

Ecuador violento: *Los que se van* y la estética del machete

Facundo Gómez

Universidad de Buenos Aires

Resumen

El volumen de cuentos *Los que se van* (1930), escrito por Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, es considerado por la crítica ecuatoriana como el gran hito de la modernización literaria en Ecuador. La obra ha sido leída como una elocuente intervención en los debates políticos y estéticos sobre la literatura y la sociedad ecuatoriana de los años 30.

No obstante, su arquitectura formal presenta una serie de particularidades que tornan a la perspectiva sociológica limitada al momento de articular una lectura orgánica del texto. En este sentido, el análisis de los procedimientos narrativos permite afirmar que el recurrente montaje de tiempos, personajes y escenas, estructura la serie de relatos y los coloca en distintas coordenadas de un mismo espacio literario: el construido por la violencia social desatada en el seno de una comunidad rural sin justificación alguna. La figura del machete funciona en este sentido como la condensación estética de las operaciones literarias desarrolladas: en primer lugar, la asunción del cuento como artificio y la renuncia a la explicación didáctica de injusticias sociales (*el machete como metáfora poética*). Luego, la construcción de la trama a través de la sucesión de fragmentos (*el machete como corte*). En tercer lugar, el borramiento de descripciones, introspecciones y narradores omniscientes (*el machete como desmonte retórico*). Finalmente, la figura del machete resalta la fatalidad de la violencia social, lo que exime al texto de voluntariosos afanes militantes (*el machete como sobredeterminación*).

La puesta en relación de estos procedimientos con el contexto histórico en que fue producida la obra permite una reflexión que, partiendo de su materialidad textual, reconstruye su sentido en diálogo con el valor de intervención que sus propios autores le atribuyeron, pero sin limitarla a su carácter referencial o revelador de verdades ocultas.

Palabras clave

Literatura ecuatoriana – crítica latinoamericana – Grupo de Guayaquil - realismo - procedimientos formales

Entre el áspero indigenismo de Jorge Icaza y el rabioso vanguardismo de Pablo Palacio, la literatura ecuatoriana del 30 despliega un amplio arco de búsquedas estéticas con las que deja atrás sus dejes de romanticismo y modernismo tardío. A través de las polémicas intelectuales y la adquisición de nuevos recursos estéticos, los escritores exploran nuevos modos de representación que reestructuran la tradición literaria y la dotan de otros abordajes y lenguajes. Aunque antecedido en parte por las novelas cortas que Palacio publica a fines de la década anterior, le corresponderá al volumen colectivo de cuentos *Los que se van. Historias del cholo i del montuvio* (1930) iniciar el proceso de modernización de la literatura ecuatoriana a través de una perspectiva inédita: la construcción de una ficción signada por una exasperada violencia social que no se explica ni compadece, sino que se cuenta de forma elíptica y fragmentada, renunciando a toda tentativa de mimesis, moralismo o didactismo social. Para eso, proponemos un estudio de dicha obra que lea desde su superficie textual los recursos que hacen a la centralidad de *Los que se van* en la historia de la literatura ecuatoriana. El eje de la violencia social que abunda elocuentemente en cada uno de los relatos nos servirá tanto para organizar los sentidos del texto como para relacionar la propuesta estética con su contexto de producción, signado por una serie de convulsas transformaciones sociales y políticas que cambiarían la faz de la sociedad ecuatoriana en su conjunto.

Las lecturas del hito

Escrita por Jesús gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta, *Los que se van* fue leída repetidas veces por la crítica 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 la clave estética con que se analizó el volumen de cuentos, una operación bien articulada con los presupuestos del Grupo de Guayaquil, un colectivo de narradores conformado por los tres escritores de *Los que se van* más Alfredo Diezcanseco y José de la Cuadra. Éste último fue quien enunció el programa mínimo del grupo, al reflexionar en un texto de 1934 sobre la necesidad de adecuar la representación 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” (Cuadra 1934: 36). El valor de la denuncia depende 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 montubios 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” (1934: 47). La experiencia convalida la verdad de la denuncia y la denuncia sostiene el valor del relato.

Pero no fueron sólo los escritores quienes concibieron así su obra. También la crítica apeló a estos planteos para leer los textos, replicando sin rigor ni distanciamiento los pareceres de los autores involucrados. Desde el mismo Ecuador, Agustín Cueva sostiene que el mayor mérito del libro es “mostrar al montubio tal cual es” (1968: 46) 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: 77). Si bien su afirmación es correcta en lo que hace a la ruptura que la retórica de *Los que se van* establece en la tradición ecuatoriana, el enunciado termina siendo demasiado sesgado como lectura orgánica del texto literario en tanto no percibe 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 es reconocida como eficaz artificio textual que recorta, desmonta y reestructura el referente señalado. Críticos de otros países también 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” (1966: 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 los que el grupo de Guayaquil leyó su propia obra, en abierta polémica con la vanguardia.

Más allá de la pretendida adecuación al referente, la garantía del compromiso de los escritores con las clases populares, la audacia de la denuncia o el lenguaje crudo ¿Presenta *Los que se van* una dimensión estética que trascienda el realismo social y el impacto de su irrupción en un medio intelectual cerrado como lo era el de Ecuador hacia los 30s? Consideramos que en los distintos modos de representar la violencia se cifra el aporte más importante del texto a la modernización de la literatura ecuatoriana, afirmación que intentaremos sostener sobre la base del análisis de los procedimientos formales del texto, un tipo de estudio, en la mayoría de casos, soslayado por la crítica.

Una de las excepciones a estos juicios en torno a *Los que se van*, es la posición de Jorge Enrique Adoum, quien en vez de enaltecer sus supuestos valores de

denuncia y veracidad, los niega. El crítico desliga tajantemente al texto de las corrientes del realismo social, el indigenismo y la literatura ecuatoriana de denuncia y de protesta, como la llamó José de la Cuadra y sostiene: “Su preocupación no es la injusticia social, tema que iba a ser obsesivo en la narrativa de ese período: en esos cuentos del campo tropical y de las islas costeras no se sorprende a los personajes trabajando... no se los ve actuar en función de su trabajo ni alienados por su trabajo...” (Adoum 1980: XXV). A continuación afirma que el tema central del texto es una violencia que no se explica mediante la radiografía del medio rural, con sus personajes típicos y explotados. Individual, injustificada, recurrente, la violencia de *Los que se van* se asume como una fatalidad compartida contra la cual no hay escapatoria. En esto, el texto adquiere matices de cierto naturalismo que condenaba a las clases desprotegidas a calamidades y degradaciones inexorables. Pero sin llegar a ser naturalista, en tanto no hay pretensión científicista ni didáctica, como así tampoco énfasis en las mezclas y destinos de razas o clases, la relación con el naturalismo es sugerente. Ariel Dorfman entiende que esta corriente estética es la que instala a la violencia como un eje de la narrativa latinoamericana (1972: 10). La historia de nuestra literatura habría atravesado distintas fases en las cuales su relación con la violencia adquirió distintas inflexiones, que van desde su mero registro documental a la deconstrucción de las cosmovisiones que la sostienen. Asimismo, el estudio de la violencia en las ficciones latinoamericanas arroja que ésta puede adquirir un matiz social, individual o interior, según cómo los personajes experimenten la violencia. A estos tres modos, se le agrega la posibilidad de que la violencia repose sobre los recursos estéticos de las obras. Sugiere Dorfman: “Por lo demás, la fragmentación formal de la novela americana es un correlato narrativo del abrupto, resquebrajado, casi epiléptico dominio que ejerce la violencia en los cuerpos de los hombres” (1972: 27).

Leyendo a la vez modo de representación y fenómeno referencial, Dorfman permite retomar la hipótesis de Adoum sobre la centralidad de la violencia en *Los que se van* y realizar el camino inverso a los juicios críticos anteriormente citados: ir del texto al referente, reconstruir el sentido a partir de lo escrito y no de lo opinado y privilegiar la hechura estética antes que la valentía moral.

El machete como poética

El texto que abre el volumen es “El malo”, de Enrique Gil Gilbert. Breve como los veinticuatro del libro, el cuento narra la muerte accidental de un bebé mientras es cuidado por su hermano mayor. El espacio no se describe con perspectivas panorámicas, los personajes no se construyen con la explicación de sus penurias y las marcas de éstas en sus cuerpos, el lenguaje del narrador no se diferencia del de los demás seres ficcionales, el relato no se organiza cronológicamente. Inesperadas características del texto inaugural del realismo social ecuatoriano que, más allá de las

variaciones entre las narrativas de cada uno de los autores, serán recurrentes en los demás relatos del volumen.

El ambiente es 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 desmorte” (1980: 4), o la descripción de Leopoldo, el protagonista, como “Más sucio i andrajoso que un mendigo” (1980: 4). El relato exhibe una notable heterogeneidad de voces y tiempos. Así leemos cómo en la primera página coinciden: unos populares versos infantiles cantados por Leopoldo; la narración de lo que hace el niño por parte de un narrador en tercera persona (“I Leopoldo elevaba su destemplada meciéndose a todo vuelo en la hamaca, tratando de arrullar a su hermanito menor, 1980: 3); una voz anónima que se incluye sin acotación y que indica el apodo del niño (“el malo”) y un breve diálogo entre dos personajes del pueblo que discuten acerca de la posibilidad de que Leopoldo esté maldecido. 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, otros en 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 rartito?... Si le pegaban le dolería un ratito i... nada más!” (1980: 4). Luego, usará 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 del cuento, que empieza *in media res* con el cántico de Leopoldo. A lo largo del cuento se va reconstruyendo la estigmatización del niño por el pueblo, 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”. El sentido está esparcido en estas voces que remiten a distintos tiempos y situaciones. Su carácter breve (nunca superan el renglón), heterogéneo (proviene de distintos personajes) y recurrente (el texto finaliza con una voz anónima que repite la maldición de Leopoldo) fragmentan el texto y lo dinamizan. La veloz sucesión de acciones expresadas en frases cortas permiten pensar en un trabajo de montaje que evita la causalidad y reduce los párrafos hasta condensarlos en oraciones cuya brevedad los asemeja a los versos de un poema narrativo: “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 sí! Jué er diablo” I se apartaban de él. Lo que decía!” (1980: 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. -I de onde cayó er machete?” (1980: 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 protagonizó. Humanizado y transformado en un arma que espera paciente el momento de desatar su furia contenida, con su descripción 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” (1980: 8).

Encontramos en la figura del machete una clave poética que permite analizar en conjunto los principales procedimientos utilizados en *Los que se van*. Al considerarlo una figura metonímica de la poética del libro (la escritura cortando como el machete), bien podemos organizar los recursos centrales del texto como particulares manufacturas de esa herramienta de campo que, desprendida de la funcionalidad original dada por su significado referencial, trabaja ahora sobre el texto como mera operación formal. Así, el machete en “El Malo”, no es un mero significante. No se trata sólo de un objeto que genera el conflicto central y concluye el relato, sino que se manifiesta principalmente como corte; un corte sobre el que se sostiene la ficción, un corte que se despliega como el montaje de voces y escenas, la elipsis temporal y la fragmentación de una prosa que tiende al verso. El machete corta, separa y superpone imágenes, dando lugar a una inflexión particular en el modo de relatar la violencia: excluyendo mimetismos, causalidades, patetismo. Así, una lucha a machetazos deja de ser un duelo entre hombres y es montaje de frases sin verbos conjugados, de escritura sin referentes, tal 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 chorrendo i mezclándose al vértigo como un tibio claro de jora que anublase la cabeza (1980:14).

El machete como corte es el principal atributo de una poética que analizaremos a continuación, desarrollada en otros cuentos y con distintas inflexiones.

El machete en acción

Cada uno de los escritores de *Los que se van* incluyó en el volumen ocho cuentos de su autoría. Y aunque el paratexto inicial señala que debe ser leído como una obra orgánica (1980:1), las diferencias entre las narrativas de cada autor son claramente perceptibles. La principal de ellas y en la que haremos énfasis por su pertinencia en nuestro análisis, es la partición del libro en dos tipos de personajes, presentados en el mismo subtítulo del libro, que reza “Cuentos del Cholo i el montuvio”. Ambos se refieren a sujetos mestizos cuyas comunidades atraviesan las violentas transformaciones sociales propias del proceso ecuatoriano de modernización social de principios de siglo. Mientras Gil Gilbert y Gallegos Lara se concentran en relatos que tienen a los montubios y otros mestizos como protagonistas, Aguilera Malta se va a concentrar en los cholos, sujetos que viven en la costa ecuatoriana, con un organización social patriarcal y cerrada, según lo sostiene Cuadra (1937:32). Todos sus textos se estructuran en episodios biográficos de estos personajes, lo que se refleja en los títulos, como por ejemplo, “El cholo que odió la plata” o “El cholo que se vengó”. Los cuentos se limitan a explicar estos enunciados: en los textos nombrados se ilustra, por un lado, el resentimiento de un cholo hacia otro que posee riquezas y por otro, la satisfacción de un amante despechado frente a la desgracia de quien lo había engañado. La peripecia es nula o intrascendente. Aunque en la prosa de Aguilera Malta opera el montaje y la fragmentación señalada, ésta no se articula con un relato violento, sino que se presenta como un ornamento formal de textos que no son más que estampas de la vida chola. Por esta razón, no consideraremos sus cuentos en nuestros análisis acerca de cómo opera la poética del machete en *Los que se van*, reservando su estudio para otros futuros trabajos.

Así recortado nuestro corpus, podemos pensar que además de funcionar como corte, el machete se manifiesta en los textos como desmonte retórico. La conmiseración se anula no sólo con la elipsis, sino también con el borramiento de introspecciones, reflexiones y referencias a lo que el personaje siente. El narrador se desentiende de omnisciencias y se limita a registrar lo que ocurre. Así, el dolor físico y el sufrimiento emocional de los personajes no se enuncia con dramatismo, reduciendo el impacto mimético de la lectura. Así podemos leer en el cuento “¡Era la mama!”, 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” (1980: 27). En otros cuentos del mismo autor, el laconismo sostenido para situaciones de extrema violencia y sufrimiento es el mismo. En “El guarugua”, 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 guarugua” (1980: 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” (1980: 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. Sólo en ocasiones, el discurso referido y el indirecto libre servirán para complementar los enunciados con las reflexiones limitadas y mínimas de los personajes, como se puede leer en “Cuando parió la zamba”, también de Gallegos Lara: “Era un hecho. Estaba

preñada. Andrés no había vuelto por la casa de ella desde que se lo dijo. ¡Le daban tanto asco las mujeres así!" (1980: 36).

No hay lugar para sentimentalismos. Sin la complicidad alegre del costumbrismo o la exhuberancia del modernismo, el machete poda excesos retóricos y se ancla en lo visual, perspectiva que se pone de manifiesto sobre todo en el cuento "La blanca de los ojos color de luna", de Gil Gilbert. 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!" (1980: 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" (ibídem). La relación entre los dos personajes se sostiene sobre un juego de miradas que se precipitan al desenlace truculento, en el que se clausura la 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" (1980: 26). De nuevo, la elipsis evita contar la acción concreta: el enceguecimiento voluntario de Rodolfo. Y a la vez, el laconismo omite expresiones de dolor o enunciados explicativos. Doble operatoria del machete para relatar la violencia sin causalidad ni pietismo.

Ahora bien, por ser metonimia de los procedimientos narrativos del libro, el machete no deja de portar un significado referencial que ahora recuperaremos. En la mayoría de los cuentos, la presencia del machete predice una catástrofe. Por ejemplo, en "Juan der Diablo", de Gil Gilbert, las desventuras de un montubio enamorado devienen el relato de un cruel asesinato a partir del nombramiento del elemento fatal: "Teodoro, el hermano de Eudisia –valiente y machetero- se imaginó insultado. El machete brilló en su mano negra como la fosforescencia del mar en la noche" (1980: 40). Luego de este hecho, hay un duelo del que el protagonista emerge como un delincuente y un asesino. El duelo a machete regula las relaciones sociales entre personajes: a través de él se vengan ofensas, se asesina, se auto infringen heridas o se apuesta la posesión sexual (tal como ocurre en "Al subir", de Gallegos Lara, o incluso en "El cholo que se castró", de Aguilera Malta").

El machete determina: si está presente, sobreviene la hecatombe, tal como ocurre en todos los cuentos tratados hasta aquí. Pero incluso cuando ésta ocurre sin su intervención, se apela a él para dotar al relato de su sello fatal: en el cuento "Mardecido "Llanto"" de Gil Gilbert, la deshonra de agonizar por un accidente de caballo obliga al fallido jinete a apelar al machete para borrar el insulto: "Sus ojos cubiertos de un velo de lágrimas buscaban algo. Se fijaron en la mano de uno. Como se abalanza la fiera sobre su presa se lanzó hacia el machete que había visto" (1980: 74).

De este modo, el machete no es solo operación formal sino un significante con el que los personajes resuelven situaciones problemáticas de una forma siempre violenta. Es en esta instancia en la que los procedimientos estéticos cobran una

significación política. En el trabajo con el machete la poética de *Los que se van* se torna intervención pública: el machete, herramienta del montubio ecuatoriano, deviene en los cuentos una simple arma; los montubios, sujetos brutales y asesinos. Sin escape, sin redención, 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.

El machete como procedimiento y como significante entrelaza el texto con el contexto histórico en el que los autores del Grupo de Guayaquil escriben: las postrimerías de una década signada por las masacres de obreros, las promesas incumplidas de una revolución esperanzadora, los problemas sanitarios de la gran ciudad porteña (peste bubónica y nuevos asentamientos precarios) y la crisis económica producto de la especulación financiera y la caída en la exportación del cacao (Nicola López 1980: 487). Una situación de tensión social creciente y de hechos violentos que se suceden condiciona la creación estética. No hay denuncia porque los males son conocidos y no hay protesta porque en la obra, como hemos visto, no se editoraliza: no hay narradores ni personajes indignados, no hay posicionamientos críticos ni tomas de posturas. Sólo la construcción de un texto violento que reproduce desde su superficie formal la violencia social que inunda la sociedad ecuatoriana.

La originalidad de *Los que se van* reside en esta construcción ficcional, que refiere al contexto sin someter al texto al imperativo referencial y que rompe con las retóricas imperantes en la literatura ecuatoriana (costumbrismo, romanticismo y realismo) a través de una original serie de procedimientos que fragmentan, superponen y determinan los relatos. La violencia no se enuncia como discurso sino que se construye como narración. La estética del machete de *Los que se van* inaugura así una década de búsquedas estéticas y políticas que darán lugar a el realismo descarriado que caracterizará a la narrativa ecuatoriana de la década del 30.

Bibliografía

Adoum, Jorge Enrique (1980). “Prólogo” a AAVV. *Narradores ecuatorianos del 30*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, IX-LXI.

Aguilera Malta, Demetrio, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara (1980) [1930]. “Los que se van. Cuentos del cholo i el montuvio” en AAVV. *Narradores ecuatorianos del 30*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1-84.

Anderson Imbert, Enrique (1966). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Tomo II. México, Fondo de Cultura Económica.

Cuadra, José de la (1937). *El montuvio ecuatoriano*. Buenos Aires, Ediciones Imán.

Cueva, Agustín (1968). *La literatura ecuatoriana*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Donoso Pareja, Miguel (1985). *Los grandes de la década del 30*. Quito, El Conejo.

VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

Dorfman, Ariel (1972). *Imaginación y violencia en América Latina*. Barcelona, Anagrama.

Nicola López, Gerardo (1980). *Síntesis de la historia de la república*. Ambato. Casa de la cultura ecuatoriana.