmela Palacios, Germania Paz y Miño, D. Aguilera-Malta*, Quito, Editorial América, 1934, p. 25.
 6. E.g., Marcelo Bucheli, *Bananas and Business: The United Fruit Company in Colombia, 1899-2000*, New York, New York University Press, 2005, p. 48.
 7. Anónimo, «New Panama Treaty Gives us Harbors», en *The New York Times*, New York, Sep 3, 1914, p. 6.
 8. Anónimo, «Panama Canal Opens Today», en *The New York Times*, New York, Aug 15, 1914, p. 5.

eventualmente, darán nombre y razón a una de sus novelas, se tornaron en una realidad imposible de circundar en significado e influencia.

El Nueva Orleans de 1915 era escenario tanto de la opresión racial como de la emergencia artística de los afroamericanos, que tanto interesarán al futuro autor. Chicago, por su parte, con sus muchas, muy nutridas industrias –algunas de las cuales fueron sin duda visitadas por Aguilera-Malta, en razón de las actividades de su padre– continuaba siendo un fértil campo de batalla para las reivindicaciones laborales que había originado la masacre de mayo de 1886, germen del día internacional del trabajo. Reivindicaciones y lucha que serían caras al autor ecuatoriano durante toda su vida.

SINCRONICIDAD NARRATIVA Y VITAL

Si algún autor se hubiese atrevido a escribir un libro en el que el protagonista hubiese encontrado en un viaje de infancia tantos, tan esenciales aspectos germinales de su existencia futura, tal trama hubiera sido considerada irreal. Si a ello se le hubiese sumado que, luego de su regreso al Ecuador, en razón del fracaso comercial de su padre en ese viaje, el protagonista se hubiera abocado a vivir en el ambiente y entre los personajes que, eventualmente, inspiró sus obras maestras, la crítica hubiera sido inmisericorde.

Ambos supuestos son una realidad en el caso de Demetrio Aguilera-Malta. Tales correlaciones apuntan a una sincronicidad que parece corresponder a aquella inherente a su obra. En su narrativa como en su destino, nada es accidental y los inicios –literal y figurativamente hablando– poseen una importancia clave. Su mundo de ficción fluye y confluye rigurosamente fiel a una profunda coherencia interna, a veces enigmática, a veces plena de claridad, pero siempre presente. Para apreciar ese carácter, basta considerar los cuentos que Aguilera-Malta incluyó en *Los que se van* (1930).⁹ En ellos, la mano magistral del precoz autor se revela en acción.

¿Cómo se encarna esa maestría? La crítica ha reflexionado ampliamente sobre los muchos niveles en que *Los que se van* representó una transformación, tanto literaria como política. Esa transformación radicaba en la novedad

9. Demetrio Aguilera-Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, *Los que se van: cuentos del cholo i del montuvio*, Guayaquil, Zea & Paladines, 1930, p. 27. Las citas corresponden a esta edición.

de su selección de personajes, cholos y montuvios, quienes nunca antes habían sido considerados protagonistas. También se encuentra en el tipo de lenguaje privilegiado por los noveles autores, que rescata los giros del habla popular sin tapujos. Nuevos eran los temas y el modo de tratarlos, verídicos en su variedad de preocupaciones, desde lo erótico hasta lo violento, contemplando registros de lo humano hasta entonces voluntariamente ignorados en la literatura ecuatoriana.

La prominencia de esos rasgos parece haber eclipsado otros aspectos del libro y, curiosamente, puede haber suscitado una cierta suspicacia a su respecto. Jorge Dávila Vázquez, haciéndose eco de un consenso de la crítica, ha afirmado sobre *Los que se van*: «No se trata de un volumen de narraciones breves de excepcional calidad –la enorme juventud de sus autores no permitiría esperarla».¹⁰ Jorgenrique Adoum ha catalogado –no precisamente con admiración– los episodios de violencia que se dan en los relatos, puntualizando lo que considera sus debilidades:

Los que se van, precisamente por tratarse de cuentos, se refiere a casos individuales, a personajes colocados en situaciones insólitas, más insólitas por la truculencia, y condenados, más que por el sistema, por la fatalidad, por una suerte de oráculo del trópico contra el que no se puede luchar (con excepción de “Los madereros”).¹¹

Y, sin embargo, en el caso de Demetrio Aguilera-Malta –como, desde luego, en el de sus colegas Gil Gilbert y Gallegos Lara– los cuentos incluidos en *Los que se van* representan mucho más que un ejercicio en transgresión o una aventura de juventud. Igual que los tempranos episodios de su vida informan y contienen el germen de aquellos que vendrían luego. Los ocho textos de Aguilera-Malta informan sobre los contenidos y las cualidades de toda su narrativa. Hermanados por una idéntica economía del lenguaje, se advierte en ellos una renuencia a recurrir a verbosidades o dilaciones. Cada palabra ha sido elegida con un preciso objetivo en mente. Cada efecto expresivo ha sido ponderado largamente. A la ágil brevedad de las historias le correspondieron

10. Jorge Dávila Vázquez, «Demetrio Aguilera-Malta», en Juan Valdano Morejón, coord., *Historia de las literaturas del Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2000, p. 201.

11. Jorgenrique Adoum, *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. xxv-xxvi.

sin duda muchas horas de meditada redacción. En un autor de menor talento, ese proceso hubiera degenerado en un texto artificial y seco. En Aguilera-Malta, el resultado posee la elástica concisión y la vitalidad de lo orgánico.

Ejemplo de ello es el primer relato, «El cholo que odió la plata». La historia, contada en apenas cuatrocientas treinta palabras, comprende buen número de años de acción. Se inicia con la imagen de dos hombres dialogando. Son Guayamabe y Banchón, cholos hechos de «idéntico barro»,¹² que se han conocido desde hace «tiempisísimo»¹³ y al parecer son amigos. Esa amistad está llamada a naufragar. Banchón se enriquece, explota a Guayamabe, usa sexualmente a la hija de éste, lo echa de su trabajo cuando llega a la vejez. Guayamabe ha soportado con estoicismo los abusos, plenamente consciente de ellos. Con la misma conciencia, cuando es desechado, procede a quemar los bienes terrenales de Banchón.

La acción del cuento puede pensarse lineal y sin misterios. El aparente eje en que el relato gira es la amistad que se profesan Guayamabe y Banchón. Eso deja suponer la primera escena. Y, sin embargo, el autor cuida de introducir elementos que de inmediato evidencian una esencial fractura. El diálogo, superficialmente íntimo y personal, se devela ante el análisis como un monólogo. Guayamabe confía sus cuitas a Banchón, quien se limita a darle la razón y a hacerse eco de sus conclusiones. Una cierta distancia, que alude a una jerarquía entre ellos, también es sugerida: Banchón, se dirige a Guayamabe utilizando la palabra «don», mientras que, para Guayamabe, Banchón será siempre Banchón a secas.

Las razones de ese «don», que establece un nivel de respeto a pesar del tuteo, pueden rastrearse en los hechos que Guayamabe enuncia. Ha gozado de un período de relativa prosperidad. Ha sido dueño de canoas, de hachas y de una balandra. Pronto, sin embargo, su suerte cambia de modo permanente. Banchón, por el contrario, no tarda en empezar a labrarse a su vez una fortuna. Suyas serán canoas y balandras, islas y mujeres. Se ha transformado en «don Banchón».¹⁴ Con unos cuantos trazos magistrales, Aguilera-Malta captura su ascenso y lo disecciona: Banchón carece totalmente de escrúpulos. Ahorra, abre una cantina, se hace de un capital «envenenando a su gente».¹⁵

12. D. Aguilera-Malta, *Los que se van...*, p. 27.

13. *Ibíd.*, p. 28.

14. *Ibíd.*, p. 29.

15. *Ibíd.*, p. 29.

Luego abusa de esa misma gente, convirtiéndola en la peonada de la que se sirve para acumular un patrimonio considerable. Incluso quienes se han pensado sus amigos habrán de soportar su yugo.

Pero he aquí que uno de ellos, Guayamabe precisamente, jamás ha dejado de creer en esa amistad. Se ha aferrado a ella, a pesar de todo, con la constancia y confianza de quien no sabe fingir. Cuando esa constancia y esa confianza están a punto de ser obliteradas por la transgresión final de Banchón –el despido–, Guayamabe actúa para restaurarlas. No lo hace para obtener venganza o movido por una necesidad de hacer justicia. Simplemente quiere brindar una posibilidad de redención a Banchón, su «viejo amigo».¹⁶ Para intentar restablecer el equilibrio primigenio, Guayamabe ha de eliminar de la ecuación el elemento corruptor, la fortuna de Banchón. La decisión no es intempestiva. Aguilera-Malta cuida de informar al lector que Guayamabe la ha tomado «después de meditar».¹⁷

Pocas páginas de la literatura nacional y latinoamericana ha prestado una imagen tan cierta y al mismo tiempo tan exenta de sentimentalismos, como la de ese cholo urgido por un sentido de amistad abrumador. Un sentido totalmente unilateral, ofendido y abusado pero imposible de extinguir. Guayamabe es un paradigma del hombre a quien no le es posible admitir la excepcionalidad de su propia honestidad, que la considera un hecho vital tan básico que no puede sino asumir que existe en todos quienes le son cercanos. Su tragedia reside en que esa honestidad lo ciega ante la verdadera naturaleza de Banchón y, finalmente, lo impulsa a cometer actos tan incomprensibles para otros, como para él, como son los de su supuesto amigo.

Giuseppe Bellini, al comentar sobre este relato, ha subrayado la «desnudez del diálogo».¹⁸ El adjetivo es justo. El mundo de Guayamabe –exterior e interior– es volcado ante el lector con tersa sobriedad. Las frases son cortas y contundentes, de un ritmo poético innegable. Las metáforas, siempre acordes a la naturaleza de la historia, se usan con una frugalidad que aumenta su efecto. He ahí, por ejemplo, la noción de cómo Banchón utiliza a sus coetáneos: «los estiró como redes de carne, para acumular lisas de plata

16. *Ibid.*, p. 29.

17. *Ibid.*, p. 29.

18. Giuseppe Bellini, *Studi di Letteratura ispano-americana*, Estratto, 4, Milán, Cisalpino-Goliardica, [s.a.], pp. 7-53.

en el estero negro de su ambición».19 O el modo en que Guayamabe identifica la raíz del mal que aqueja a Banchón: «La plata. ¡La mardita plata! se le enroscó en el corazón tal que una equis rabo de hueso».20

SUBLIMACIÓN Y CEGUERA

En «El cholo que odió la plata», el motivo central parece ser la venganza, cuando en realidad es la amistad llevada a sus consecuencias más extremas la que lo determina. Algo similar sucede con los otros siete cuentos de Aguilera-Malta, incluidos en *Los que se van*. En «El cholo de la atacosa», el tema parece ser el amor: Nemesio Melgar se prenda de la llamada atacosa. Luego de su primer encuentro, a ella retorna repetidamente con una ansiedad y con un afecto cada vez mayores. Llega al punto en que su existencia entera se centra en su relación con ella: «Se alimentó más para ella. Se hizo más fuerte para ella. Trabajó más para ella».21 Su pasión llega al punto de que, incluso cuando un amigo le da detalles de un encuentro sexual con la atacosa, Melgar no solo que no lo toma como ofensa sino que la justifica: «La pobre mujer no lo había visto en dos días. I claro, como lo quería tanto... Probablemente había pensado que era con él».22

Solo cuando le llegan noticias de una orgía de la atacosa con diez hombres, Melgar parece despertar de su ensueño. Pero su pasión no se desvanece. En lugar de olvidarla, debe verla una vez más para insultarla y para declararle algo obvio: «quédate con tus carnes que queman. Me largo pa no volver más».23 Ella, riendo, le responde que es mejor así. El cholo se evade de su presencia y se tira al mar. La verdadera razón de ese suicidio ha sido sugerida por Aguilera-Malta con una frase simple: *tar que canción*. Es una expresión que se repite tres veces en el breve relato, que lo inaugura y lo cierra. Aparentemente inocuas, esas palabras dan cuenta del elemento esencial del desequilibrio de Melgar: su sentimentalidad sin límite.

19. D. Aguilera-Malta, *Los que se van...*, p. 29.

20. *Ibid.*, p. 29.

21. *Ibid.*, p. 41.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 42.

Tal como un trovador en su composición más emotiva, Melgar lo sublima todo. La atacosa –quien permanece anónima en el relato, caracterizada solo por los efectos de sus pulsiones sexuales– es a sus ojos una mujer profunda y definitivamente enamorada de él. A pesar de que no desdeñe a hombre alguno y siga complaciéndose abiertamente en un desenfreno absoluto, para Melgar entre los dos existe un vínculo exclusivo. Un vínculo que, desde luego, es producto de su imaginación. La atacosa no es sino una proyección de su voluntad, y bien puede haber sido cualquier otra mujer, tan accidental es como objeto de su pasión desmesurada. No es extraño pues que la última frase que escucha de su amada, «[n]unca me ha hecho farta naide»,²⁴ lo empuje a un final perentorio. Son palabras que tornan imposible continuar engañándose. Y, sin el engaño en que Melgar ha cifrado la existencia entera, esa existencia no puede proseguir

En «El cholo del Tibrón» no hay autoengaño. La mentira es toda externa. Concebido como un diálogo teatral, cuenta la historia de Melquiades. Ya viejo, con hijos mayores. Una noche Melquiades se encuentra agitado. La razón de su tensión se hace aparente en una serie de breves, intensas confesiones que hace a su mujer, Nerea. Ésta jamás se ha enterado de cómo Melquiades, empeñado en obtenerla, mató al hombre del que ella estaba enamorada. Al conocer lo ocurrido, Nerea lo llama «desgraciao» y le increpa el no habérselo dicho antes. Los hijos de ambos llegan del trabajo, Melquiades, a pesar de que es noche cerrada, les pide bañarse en el manglar cercano. En una escena simple y directa, evoca la sombra de la hora en que mató al hombre de Nerea y se pierde en las aguas del manglar.

La suya no es una muerte accidental, sin embargo. En su confesión a Nerea, Melquiades ha recordado las circunstancias precisas en que su antagonista pereció: no lo mató de frente, sino a traición, cuando éste se encontraba indefenso, bañándose con Nerea en una noche tan oscura y misteriosa como aquella en que el relato tiene lugar. El viejo Melquiades, rememorándola, no oculta a Nerea las razones de su impulso con eufemismo alguno: «quería matar pa gozarte».²⁵ Ha sido pues el deseo sexual, en su más básica y animal expresión, el combustible de su acción. Ese deseo que por algunos, definitivos momentos, lo ha equiparado con el asesino eficiente y sin conciencia propia, del imaginario choluno, el tiburón.

24. *Ibíd.*

25. *Ibíd.*, p. 72.

Pero Melquiades tiene una conciencia. Esa conciencia probablemente lo ha estado importunando por algún tiempo. La noche del relato, «escura como boca e lobo»,²⁶ tan similar a aquella del asesinato, lo vuelve más vulnerable a su recriminación. En algún momento, decide salir de su rutina y empieza a actuar en función de esa vulnerabilidad. Confiesa lo hecho delante de Nerea, la única persona que puede comprender plenamente la magnitud de su culpa, cuidando de decirle que nadie más –los hijos– puede saber lo sucedido. Y cuando estos llegan, crea las condiciones de un ritual de expiación. Los hijos, fruto de la transgresión, deberán ser parte del mismo, y Nerea, causa y víctima de la misma, deberá asistir y atestiguar su cumplimiento. Melquiades entra al agua del manglar en esa noche cerrada, y les pide a sus hijos hacer lo mismo. Una vez allí, espera –«Ya farta poco... Siento que ya farta poco...».²⁷ Hasta que es arrastrado por una fuerza desconocida, que él declara es «el tibrón». El tiburón de su culpa lo ha alcanzado finalmente.

EL ÚLTIMO CUENTO Y EL PRIMERO

Un detalle de la escena de la muerte del hombre de Nerea, en «El cholo del Tibrón», puede muy bien considerarse una anticipación de otras por venir, décadas más tarde. Es el modo en que Melquiades refiere su arremetida: «Salté de mi canoa. Sembré de espumas el arpón de mi rabia. Hice ruido, un ruido extraño que me asustó a mí mismo. Ustedes gritaron: ¡er tibrón! ¡er tibrón!».²⁸ El germen de las memorables transformaciones que se encontrarán en las páginas de la novela *Siete lunas y siete serpientes* está ahí. Desde luego, «El cholo del Tibrón» está aún firmemente anclado en la realidad –aun si esa realidad es descrita de un modo altamente poético–. Como ha señalado el crítico Kenneth Wishnia, será otro cuento el que plantará la simiente del realismo mágico en la obra del guayaquileño y, por extensión, en la literatura latinoamericana.²⁹ Otro cuento en el que por vez primera «los

26. *Ibíd.*

27. *Ibíd.*, p. 73.

28. *Ibíd.*

29. Kenneth J. A. Wishnia, *Twentieth-Century Ecuadorian Narrative: New Readings in the Context of the Americas*, Lewisburg, Bucknell University Press, London, Associated University Presses, 1999, pp. 121-122.

mangles se reían a carcajadas»,³⁰ sin necesidad de elementos estilísticos que intenten justificar o acallar esa introducción de lo mágico en lo real. Ese otro cuento es «El cholo que se castró», el último de los ocho incluidos en *Los que se van*.

«El cholo que se castró» es la historia de Nicasio Yagual, hombre sin escrúpulos, totalmente entregado a la búsqueda de su satisfacción sexual. Se ha iniciado en esa vía adolescente, abusando de una prima suya. Cuando es descubierto por el padre de ella –su tío– en flagrante transgresión, procede a matarlo en combate a machetazos. Huyendo de las consecuencias de ese homicidio, viola y golpea a una mujer blanca, esposa de su patrón. Años más tarde, prendado de una chola, decide incendiar la balandra en la que ambos se hallan cuando ésta se le niega, para facilitar su ansia de poseerla. La suerte del resto de la tripulación y de los pasajeros –atrapados en un navío en fuego, a media noche, en un mar violento y plagado de tiburones– tiene sin cuidado a Yagual, igual que aquella de todos quienes obstaculizan su lujuria y violencia. Lo único importante para él es el apaciguamiento de su pulsión y la victoria de su voluntad.

Un día llega a sus oídos la existencia de una mujer diferente a todas las otras. Una mujer que vive regida por su propia ley y que no tiene aversión a zanjar disputas con su machete. Todas las otras incluidas en el cuento carecen de nombre, son aludidas como «la prima», «la chola», «la blanca». Pero ésta, en función de su distinción, no solo es individualizada por nombre sino que –muestra de respeto no exenta de temor– es conocida por su apellido: la Peralta. Yagual, siempre dispuesto a intentar nuevos caminos, la busca. Al encontrarla, luego de una confrontación verbal que los descubre equivalentes en ironía y desafío, propone un reto: quien gane una justa a machetazos hará del otro lo que quisiera. El duelo ocurre, Yagual triunfa y la Peralta cumple en ofrecerse a sus deseos. Súbitamente, algo muta en el espíritu de Yagual, algo que lo llena de temor y que lo obliga a rechazar a la Peralta e intentar escapar de ella. A pesar de ese rechazo, la Peralta lo alcanzará y se entregará a él de buen grado. Yagual, eventualmente, aprovechando de un momento de soledad, recurrirá a su machete para ajustar cuentas: lo utilizará para castrarse. La Peralta, a su regreso, lo encontrará muerto a consecuencia de esa mutilación.

En razón de su desenlace,

30. *Ibid.*, p. 173.

«El Cholo que se castró» ha sido objeto de controversia. ¿Por qué Nicasio Yagual toma tan inesperada decisión? ¿Cómo puede un hombre, determinado y condicionado por su sexualidad a tal punto, atentar contra la misma de modo tan atroz? Para intentar desentrañar las raíces de su acción, es preciso retrotraerse a la complejidad estructural del cuento. El episodio del incendio de la balandra y sus consecuencias, que abre la narración, es solo un flashback. El verdadero inicio es un corto, pulsante párrafo, en el que un hombre, desolado, medita tendido sobre un cuero de venado, recordando «lo que no tuvo nunca».³¹

Ningún nombre se menciona pero está claro que se trata de Nicasio Yagual, acosado por una pena insondable. Sus reflexiones prosiguen interrumpidas por otros tres episodios en *flashback*: el de su prima, el de la mujer de su patrón –que obliga a su huida más extrema– y, finalmente, el de la Peralta.

Es en este último donde las raíces de su decisión final emergen. Después de su victoria, cuando la Peralta acepta ser suya, algo irrumpe en la psiquis de Yagual, quien de pronto declara no querer nada con ella: «Nicasio la miró. Se inclinó. Le cogió los brazos. I con una voz extraña. Sin saber cómo. Tal que borracho».³² Luego de marcharse, reflexionando a solas, el punto esencial de esa ruptura se evidencia: «algo le gritaba adentro –no sabía dónde–. Algo que lo volvía un estúpido. Lo amarraba a la imagen de esa mujer. [...] I es que sabía que –para él– ésa no era lo mismo que las otras. Que la deseaba de una manera distinta. Con deseo perenne, extraño. Un deseo que no tuvo jamás...».³³ Por primera vez en su vida, Yagual ha observado no una sombra femenina más, transformada por su lujuria, sino una mujer. Un ser humano que le descubre lo que jamás le fue dado conocer, la posibilidad de un afecto más allá de la lujuria y de la violencia.

Aguilera-Malta ha anticipado la situación al mencionar que Yagual es un Don Juan de las islas.³⁴ Analizando el mito de Don Juan, la académica Alenka Zupančič ha remarcado cómo «el objeto de su conquista es de importancia menor. Se puede decir que, en la esencia del cambio perpetuo, hay una repetición del único y mismo gesto».³⁵ Cuando esa repetición cesa, Yagual se ve abo-

31. *Ibíd.*, p. 168.

32. *Ibíd.*, p. 173.

33. *Ibíd.*

34. *Ibíd.*, p. 170.

35. Alenka Zupančič, «Kant with Don Juan and Sade», en Joan Copjec, edit., *Radical Evil*, Londres, Verso, 1996, p. 112.

cado a confrontar la verdad de su pasado y su presente, la introspección que sigue es devastadora: «Él era bueno. Ahora que se buscaba a sí mismo –sin saberlo– lo había conocido. [...] Pero había algo que lo había mandado. Que lo había obligado a ser malo. A volverse un tiburón del mar de la vida». Para neutralizar el mal que ha tomado posesión de él, Yagual no se suicida, sino que mutila lo que ha llegado a considerar el símbolo y origen de sus pulsiones. Busca así vengarse de lo maligno, y recuperar la inocencia perdida de su niñez: «Encanto de inconsciencia. Ceguera triunfal de no iniciación en los secretos de la carne».³⁶

OCTAMERÓN DE LAS PASIONES

«El cholo que se castró» es un relato de extraordinario alcance, tanto en razón de sus elementos estilísticos y su contenido narrativo, como por el modo en el que absorbe y compacta los rasgos más importantes de los otros siete cuentos de Aguilera-Malta en *Los que se van*. Algunos de ellos son esenciales: igual que en «El cholo del tibrón», un símbolo animal e implacable es utilizado por Yagual para describir su vida de transgresiones. La pasión instantánea, definitiva y de trágicas consecuencias de «El cholo de la atacosa» se refleja en aquella que Yagual siente por la Peralta. La conclusión de Yagual sobre las causas de su malignidad concuerda con aquella de Guayamabe sobre Banchón, en «El cholo que odió la plata»: el hombre, en sí mismo, no es culpable. El mal proviene de un elemento que, al mismo tiempo, le es intrínseco y extrínseco.

La superba lógica interna de «El cholo que odió la plata» da la pauta de la esencia del arte de Aguilera-Malta. La suya es una narrativa que arroja su complejidad en una transparente simplicidad de expresión. Sus niveles de significado se multiplican con el uso de claves. Es famosa la nota preliminar de la edición primigenia de *Los que se van*, en la que se lee, *inter alia*, que: «Este libro no es un haz de egoísmos. Tiene tres autores: no tiene tres partes. Es una sola cosa».³⁷ A pesar de esa afirmación, no es difícil percibir la individualidad de los esfuerzos de cada uno de los participantes en sus respectivos cuentos. En el caso de Aguilera-Malta, no solo esa individualidad es evidente, sino que sus ocho cuentos poseen una armonía interior incuestionable. Tomados en su conjunto, forman los relatos una suerte de comedia

36. *Ibíd.*, p. 168.

37. D. Aguilera-Malta, *Los que se van...*, p. 8.

humana a la manera de Balzac,³⁸ matizada de pasajes que evocan a Boccaccio. Es un octamerón de las pasiones, develadas en el contexto de la vida choluna sin perder en un ápice su disposición universal.

Al releer esas páginas, recordando que al ser escritas su autor había apenas superado la adolescencia, es imposible no rememorar las declaraciones que brindaría décadas más tarde sobre la vocación a la que dedicaría su vida entera: «Hay escritores de estómago –que solo escriben por el dinero– y hay escritores escritores. Y hay dos tipos de bestsellers, el bestseller en espacio, que se encuentra por doquier, y el bestseller en tiempo, que jamás se agota».³⁹ En *Los que se van*, como en las obras que le seguirían a lo largo de medio siglo de creación, Demetrio Aguilera-Malta no cesó de mostrarse escritor escritor y autor de bestsellers en tiempo.

Las novelas de su ciclo choluno, *Don Goyo* (1933), *La isla virgen* (1942), *Siete lunas y siete serpientes* (1970) y *Jaguar* (1977), son perfecta muestra de aquello. Se ha discutido mucho, al punto de volverse un clamor de buena parte de la crítica, el cómo en el primero y segundo de esos libros Aguilera-Malta antecede, anticipa y brinda raíces al fenómeno que más tarde Ángel Flores bautizaría como realismo mágico. Ello, sin embargo, no puede ni debe ser un punto esencial de la importancia del autor ecuatoriano. Son las virtudes de su mundo de ficción –ese «reino mítico, fuera del tiempo, maravillado y mágico»,⁴⁰ en palabras de Raúl Serrano Sánchez– las que, enraizadas en el octamerón de las pasiones que concibió en *Los que se van*, lo convirtieron en el autor de perfil internacional, cuyas obras no han cesado de ser leídas, comentadas y traducidas. Un autor que, en el centenario de su nacimiento, sigue tan vigente como el primer día en que sus historias conmocionaron los ámbitos de su país natal. 🌐

Fecha de recepción: 18 marzo 2009

Fecha de aceptación: 23 abril 2009

-
38. La descripción de Stefan Zweig sobre la naturaleza de la obra de Balzac parece particularmente aplicable: «busca simplificar el mundo para someterlo a su dominio [...] gracias a tal proceso de destilación, sus personajes se tornan arquetipos, son siempre una edición condensada de una pluralidad de la que un artista implacable ha eliminado todo lo superfluo o inmaterial. La pasión más abierta es la fuerza y el motivo [...]». Stefan Zweig, Eden Paul, and Cedar Paul, *Three Masters: Balzac, Dickens, Dostoevsky*, New York, Viking Press, 1930, p. 10.
39. D. Aguilera-Malta, declaraciones en Kernan, Michael, *Politics of the Pen, Aguilera-Malta and Latin American Fiction*, Washington, The Washington Post, 23 April, 1980, p. D4.
40. Raúl Serrano Sánchez, “Estudio introductorio”, en Demetrio Aguilera, Don Goyo, Quito, Libresa, 2000, p. 13.