

Recibido: 11-mayo-2013
Aceptado: 27-mayo-2013

LOS QUE SE VAN:
RELECTURA DE UN CLÁSICO ECUATORIANO

FACUNDO GÓMEZ
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

La literatura ecuatoriana de la década de 1930 ha sido leída repetidas veces a través de una dicotomía estricta que separa tajantemente las obras de vanguardia y las asociadas al realismo social. Sobre la oposición entre las retóricas de Pablo Palacio y Jorge Icaza, la crítica ha colocado las obras del período en un esquema maniqueo que impide la consideración y el estudio crítico de ciertos textos con rasgos heterogéneos, como el volumen de cuentos *Los que se van*, escrito por Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara en 1930. Aunque leído como hito de la literatura de alegato social, el texto combina motivaciones y recursos de las dos inflexiones mencionadas. El análisis de sus procedimientos estéticos, tales como el montaje, la elipsis y el particular uso del lenguaje, permite relacionar el texto con la búsqueda de un sector de la vanguardia latinoamericana que combinó la experimentación de las formas literarias con una elocuente intención de representación y denuncia social.

Palabras clave: literatura ecuatoriana, vanguardia latinoamericana, los que se van, realismo social.

ABSTRACT

The Ecuadorian literature of the 1930s has been several times read with a traditional perspective which separates between texts of avant-garde and texts of social realism. All those works have been thought through a strict dichotomy represented by two paradigmatic authors: Pablo Palacio and Jorge Icaza. This critic procedure has been an obstacle for reading and understanding certain texts with heterogenic features such as the collection of short stories *Los que se van*, by Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert and Joaquín Gallegos Lara, published in 1930. Even if it was read as an icon of the literary realism, the text merges motivations and resources from both mentioned literacy inflections. The analysis of its aesthetic procedures, such as montage, ellipsis and the special use of language allows us to relate the text with the pursue of one particular sector of the Latin American avant-garde combining the formal experimentation with a strong intention of social representation and complaint.

Keywords: ecuadorian literature, american vanguard, those who leave, social realism.

La aventura crítica de revisar un texto considerado “clásico” de una literatura nacional desde la contemporaneidad implica una serie de rigurosas operaciones. La tarea se basa en una relectura atenta del corpus literario, el reconocimiento de la capacidad de interpelación de la obra, una discusión con los textos que la conforman y organizan a la tradición literaria en la que el texto inserta y finalmente, una reinención del objeto analizado, en la que el discurso propio pasa a formar parte de aquel que estudia, marcándolo con las voces y los debates que subyacen a su intervención. A estos desafíos generales se le suman con frecuencia otros, relacionados con problemáticas particulares del texto en cuestión, como su valor y trascendencia histórica, las lecturas que hicieron los autores sobre sus propias obras, la producción que dialogó con ellas posteriormente y la actualización disciplinar de la crítica especializada.

El presente ensayo retoma esta serie de cuestiones críticas y literarias al elegir como objeto de estudio al célebre volumen de cuentos *Los que se van*. *Historias del cholo i del montuvio*, publicado en Ecuador en 1930 y firmado por Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara.¹ El texto, considerado hito de la literatura de alegato social y referente indiscutido de la tradición realista ecuatoriana, presenta sin embargo una serie de particularidades estéticas que impiden su rápido etiquetamiento e inserción en cualquier

tipo de esquema interpretativo rígido. Más bien, el análisis de sus principales recursos narrativos abre el texto y lo acerca con las más amplias problemáticas de la vanguardia latinoamericana, que por esa misma época oscilaba entre la experimentación estética y el afán militante.

Nuestra hipótesis principal es que *Los que se van* es una obra heterogénea que conjuga desde su propia textualidad una necesidad de denuncia con una notable ruptura estética, constituyéndose así misma como instancia problematizadora de tradiciones literarias, intervenciones políticas y experimentaciones formales. Para demostrar la pertinencia de nuestra lectura, partimos de la revisión de las discusiones más actuales de la crítica acerca de la relación entre vanguardia y realismo social en la literatura ecuatoriana, así como también de las sucesivas lecturas canónicas que *Los que se van* ha motivado. Luego, haremos una breve reflexión acerca de aquel importante sector de la vanguardia latinoamericana cuyas búsquedas se ligan con las que sustentan la estética de la obra, para concluir con un detallado análisis de los principales procedimientos literarios del libro, cuyos resultados colocan al texto en cuestión por fuera de los esquemas dicotómicos con que se leyó la narrativa ecuatoriana de 1930, para situarlo en una compleja área de mezclas y entrecruzamientos no asumidos.

Valencia, Robles y la tentación dicotómica

Para recuperar las principales lecturas de *Los que se van*, es necesario señalar la centralidad que la totalidad de

¹ La obra fue publicada por Biblioteca Ayacucho junto a otras de la época en AAVV (1980). *Narradores ecuatorianos del 30*. Prólogo de Jorge Enrique Adoum, selección y cronología de Pedro Jorge Vera. Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 1-84.

las obras de la década de 1930 tienen aún para la historia de la literatura ecuatoriana. En ese sentido, la intervención de Leonardo Valencia, a través de las opiniones expresadas en su ensayo “El síndrome de Falcón” (2008), es indicador de cierto estado de la cuestión. En este texto, el escritor ecuatoriano reflexiona sobre la dificultad de sus compatriotas escritores para liberarse de un imperativo ético que los obliga a representar la realidad nacional en desmedro de la exploración formal y la autonomía de la obra. Valencia ilustra esta situación con la imagen de Juan Falcón Sandoval, el responsable de llevar sobre sus espaldas a Joaquín Gallegos Lara, autor de *Los que se van*, militante de izquierda y propagandista del realismo social, quien poseía una discapacidad motriz que le impedía trasladarse por sus propios medios. Inspirado en esa figura, que ve representada en la película *Entre Marx y una mujer desnuda*, de Camilo Luzuriaga, Valencia denomina como “síndrome de Falcón” al mal que aqueja a la narrativa de su país. Deudor tanto del determinismo marxista que considera al arte un reflejo, como del compromiso sartreano y la responsabilidad orgánica gramsciana, este “síndrome” explica por qué las obras ecuatorianas no han estado a la altura de las búsquedas expresivas de la gran literatura del continente: mientras que esta última se ha ido liberando de la pulsión mimética gracias a una gradual conquista de la tradición universal, la ecuatoriana quedó encerrada en un reducido abanico de posibilidades estéticas, condicionada por la necesidad de ser vocera de la nación y fiscal de sus injusticias.

El ensayo de Valencia se erige como un juicio a la tradición realista, responsable de que el “síndrome de Falcón”, lejos de ser superado, se haya convertido en la principal motivación y justificación de la praxis literaria del país. Valencia condensa en la escritura y las opiniones de Jorge Icaza la cifra de la oclusión estética, mientras que señala a la obra de Pablo Palacio como la necesaria modernización la literatura ecuatoriana, que no ha sido valorada en su medida por los críticos y lectores. Valencia completa de este modo una tajante dicotomía de autores, estableciendo “el contrapunto marcado históricamente entre Icaza y Pablo Palacio, a mi modo de ver, los polos e íconos definitivos de la narrativa ecuatoriana” (2008, p. 168). Estas dos instancias irreconciliables pueden ser reformuladas como el realismo y la vanguardia, la tradición y la ruptura, la cerrazón y la apertura.

Esta categórica división entre retóricas no es un caso extraño en la historiografía crítica ecuatoriana, sino un episodio más de una larga serie de operaciones que empiezan a desarrollarse en sincronía con las mismas obras a través de las polémicas e intervenciones de sus protagonistas. En este sentido, *La noción de vanguardia en el Ecuador* (2006), el trabajo de Humberto Robles sobre el desarrollo de la experiencia vanguardista en Ecuador, es otra obra clave para entender por qué ciertos textos como *Los que se van* han sido leídos sólo como meros fundadores de una corriente estética.

El eje de la investigación de Robles es expresado de la siguiente forma: “Nuestro propósito es, en síntesis, llegar a

un mayor entendimiento histórico sobre la recepción de corrientes literarias innovadoras y el consiguiente emerger de una corriente de alegato social en literatura" (2006, p. 14). De esta forma, la dicotomía se empieza a construir desde el principio de la pesquisa: hay dos literaturas, una descartada aunque innovadora y otra triunfante pero de mero alegato social, que en algún momento se percibieron con desafíos comunes. La tesis principal de Robles es que, luego de un fértil momento de convivencia y diálogo, en el que las distintas propuestas estéticas compartían inquietudes, medios y objetivos, el sector más comprometido políticamente logró imponer su propio programa estético, desplazando a la vanguardia de la tradición nacional por ser tributaria de vanas afectaciones burguesas. En contraposición, la literatura realista se mostraba según sus cultores y propagandistas como un medio capaz de denunciar a través de la ficción las desigualdades y el sometimiento de las masas ecuatorianas, así como también expresar el compromiso de los escritores por cambiar la realidad en la que estaban insertos. La historización que hace Robles del proceso de la vanguardia en Ecuador refuerza su posición: a la etapa 1918-1924 la llama "presencia y recepción polémica"; a 1925-1929, "descrédito y desplazamiento"; finalmente, el período 1930-1934 es denominado "regazo y descarte". La conformación de la serie expresa un sentido teleológico, sostenido por un desarrollo histórico en el que una corriente aplastó a la otra, clausurando un rico proceso en marcha. Más allá del innegable valor tanto de su reflexión crítica como de su ardua búsqueda documental, que rescata inhallables textos de diarios y revistas de los años 1920-1930 de Ecuador,

Robles establece un sistema de referencias que se complementa con la posición de Valencia y le brinda un sólido anclaje argumental a su "síndrome de Falcón": la crítica ecuatoriana desterró los ensayos vanguardistas de su historia literaria a causa de una ideología política que hegemonizó la vida cultural hasta fines del siglo XX, tornando imposible una lectura inmanente de los textos, juzgados siempre en función de su capacidad de representación, denuncia o legitimación del autor en el campo intelectual, tal como afirma Robles.² En ambos trabajos, la idea de una oportunidad perdida y un sojuzgamiento nunca revisado atraviesa y motiva los enunciados.³

Esta oposición entre retóricas aparentemente opuestas ha sido afortunadamente puesta en duda en las últimas décadas por parte de la crítica.⁴ Testimonio de esta tentativa fue el Congreso Internacional "Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas", organizado por la

² Robles llega a afirmar que la campaña contra la vanguardia en realidad oculta una mera pelea por la inclusión y el control del campo intelectual ecuatoriano: "De por medio estaba, *en apariencia*, el cetro y la función de la literatura en la sociedad al igual que la ruta que debían seguir las letras. *En el fondo*, sin embargo, lo que más bien se disputaba era el poder" (2006, 44, cursivas nuestras).

³ Otro punto en común entre los análisis de Valencia y Robles es la valoración afirmativa que los dos hacen de la obra de José de la Cuadra, que es considerada una escritura compleja y modernizada, en contraposición a las elaboraciones de sus contemporáneos. V. Robles (2006, p. 21) y el texto de Valencia, "Hay un escritor escondido en la acuarela" (2008b).

⁴ De la misma manera, Robles ha matizado las tesis de *La noción...* con interesantes ensayos que recuperan los aspectos más complejos e innovadores de los escritores de 1930. Cfr. Robles 2009, 2010.

Universidad Andina Simón Bolívar en Quito, hacia 2006. En el evento, un grupo de destacados especialistas desplegó una profunda reflexión en favor de una interpretación menos maniqueísta de los principales autores de la década de 1930 y sus obras.⁵ Lejos de contraponerlos y separarlos por distancias insalvables, el Congreso se esforzó en resaltar las búsquedas e inquietudes en común de ambos escritores, evitando la condena y el entronizamiento de uno o del otro, tal como explica Ortega Caicedo:

“(…) Lo que impulsó el congreso y este esfuerzo editorial colectivo es trascender una discusión que, lamentablemente, se ha visto acorralada en la necesidad de elegir a uno de los dos escritores, como el fundador de lo que hoy se considera la moderna literatura ecuatoriana” (2010, p. 8).

En vez de pensar a Icaza y Palacio en términos de polos e íconos, lo que se buscó fue la inclusión de ambos en el fenómeno continental de la vanguardia, el marco general sobre el cual cada uno produjo, desde distintas estrategias y hacia diferentes objetivos, obras originales con vocación de ruptura y de experimentación.

En este sentido, creemos necesario extender el proceso de revisión crítica que el Congreso de 2006 desarrolló sobre las obras de Icaza y Palacio hacia un texto que fue unilateralmente sindicado como iniciador de una corriente de denuncia social, pero que porta en su superficie textual una notable heterogeneidad de operaciones y procedimientos. Confirmando los límites de las lecturas maniqueas, el volumen de cuentos *Los que*

se van. Cuentos del Cholo i del montuvio expresa desde su título una notable conjunción de afán representativo y provocación lingüística, elementos paradigmáticos de una época de la historia ecuatoriana y latinoamericana donde la utopía estética y la política se hallaban tensadas indisolublemente.

Los que se van: un hito aplastado

Una primera dificultad que surge al leer las interpretaciones de *Los que se van* es que a menudo la crítica ha encontrado en las consideraciones de los propios autores la clave ética y estética para su análisis, cayendo fatalmente en una perspectiva que jerarquiza el texto por su valor de denuncia e intervención.

Denuncia por lo que relataba, intervención por cómo lo hacía. Un lenguaje crudo para relatar una realidad cruda fue el eje que atravesó las lecturas del volumen de cuentos, una operación bien articulada con los presupuestos del Grupo de Guayaquil, el colectivo de narradores conformado por los tres escritores de *Los que se van* más Alfredo Diezcanseco y José de la Cuadra, que militaba por un tipo de literatura que se hiciera cargo de la representación de las masas explotadas del Ecuador. Éste último fue quien enunció con mayor elocuencia la orientación general del grupo, al reflexionar en un texto de 1934 sobre la necesidad de adecuar la forma al referente: “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” (1934, p. 36). El valor de la

⁵ Los trabajos más significativos fueron publicados en la revista *Guaraguo*, Año 14, N° 33, 2010.

denuncia depende así de que la injusticia social sea relatada sin alambicamientos ni exageraciones. Los hechos mismos bien valen como denuncia, por lo que sólo hay que relatarlos con fidelidad. Junto a esta profesión de fe verista, Cuadra señala que uno de los principales rasgos de los escritores de *Los que se van* es su experiencia de vida. En sus biografías, la renuncia al ámbito intelectual y el contacto directo con las masas que representan, los dotan del conocimiento necesario para retratar a cholos y montuvios con fidelidad documental. Como ejemplo, valga esta afirmación sostenida sobre la vida de Gallegos Lara: “Espiritualmente, estaba abajo (...). Cerca de las gentes humildes, de las cosas humildes (...). Vivió en el monte la plenitud campesina. Iba a caballo por las sabanas. Iba en canoa por los tembladerales y por los esteros” (p. 47). La experiencia convalida la verdad de la denuncia y la denuncia sostiene el valor del relato. El carácter anti intelectualista de las observaciones evidencia la concepción de una literatura de intervención, bien articulada con la vida social.

Pero no fueron sólo los escritores quienes concibieron así su obra, y he aquí el mayor problema de las lecturas acerca de *Los que se van*: también la crítica apeló a estos planteos para leer los textos, replicando sin rigor ni distanciamiento los pareceres de los autores. En un principio, la operación puede estar justificada por la necesidad de construir una tradición nacional que no lograba erigir un eje para su sistema. Claro está que la decisión de instalar a *Los que se van* como hito central de la literatura ecuatoriana moderna es arbitraria, pero toda construcción de una historia literaria lo es, sobre todo en sus instancias fundacionales. En este caso,

Benjamín Carrión, defensor de la idea de la novela como representación del espíritu nacional y el principal artífice del canon literario del país, ubica en la publicación de *Los que se van* el inicio de una narrativa ecuatoriana con un nivel aceptable de realización estética y con una inigualable osadía moral, dada a través del uso de un lenguaje vulgar y popular. Carrión considera al texto como una partición de aguas, el inicio del “nuevo relato ecuatoriano”, y, a pesar de que el título en cuestión es un volumen de cuentos, afirma: “Volvamos a la tierra nuestra, año 1930. La gran noticia: nace la novela nacional ecuatoriana” (1958, p. 85).

Los que se van representa la irrupción del realismo y la tarea finalmente asumida por parte de los escritores de representar fielmente y criticar con agudeza el medio social injusto del país. Su carácter fundacional, por lo tanto, está dado por su valor literario referencial y potencial social crítico. Las interpretaciones posteriores seguirán esta misma línea: el mismo parecer, el enaltecimiento de la operación lingüística, estructura la posición de Ángel Rojas, quien pondera a *Los que se van* por un valor militante de denuncia que escandaliza a los círculos culturales nacionales (1948, p. 81). A su vez, Agustín Cueva sostiene que el mayor mérito del libro es mostrar a los cholos y montuvios⁶ de una forma directa y señala a *Los que se van* como obra “inicial de la edad de oro

⁶ Con “cholos” y “montuvios” nos referimos poblaciones mestizas que viven en la costa ecuatoriana y que poseen características especiales que los diferencian de las poblaciones urbanas y de las nativas de la Sierra. En la grafía de “montuvios”, seguimos la presente en la obra de los autores. Para más información, V. Cuadra, 1937.

del relato ecuatoriano” (1968, p. 49). Décadas más tarde, en el mismo sentido, Miguel Donoso Pareja ha sabido expresar: “Los tres de *Los que se van* descolonizaban la lengua, la liberaban, y liberaban también el tratamiento de lo sexual (...) Llamaron, pues, al pan pan y al vino vino. Nada de eufemismos” (1984, p. 77).

Si bien estas afirmaciones son correctas en lo que hace a la ruptura que la retórica de *Los que se van* establece en la tradición ecuatoriana, los enunciados terminan siendo demasiado sesgados como lectura orgánica del texto literario, en tanto no perciben en ese lenguaje “sin eufemismos” el espesor de la creación estética. La prosa de los cuentos es valorada como una intervención radical en el horizonte cultural ecuatoriano pero no es reconocida como un artificio textual que recorta y reestructura el referente señalado. Críticos de otros países confluyen en este enfoque parcial y limitado. Por ejemplo, al enumerar los elementos que conforman *Los que se van*, Anderson Imbert sostiene: “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” (1995, p. 263). De nuevo, la función dominante en el libro pareciera ser la denuncia y no lo estético. Los críticos reemplazan la necesaria lectura a contrapelo del texto con el acatamiento dócil de las declaraciones de los autores, otorgándole un sentido que no surge de su lectura sino de aquellos ensayos e intervenciones con que el grupo de Guayaquil leyó su propia obra, en abierta polémica con la vanguardia.

Al abordar estas lecturas clásicas acerca de *Los que se van* encontramos que, salvo excepciones, la mayor parte de las interpretaciones se vuelcan al valor militante del texto, la carga extra a la que se refiere Valencia. Y así, coincidimos con él en este aspecto: al igual que el grueso de la literatura realista, el volumen de cuentos fue más reivindicado por su compromiso moral que por su hechura artística. También coincidimos con su observación acerca de que la complacencia crítica para con textos valientes pero pobres obstaculiza la posibilidad de las nuevas generaciones de incluir sus textos en un tradición que los interpele y empuje y no en una que los ahogue con sus preceptos y programas (2008, p. 78). Ahora bien, disentimos con Valencia en la forma de superar esta lectura sesgada. No creemos que esto se logre con la sola reivindicación de figuras reconocidas por la crítica internacional como Pablo Palacio. Tampoco consideramos que el modo de liberar a la producción literaria de anclajes innecesarios sea adecuar el trabajo intelectual a cánones universales prestigiosos, como la lengua española, los ambientes exóticos y lejanos o una forzada intertextualidad con autores célebres.⁷ Más bien, como Valencia lo sugiere pero no lo termina de desarrollar por las propias limitaciones de su enfoque dicotómico, lo que la crítica puede aportar a la construcción de una tradición literaria menos aplastante es volver hacia el corpus de textos de las agitadas décadas de 1920 y 1930 y revisar, sin prejuicios, cómo una

⁷ En ocasiones, cuando esto ocurre, las obras pueden superar el color local o el nacionalismo que Valencia denuncia, solo para terminar redundando en un triste caso de universalidad pretendida que apenas les alcanza para tapar el evidente complejo de provincianismo.

multitud de propuestas estéticas se trenzaron en una producción cultural intensa y compleja que, más que padecer “síndromes”, aprovecharon con originalidad e irreverencia la motivación política tanto como la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos.

Para eso, existen otros aportes críticos que estimulan un diálogo distinto con las obras. En el prólogo al volumen de Biblioteca Ayacucho sobre la narrativa ecuatoriana de 1930, Jorge Enrique Adoum (1980) demuestra cómo se puede analizar *Los que se van* esquivando los lugares comunes. Primero, duda del carácter de denuncia del libro evidenciando la ausencia tanto de causalidades sociológicas que expliquen las peripecias de los personajes, como de escenas de explotación o incluso de trabajo, lo cual desvirtúa cualquier idea de didactismo moral o político. Segundo, le otorga a la violencia y a la fatalidad un rol central en cada uno de los cuentos. Finalmente, Adoum hace énfasis en que el gran aporte del texto a la literatura ecuatoriana es el lenguaje (1980, p. XXVI), pero su aseveración no se limita al desafío moral que esto implicó, sino al carácter de artificio narrativo que poseen las voces de narradores y personajes de *Los que se van*. La eliminación de distancias entre ellos supone no sólo una superación al costumbrismo, sino la elección de un procedimiento literario que hace a los cuentos distintos a lo que se venía ensayando.

Más adelante en el tiempo, y muy en sintonía con el discurso de los Estudios Culturales, Vicente Robalino (2009) y Juan Antonio Vergara Alcívar (2003), analizan cómo la construcción de la oralidad en *Los que se van* es un elemento central de los

textos, en tanto abre una serie de problemáticas entre las comunidades campesinas que son consideradas referentes de la representación y la escritura culta que las intenta representar. Considerar como lo hacen los autores que la intervención política de los cuentos está dada en la misma retórica de los textos y no en la osadía de los vulgarismos o el coraje de la denuncia, es gran aporte para su relectura. Pero debemos pensar si la idea de que la literatura es una reivindicación de los sectores oprimidos no sigue adecuando la interpretación de la crítica a la de los autores. En efecto, la siguiente frase de Vergara Alcívar limita la potencialidad de sus análisis a la comprobación de una hipótesis difícil de probar con la mera lectura del libro: “La colección de cuentos *Los que se van* legitima la cultura popular a través de la inserción de la oralidad en la escritura” (2003, p. 26).

Si lo hace, el primer problema a develar es cómo y porqué la resolución de este texto es distinta a las obras del costumbrismo, principalmente a la de José Antonio Campos, precursor por antonomasia del Grupo de Guayaquil en describir el mundo montuvio a través del lenguaje de sus habitantes más característicos.⁸ El segundo está relacionado de lleno con nuestro objeto de estudio: hemos visto que *Los que se van* ha sido leído desde las palabras de Carrión como representación de la realidad y la cultura ecuatoriana. La cuestión surge de pensar cómo y por qué la crítica literaria puede considerar que un trabajo textual reproduce fielmente o reivindica correctamente una realidad no literaria. Los trabajos citados carecen de fuentes

⁸ Cfr. Campos (s/f).

bibliográficas o herramientas metodológicas que permitan demostrarlo. Y en ese sentido, este tipo de crítica padece de un agudo “síndrome de Falcón”, al decir de Valencia: carga con la tarea de comprobar una correcta representación de la realidad y considera al texto un reflejo fiel o una emanación esencial de algo exterior y dado, cuando lo que debería estudiar es lo que el texto hace desde su propia materialidad, hacia dentro y hacia fuera de sí mismo. Con esta operación, los cuentos son forzados a representar una cultura popular dada, lo que implica que mientras se les quita valor estético, se idealiza esa realidad *otra*, que puede ser considerada emanación de lo nacional sin considerar la operación política-artística de los autores. Como lo sostiene Sofía Paredes en su obra sobre los usos de lo popular en la crítica ecuatoriana: “El examen de la producción literaria como expresión de una cultura nacional es otra forma de esencialización de lo popular” (2000, p. 24).

El señalamiento de lo oral en *Los que se van* no puede pasar inadvertido en ningún análisis, pero un abordaje integral de esta problemática debe rastrear su presencia en la anterior producción costumbrista y señalar que el matiz diferencial que aporta el texto es la compleja articulación entre la construcción de un lenguaje popular y el uso de recursos vanguardistas como el montaje. Es desde esta confluencia que *Los que se van* irrumpen en la literatura ecuatoriana y participan de la experiencia vanguardista latinoamericana, que vio en las novedosas técnicas de los ismos internacionales la oportunidad para lograr un lenguaje y una sintaxis nuevos, capaces de representar y

explorar la realidad nacional en la que los escritores estaban insertos.⁹

***Los que se van* como texto de vanguardia**

Si ponemos en relación el itinerario de la aventura vanguardista ecuatoriana descrito por Humberto Robles con el que Jorge Schwartz traza para la latinoamericana, podemos establecer una evidente analogía entre la historización de una y otra. Sostiene Schwartz: “A fines de los años veinte comienza a configurarse el ocaso de los movimientos vanguardistas, especialmente en lo referido a su carácter experimental” (2002, p. 38), un diagnóstico semejante al formulado por Robles en estudio ya citado. Lo mismo afirma Nelson Osorio (1981) al referirse a 1930 como fecha en la que queda clausurado el momento de mayor efervescencia renovadora de las vanguardias. Este autor aporta dos observaciones imprescindibles para nuestra lectura: la primera, la relación íntima entre la idea de un fuerte cuestionamiento a las instituciones y tradiciones culturales hegemónicas y la

⁹ Sobre ese contexto de producción, vale la pena apuntar ciertas consideraciones históricas que no se pueden dejar de enumerar: el creciente deterioro del modelo y el Estado liberal ecuatoriano constituido a fines del siglo XIX en base a la producción de materias primas; las promesas incumplidas de la esperanzadora Revolución Juliana de 1925; un sistema social regido aún en gran medida por la mentalidad colonial y conservadora; la organización de los sectores trabajadores en partidos y sindicatos, junto a la consiguiente escalada represiva por parte del ejército y la policía, que tendrá su hito en la masacre de obreros de 1922 en Guayaquil; la brutal crisis económica producto de la especulación financiera y la caída en la exportación del cacao; los nuevos y urgentes problemas sanitarios de la ciudad de Guayaquil, como la peste bubónica y los nuevos asentamientos precarios. Para más información, V. Pareja Diezcanseco, 1962.

idea de revolución social impulsada por los numerosos procesos de transformación que el continente atravesaba en pos de su modernización. El segundo aporte de Osorio consiste en señalar “la reticencia de la mayor parte de los escritores y renovadores de este período para denominar su quehacer como “vanguardista”, por lo menos antes de 1930” (1981, p. 249). Las dos apreciaciones, conjugadas, explican por qué, a pesar de que tanto los autores como la crítica de *Los que se van* (1980) separan tajantemente sus obras de la “noción de vanguardia” en Ecuador, estos cuentos bien pueden ser incluidos en el corpus de ese sector del vanguardismo latinoamericano que rechaza el realismo tradicional como estética pero que toma de él la vocación de representación social para tensarla con procedimientos tomados de la más innovadora literatura universal. En el seno de esta orientación, denominada por Alfredo Bosi como “vanguardia enraizada” (2002, p. 27) para resaltar en ella la atención puesta en los materiales locales y el condicionamiento que éstos imponen al diseño de la obra, podemos ubicar a *Los que se van* y justificar dicha definición a través del análisis de los diferentes procedimientos narrativos de cuño vanguardista y “enraizado”.¹⁰

¹⁰ En consonancia con Bosi, Ángel Rama (1986) designa como “doble vanguardia” a la convivencia de dos orientaciones distintas en la vanguardia latinoamericana: una que mantiene el experimentalismo radical de los primeros años y otra que, sin dejar de probar nuevas técnicas narrativas, se inclina a articularse con los problemas sociales de las comunidades en las que se insertan.

El texto que abre el volumen es “El malo”, de Enrique Gil Gilbert.¹¹ Breve como los veinticuatro del libro, el cuento narra la muerte accidental de un bebé mientras es cuidado por su hermano mayor. En él podemos ver condensadas las principales operaciones que el texto realiza para representar un referente reconocible (las poblaciones cholas y montuvias de la costa de Ecuador) de un modo radicalmente nuevo. Y es que si un rasgo estilístico se destaca en *Los que se van* es la notable heterogeneidad de recursos que articulan la ficción. Los factores más ligados a la representación realista como la ambientación rural, la imitación fonética del habla rural y el fatalismo telúrico se complementan con una gran diversidad innovaciones formales, como el juego con las voces narradoras, las elipsis temporales, el montaje y una sugerente ortografía anómala.

En primer lugar, en “El malo” los personajes no se construyen con la explicación de sus penurias ni con las marcas de éstas en sus cuerpos. El lenguaje del narrador no se diferencia del de los demás seres ficcionales ni el relato se organiza cronológicamente. Inesperadas características para un texto de alegato social considerado hito del realismo. Luego nos encontramos con el espacio ficcional: un pueblo rural empobrecido, aunque esto sólo se denota a través de acotadas frases como “Ahora su papá i su mamá se habían ido al desmante” (p. 4), o la descripción de Leopoldo, el protagonista, como “Más sucio i andrajoso que un mendigo” (p. 4). El relato se va construyendo sobre la

¹¹ Para mayor comodidad del lector, se indica en el cuerpo del texto solo el número de página de la cita. Para más información bibliográfica, remitirse a la nota al pie N° 1.

yuxtaposición de voces y tiempos. Así leemos cómo en la primera página coinciden: unos populares versos infantiles cantados por Leopoldo; la narración de lo que él y su hermano hacen por parte de un narrador en tercera persona (“¡Leopoldo elevaba su destemplada meciéndose a todo vuelo en la hamaca, tratando de arrullar a su hermanito menor, 3); la voz anónima de un personaje del pueblo que se incluye sin acotación y que indica el apodo del niño (“el malo”); un breve diálogo entre dos personajes que discuten acerca de la posibilidad de que Leopoldo esté maldito. Este esquema de voces y tiempos se va complicando a medida que el relato transcurre. Se introduce una creciente cantidad de voces anónimas, presentes en el texto sin verbos de decir ni aclaraciones y pertenecientes a un tiempo indefinido, que versan sobre la maldición de Leopoldo; algunas en formas de diálogo, otras a modo de discursos directos. A la vez, el narrador incurre en el indirecto libre para construir, en primera instancia, los retazos de subjetividad de Leopoldo en frases como “...No se preocupaba de poner las ollas en el fogón. Tenía su cueriza segura. Pero bah! ¿Qué era jugar un ratito?... Si le pegaban le dolería un ratito i... nada más!” (p. 4). Más adelante se usa el mismo recurso para dar cuenta de los pensamientos de los vecinos del pueblo.

Con estas voces incrustadas, el relato va completando la información necesaria para entender la situación inicial, que empieza *in media res* con el cántico de Leopoldo. A lo largo del cuento se va reconstruyendo la estigmatización del niño por la comunidad, las fuentes culturales en las que se basa su condena, la relación con los padres, sus sentimientos hacia el niño y las reacciones frente a las acusaciones de

haber nacido “malo”. A su vez, la enunciación presenta una característica particular: la prosa está muy fragmentada. Los párrafos más largos no superan los cuatro renglones, mientras que la mayoría de las oraciones simples ocupan solo uno, lo que dota al cuento de una configuración visual similar a la de un poema en prosa, con amplios espacios en blancos, puntos suspensivos, sangrías y guiones de diálogo que van situando a la escritura de un modo muy espaciado en la hoja. La veloz sucesión de acciones expresadas en frases cortas forman parte de un trabajo de montaje que evita la causalidad, dinamizando la prosa y dotándola de heterogeneidad: “Algunos reían. Otros se asustaban. Otros quedaban indiferentes. Los muchachos se acercaban i preguntaban: -Qué ha pasado? Hablaban por primera vez en su vida al malo. -Yo nuei sío! Jué er diablo! I se apartaban de él. Lo que decía!” (p. 7).

El montaje se complementa con la elipsis, dando como resultado una narración de sucesos de extrema violencia sin rasgos de patetismo ni didactismo. Podemos comprobar la afirmación al leer cómo se resuelve el hecho central del cuento, la muerte del bebé: “¡I saltaba i más saltaba a su alrededor. De repente se paró. -Ay! Lloró. Agitó las manos. Lo mismo había hecho el chiquito. -¡de onde cayó er machete?” (p. 5). El accidente sobreviene sin ningún tipo de *in crescendo* ni explicación. Más adelante, a través de la introducción ya analizada de las voces, se pueden leer las posibles interpretaciones del hecho: la maldición de Leopoldo, extremada hasta el fratricidio, o la caída accidental del machete que el padre de Leopoldo guardaba entre las cañas de la choza. Aunque el narrador dota de mayor

verosimilitud a la segunda, el hecho referido pierde importancia frente al espesor de las voces: es la construcción discursiva de la propia comunidad lo que fija el sentido de lo narrado y es la violencia reinante en esa comunidad lo que el cuento reconstruye. Frente a la muerte del bebé no hay conmiseración moral, determinación social o condena política, sino apenas una fatalidad inexorable que se condensa en la figura del machete, la herramienta que en el cuento se configura como sádico testigo de un crimen que ella misma protagonizó. Humanizado y transformado en un arma que espera paciente el momento de desatar su furia contenida, con la descripción del machete concluye el cuento: "El machete viejo, carcomido, manchado a partes de sangre, a partes oxidado, negro, a partes plateado, por no sé qué misterio de luz parecía reírse" (p. 8).

Con respecto a la grafía, tanto el reemplazo de las "y" por "i", como la imitación fonética de las voces de los personajes populares pueden ser entendidos como una ruptura de los convencionalismos retóricos imperantes, como bien lo sostiene Adoum: "Y es ese lenguaje nuevo, descarado, insolente, incluso terrorista -con esa juguetona y a veces gratuita deformación ortográfica en la que no volvieron a insistir sus autores- (...) lo que *Los que se van* aporta al nuevo relato (...)" (1980, p. XXVI). En su afirmación el crítico señala cierta "gratuidad" del gesto. Consideramos que esa transgresión ante la norma cobra un sentido estético si la relacionamos con la provocación lingüística propia de las vanguardias, que vieron en la ruptura de las reglas idiomáticas y en la invención de nuevos lenguajes una forma de expresar su

repudio por lo dado y su búsqueda de lo nuevo. Schwartz señala el caso de la "Ortografía indoamericana" del peruano Chuqiwanke Ayulo, quien en 1928 retoma las ideas de Manuel González Prada y su búsqueda de una escritura fonética para proponer un lenguaje mestizo, que mezcla el quechua originario con el español americano contemporáneo (2002: 74). En *Los que se van*, la grafía anómala es el primer gesto de toda una intención de escándalo que vertebra el volumen, desde el paratexto ("Cuentos del cholo i del montuvio" es el subtítulo de la obra) hasta el contenido temático, pródigo en castraciones, violaciones, sexualidades alternativas, ebriedades y otras transgresiones morales.

Lo importe aquí es destacar que la operación hecha sobre la oralidad retoma la efectuada por José Antonio Campos, pero la tensa con la provocación vanguardista, transformando el color local y la picardía del costumbrismo ecuatoriano en un agresivo lenguaje que relata situaciones de una notable violencia. No se trata por lo tanto de un mero ejercicio de reivindicación de lo popular, ni tampoco "El vuelco definitivo hacia una literatura que exprese los intereses y aspiraciones de la colectividad (...)" (2006: 53), como lo considera Robles. La transgresión idiomática de *Los que se van*, por más que esté atravesada por una motivación política, no deja de participar de la experiencia vanguardista, ya que responde con elocuencia a la inquietud de un lenguaje propio para una realidad propia, una problemática compartida por el resto de las vanguardias "enraizadas" de América Latina.

Pero aún más que su peculiar grafía, es el montaje cinematográfico el procedimiento estético que más se destaca en la poética de *Los que se van*. Los autores cortan, separan y superponen imágenes, trasformando sus textos en auténticos ensambles de personajes, lugares y escenas, que desnaturalizan la narración tradicional y extrañan los episodios de violencia esperables de la narrativa realista y regionalista. Esto se da lugar al borramiento de mimetismos, causalidades y patetismo. Así, una lucha a machetazos deja de ser un duelo entre hombres y es montaje de frases sin verbos conjugados; una escritura que parece por momentos querer eliminar los referentes, como podemos leer en el cuento “Er sí, ella no...”, de Gallegos Lara: “Un choque enorme. A tajos gigantes. Amenazando ya la frente ya los pies. Alzándose, bajándose, encañándose; siempre ágiles a pesar del peso. Canción del acero. Del músculo de caucho (...). La chispa en la sombra. El sudor chorreando i mezclándose al vértigo como un tibio claro de jora que anublase la cabeza” (p. 14).

El montaje le permite al narrador desentenderse de omnisciencias y dedicarse a seleccionar y describir los segmentos de lo visible que más le interesan. Así, el dolor físico y el sufrimiento emocional de los personajes no se enuncia con dramatismo, como podemos leer en otro cuento de Gallegos Lara:

Metió la cabeza entre los hilos de púas. Una le rasgó la oreja. La separó cortándose los dedos. Le chorreaba tibia la sangre por las patillas, por las sienas... De un tirón pasó el torso dibujándose una atarraya de arañazos en las espaldas negras (p. 27).

En otros relatos del mismo autor, el laconismo sostenido para situaciones de extrema violencia y sufrimiento es similar. En “El guaraguao”, leemos: “No tuvo tiempo de defenderse. Ni de gritar. Los machetes cayeron sobre él de todos los lados. Saltó por un lado escopeta i con ella el guaraguao” (p. 9) y en “Er sí, ella no...”: “Chombo quiso parar. No era así como quería matarlo. Fue tarde... El pescuezo quedó cortado más de la mitad” (p. 14). La crueldad, el asesinato violento carece de trato sentimental o explicación causal: ni los personajes expresan dolor, ni el narrador señala una explicación racional. En *Los que se van*, las muertes truculentas, la mayoría de ellas a machetazos, simplemente suceden.

No hay lugar para sentimentalismos. Sin la complicidad alegre del costumbrismo o la exposición didáctica del realismo, los textos de *Los que se van* se anclan en una insistente perspectiva visual, la cual alcanza un nivel paradigmático en el cuento “La blanca de los ojos color de luna”, de Gil Gilbert, que narra la desesperación de un montuvio ante la imposibilidad de poseer a una mujer blanca. Ya desde el título se señala la centralidad de la vista en el texto, que se estructura a través de la repetición del motivo ocular. La llegada de la blanca guayaquileña a su pueblo se narra de la siguiente forma: “Ojos que la vieron de niña i que la vieron crecer, cuántas lágrimas de gozo derramaron!” (p. 23), como así también se describe la reacción de Rodolfo al verla: “I sus ojos negros i vidriosos que vieron troncharse el de su manos (...) se tornaron centelleantes” (p. 23). La relación entre los dos personajes se sostiene sobre un juego de miradas que se

precipitan al desenlace truculento, en el que se clausura toda posibilidad de mirar:

Todos cerraron los ojos porque nunca habían visto lo que vieron. Al abrirlos, estaba tendido en el suelo... Sobre la cara una baba. Una baba sanguinolenta que le salía de los ojos. Un líquido viscoso brotando a torrentes. De donde habían estado los ojos (p. 26).

De nuevo, la elipsis evita contar la acción concreta: el enceguecimiento voluntario de Rodolfo. Y a la vez, el montaje de escenas omite expresiones de dolor o enunciados explicativos, reemplazándolos por la sucesión de frases descriptivas.

El montaje y los procedimientos que se organizan en su entorno construyen una evidente distancia entre el referente de la representación y la enunciación. En el comienzo del cuento "Por guardar el secreto", de Enrique Gil Gilbert, nos encontramos frente a los recuerdos del terrateniente Pablo Briones referidos en discurso indirecto libre, seguido por un diálogo en el que uno de los participantes tiene su mismo apellido (p. 18).

A partir de esta yuxtaposición en la que no media ningún tipo de conector temporal u observación del narrador, quedan establecidos los personajes principales y el conflicto central del cuento: el hijo de Briones empieza a trabajar en su hacienda sin saber que el patrón es su padre. El sentido debe ser reconstruido por el lector a partir de estos retazos de relato, lo que ejemplifica cómo los textos *Los que se van* no se presentan como una representación inmediata de la realidad ecuatoriana. No encontramos ni una reproducción mimética ni una ilustración de los males que aquejan la nación. Tampoco se expresan a través de la prosa

reclamos o demandas. Lo que prima en los relatos es una evidente operación estética sobre la situación referencial elegida, lo que pone de manifiesto su carácter de artificio literario, su alto grado de autonomía y el marcado trabajo de experimentación con la forma. Que los autores opten por la representación de temas propios del costumbrismo o el realismo o que los consideren parte de una militancia política no debe impedir leer sus cuentos como textos de frontera que, mediando entre los polos dicotómicos en los que la crítica ha insistido, seleccionan materiales de la cultura popular y temas de la literatura de alegato social para reelaborarlos con los modernos procedimientos propios de las estéticas vanguardistas.

Finalmente, otro imprescindible elemento a tener en cuenta al analizar *Los que se van* es su carácter de volumen colectivo y de compilación de cuentos, particularidades que deberían llamar la atención en una obra generalmente relacionada con autores regionalistas, realistas o incluso indigenistas, que privilegiaron la novela antes que la forma breve. En este caso, se trata de un libro firmado en conjunto por Aguilera Malta, Gil Gilbert y Gallegos Lara, quienes colocan como paratexto en el inicio del volumen una sentencia que afirma: "AL FRENTE: Este no es un haz de egoísmo. Tiene tres autores: no tiene tres partes. Es una cosa sola. Pretende que unida sea la obra como fue unido el ensueño que las creó. Ha nacido de la marcha fraterna de nuestros tres espíritus. Nada más. Los autores" (p. 2). La naturaleza orgánica del texto que los escritores apuntan solo puede comprobarse en la unidad de lugar y

lenguaje de los cuentos. Luego, los cuentos presentan particularidades estilísticas que permiten reconocer con claridad quién es el autor, tal como la crítica lo ha señalado repetidas veces.¹²

Pero aún cuando el cometido colectivo no se cumpla cabalmente, lo que sí se destaca es lo que Ezequiel De Rosso ha llamado un “conjunto de variaciones sobre una serie de motivos” (2011): un reducido número de núcleos argumentales que son resueltos de forma distinta. El crítico pone como ejemplo las relaciones sexuales condicionadas por la victoria en un duelo de machetes y sus distintos desenlaces que aparecen en “Al subir el aguaje”, de Gallegos Lara y “El cholo que se castró”, de Aguilera Malta. Este mismo tema puede ser ampliado con la inclusión de textos en los que el duelo con familiares de la víctima define la conquista (“Er sí, ella no”, de Gallegos Lara y “Juan der Diablo”, de Gil Gilbert”). Otros ejemplos son los cuentos que tratan el tema de la superstición y sus consecuencias en las relaciones sociales de los personajes (“El malo” y “El tabacazo”, de los mismos autores).

En todos ellos, los autores construyen tramas disímiles sobre el mismo núcleo temático, sugiriendo el abanico de resoluciones argumentales que cada situación permite y que el libro ilustra. Este índice de operaciones posibles sobre los tópicos del realismo social se articula con la heterogeneidad de procedimientos formales ensayados y sostiene así la posibilidad de concebir a la obra como un auténtico manifiesto poético, un género literario característico

de las vanguardias que encuentra en *Los que se van* una ingeniosa reelaboración. El carácter breve de los cuentos, la unidad de lugar y lenguaje, los objetos de la representación y la entonación colectiva responden a la necesidad de una toma de posición pública acerca de la orientación de la literatura, que intervenga en el debate público y presente la propuesta estética de un colectivo que irrumpe contra las formas tradicionales y los lenguajes artísticos vigentes. Como el texto “Cartel” de Hugo Mayo (2006, p. 141), que hace un llamado a la liberación de dogmas y leyes desde la misma materialidad del lenguaje, sembrada de transgresiones ortográficas, la obra de los tres autores es a la vez texto literario y texto de propaganda, en tanto propone un programa de escritura a la vez que lo realiza estéticamente. Esto no le quita ni un ápice de autonomía a la ficción, más bien la refuerza, ya que, como hemos venido desarrollando, la posibilidad de leer *Los que se van* como un manifiesto de la vanguardia “enraizada” del Ecuador está dada no por la militancia de sus autores ni por sus opiniones, sino por las operaciones narrativas entabladas en sus textos.

Reparos y conclusiones

Para ir terminando nuestro trabajo, no está demás afirmar que lo sostenido no intenta agotar las posibilidades de interpretación de *Los que se van*. Existen otras perspectivas, así como también ricas problemáticas que el texto y la narrativa ecuatoriana de 1930 presentan para su estudio y que aún no fueron abordadas. Lo que se intentó fue discutir la lectura dicotómica del corpus, así como también desplazar el volumen de cuentos de su mero carácter de hito del realismo

¹² Cfr. Carrión (1958, p. 86) y Donoso Pareja (1984, p. 78).

social, detectando su heterogeneidad técnica y abriendo sus sentidos a una revisión contemporánea libre de prejuicios.

Claro está que no todo en *Los que se van* es ruptura, vanguardia y montaje. Pero de eso se trata: de evitar que la serie de elementos que justificó la consideración del texto como mero testimonio de un viraje en la literatura ecuatoriana, con un valor artístico nulo, sea considerada el rasgo dominante de la obra. La elección del referente, los matices costumbristas, la truculencia propia del naturalismo, ciertos raptos líricos injustificados, la limitación del arco argumental deben ser elementos que condicionan la hechura estética de *Los que se van*, pero que no lo determinan. Si sus cuentos siguen generando interés en los lectores, así como también motivando interpretaciones y polémicas entre sus críticos, es porque más allá de sus elementos más osificados o instancias menos orgánicas, la obra se construye sobre relevantes innovaciones formales, propias de una vanguardia literaria y continental en plena mutación y de un realismo también latinoamericano que dialoga con ella, tensándola y tensándose en una heterogénea dinámica cuyo desarrollo posterior llevará a la creación de los más grandes clásicos de nuestra literatura, deudores sin dudas de este momento de confusa y rabiosa experimentación con el lenguaje y sus posibilidades.

A modo de coda, vale la pena volver a Valencia y una afirmación que el escritor realiza sobre la obra de Palacio: "Su estilo elíptico, sus desarrollos breves y su sentido vanguardista cumplen con el propósito de ese tipo de literatura. Rompía formas tradicionales más que asimilarlas y

transgredirlas desde adentro, subvirtiendo el género. Está más cerca de los narradores crípticos que de los novelistas de largo aliento" (2008, p. 178). La narrativa de Pablo Palacio, padre negado de la literatura ecuatoriana, oportunidad perdida o vanguardia descartada, amerita una descripción formal que también puede ser aplicada a los cuentos de *Los que se van*; realista y militante, pero texto de vanguardia al fin.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV (1980). *Narradores ecuatorianos del 30*. Prólogo de Jorge Enrique Adoum, selección y cronología de Pedro Jorge Vera. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

ADOUM, Jorge Enrique (1980). "Prólogo" en AAVV. *Narradores ecuatorianos del 30*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. IX-LXI.

ANDERSON Imbert, Enrique (1995). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. II. México, Fondo de Cultura Económica.

- BOSI, Alfredo (2002). "La parábola de las vanguardias latinoamericanas", en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*. México, Centro de Cultura Económica, pp. 19-31.

CAMPOS, José Antonio (s/f). *Cosas de mi tierra*, Guayaquil, Clásicos Ariel.

CARRERA ANDRADE, Jorge (2006). "El destino de nuestra generación", en Robles, Humberto (comp. y prólogo), *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, pp. 151-153.

CARRIÓN, Benjamín (1958). *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

CUADRA, José de la (1934). *Doce siluetas*. Quito, Editorial América.

_____(1937). *El montuvio ecuatoriano*, Buenos Aires, Ediciones Imán.

CUEVA Agustín (1968). *La literatura*

ecuatoriana, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

- DE ROSSO, Ezequiel (2011). "Motivos de Los que se van: innovaciones narrativas del Grupo de Guayaquil". Ponencia presentada en las *XXIV Jornadas del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, mimeo.

- DONOSO PAREJA, Miguel (1984). *Los grandes de la década del 30*. Quito, Editorial El Conejo.

- MAYO, Hugo (2006). "Cartel", en Humberto Robles (comp. y prólogo), *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, p. 141.

OSORIO, Nelson (1981). "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", *Revista Iberoamericana*. Vol. XLVII, n° 114-115, enero-junio, pp. 227-254.

ORTEGA CAICEDO, Alicia (2010). "Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas" en *Guaragao*. Año 14, N° 33, p. 5-16.

PAREDES, Sofía (2000). *Travesías de lo popular en la crítica literaria ecuatoriana*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional.

PAREJA DIEZCANSECO, Alfredo (1962). *Historia del Ecuador*. Quito, Editorial Colón.

RAMA, Ángel (1986). "Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)" en *La novela en América Latina*, Xalapa-

Montevideo, Universidad Veracruzana-Fundación Ángel Rama, pp. 99-202.

ROBALINO, Vicente (2009). "La huellas de la oralidad en siete cuentos del 30". *Kipus*, Quito, N° 25, 1° semestre, pp. 183-209.

ROBLES, Humberto (comp. y prólogo) (2006). *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.

_____ (2009). "Honorarios, adaptaciones y refundiciones en De la Cuadra y Aguilera Malta", en *Kipus*, Quito, N° 25, 1° semestre, pp. 113-125.

_____ (2010). "Paradigmas ecuatorianos (1920-1930): discordias, teorías, función de la literatura y la práctica narrativa" en *Guaragao*. Año 14, N° 33, pp. 17-30.

ROJAS, Ángel (1948). *La novela ecuatoriana*, México, Fondo de Cultura Económica.

SCHWARTZ, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Valencia, Leonardo (2008). "El síndrome de Falcón", en *El síndrome de Falcón*, Quito, Paradiso, pp. 167-190.

_____ (2008b) "Hay un escritor escondido en la acuarela", en *El síndrome de Falcón*. Quito, Paradiso, pp. 203-209.

VERGARA ALCÍVAR, Juan Antonio (2003). *Sustratos de la oralidad en la escritura de la cultura popular: un análisis de Los que se van desde los estudios culturales*. Tesis de maestría, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar. Disponible en <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2540/1/T0269-MEC-Vergara-Sustratos%20de.pdf>.