

La identidad ecuatoriana en la cuentística temprana de José de la Cuadra y Enrique Gil Gilbert

Facundo Gómez

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

fagomez_27@yahoo.com.ar

Resumen

Hacia la década de 1930, las polémicas del campo intelectual ecuatoriano se centran en la formación de una cultura nacional moderna y autónoma, adecuada a la creciente modernización social y económica del país. Los defensores de la vanguardia histórica discuten con quienes abogan por la adopción del realismo social acerca del modo en que la empresa se puede llevar a cabo. Esta última tendencia adquiere finalmente la hegemonía cultural y se impone como programa estético en las próximas décadas. No obstante, la variedad de orientaciones y de producciones ensayadas demuestran que el realismo social ecuatoriano presenta importantes inflexiones que matizan su caracterización e impiden una generalización estricta. La lectura de los volúmenes de cuentos *Horno*, de José de la Cuadra y *Yunga*, de Enrique Gil Gilbert, publicados en 1932 y 1933 respectivamente, indica en qué medida el colectivo de intelectuales de izquierda conocido como el Grupo de Guayaquil produjo textos que se escapan del encasillamiento realista. A su vez, el análisis de los procedimientos formales de cada uno de los textos demuestra tanto la creación de ficciones sostenidas por recursos literarios innovadores y vanguardistas como la inserción activa de Cuadra y Gil Gilbert en las principales discusiones del campo intelectual ecuatoriano, a través de la postulación de una identidad ecuatoriana moderna y mestiza.

Abstract

By the 1930's, the controversies in the Ecuadorian intellectual field focused on the construction of a modern national culture, one that fits with the growing process of social and economic modernization of the country. Historic vanguard defenders argue with social realism partisans about the way in which they carry out the task. This trend finally leads social realism militants to a cultural hegemony which is imposed as the national aesthetic program for the subsequent decades. However, the variety of orientations and productions tested by the 1930's shows us that the Ecuadorian social realism cannot be interpreted by one single global view because its characterization is complex, diverse and dynamic. By reading the sets of short stories *Horno*, by José de la Cuadra and *Yunga*, by Gil Gilbert, published in 1932 and 1933, it is possible to understand how the group of writers known as the Guayaquil Group could produce texts which were beyond the reach of the ordinary social realism categorization. Moreover, the analysis of narrative procedures of each text demonstrate not only the inclusion of new literary resources in their realistic texts, originated in the vanguard movement, but also, the active participation of Cuadra and Gil Gilbert in the most important discussions of the Ecuadorian intellectual field, with the creation of a modern and diverse Ecuadorian identity.

Hacia principios de la década de 1930, el realismo social consolida su centralidad en el sistema literario ecuatoriano. Lo hace fuertemente condicionado por una colosal crisis histórica, desatada luego de la frustrada revolución de 1925 y extendida hasta los episodios de guerra civil de 1932 (Pareja Diezcanseco 1962: 359). En esta coyuntura, el campo intelectual ecuatoriano se politiza con rapidez en busca de respuestas válidas para una situación de extenuación y desconcierto generalizada. Frente a la quiebra total del proyecto liberal iniciado en 1895 y la incapacidad de las élites de contener la crisis y modernizar el país, el campo intelectual es ganado por las propuestas de la izquierda, en sus distintas orientaciones: nacionalismo, socialismo, comunismo.

De resultas, el realismo social se impone como programa literario. Aunque caracterizado globalmente por un marcado tono militante, la denuncia de la explotación capitalista y la representación de sujetos sociales oprimidos, en su seno expresa una gran variedad de orientaciones. Una de ellas, quizás la más visible e influyente junto al indigenismo de Jorge Icaza, es la representada por el Grupo de Guayaquil, denominación que aglutina a los escritores Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Alfredo Pareja Diezcanseco, Enrique Gil Gilbert y José de la Cuadra. El presente trabajo propone pensar los textos de estos dos últimos autores como una complejización de los recursos, temáticas y motivaciones iniciales del realismo social ecuatoriano para analizarlos desde una perspectiva que problematice tanto el valor referencial otorgado a las obras por los mismos autores como la definición de sus inquietudes culturales que ha hecho luego la crítica. Partiendo de la hipótesis inicial de que los escritores de la década del '30 asumen como propio el deber generacional de fundar una cultura y un arte nacional, consideramos la construcción de una identidad ecuatoriana mestiza, múltiple y diversa como un elemento rector de las producciones literarias del Grupo de Guayaquil. Para demostrar en qué medida los tópicos y procedimientos narrativos responden a esta inquietud, analizaremos dos cuentos incluidos en las colecciones *Horno* (1932), de José de la Cuadra y *Yunga* (1985), de Enrique Gil Gilbert, publicados en 1932 y 1933 respectivamente.

El Grupo de Guayaquil: un desafío por detrás del alegato

En su análisis acerca de la noción de vanguardia en Ecuador, Humberto Robles estudia las polémicas intelectuales a través de las cuales los defensores de la corriente realista logran obtener posiciones claves en el campus intelectual ecuatoriano y enfatiza su importancia en la historia literaria de ese país: “El paradigma de una literatura de alegato social, consonante con los nuevos intereses intelectuales, sociales, políticos y económicos se ha impuesto e institucionalizado y dominará los círculos ilustrados hasta comienzos de los años sesenta” (Robles 2006: 65). El crítico señala como hito de este proceso la publicación en 1930 de *Los que se van*, libro de cuentos escrito por Gallegos Lara, Gil Gilbert y Aguilera Malta. Una somera revisión de la bibliografía crítica ecuatoriana respalda su parecer: *Los que se van* ha sido sindicada repetidas veces como obra bisagra en la historia de la literatura nacional: Agustín Cueva sostiene que es el texto “inicial de la edad de oro del relato ecuatoriano” (1968: 49), mientras que Benjamín Carrión, protagonista de las polémicas de la década del '30 y constructor del canon ecuatoriano, apunta sobre el volumen: “Volvamos a la tierra nuestra, año 1930. La gran noticia: nace la novela nacional ecuatoriana” (1958: 36). Finalmente, la inclusión del texto en la colección clásica de Biblioteca Ayacucho (1985) enfatiza de igual modo la trascendencia de la obra incluso a nivel continental.

Robles coloca el rótulo de “literatura de alegato social” a toda la producción del realismo ecuatoriano para explicar cómo tanto la obra de Pablo Palacio como la de la vanguardia había sido desplazada del canon nacional hasta la década de 1960 por no adecuarse a la tendencia estética y política hegemónica. Sin embargo, en pos de polemizar con la defensa más férrea del realismo social, pierde de vista que algunos de los referentes de esta corriente literaria supieron matizar el discurso militante más duro, representado por las posiciones de Gallegos Lara, con una problematización más sutil de la labor literaria. Es el caso de José de la Cuadra, el más reconocido narrador del Grupo de Guayaquil, quien en su libro *Doce Siluetas* (1934) reúne reseñas bibliográficas y comentarios teóricos sobre quienes considera los mayores representantes de la cultura ecuatoriana contemporánea. De ese texto fue extraída una frase a la que la crítica ha apelado repetidas veces para priorizar el afán de representación mimética del escritor y sus compañeros. Al describir la narrativa de Gil Gilbert, Cuadra sostiene con la carga semántica de un aforismo: “La realidad y nada más que la realidad” (1934: 36). Aunque leído como el programa estético condensado del Grupo de Guayaquil, el enunciado adquiere mayor espesura si lo leemos en contexto: antes de él, Cuadra expresa: “Es imprescindible que esta realidad de fondo exista y vaya unida, en cuanto exista, a la expresión... Nada se obtendrá de exacerbar la nota” (*ibidem*). Luego unos párrafos más adelante, la frase es reformulada: “Solo la realidad, pero nada más que la realidad” (1932: 37), lo cual nos permite pensar al conector adversativo como índice de una definición no enunciada sino sugerida: la representación de lo que Cuadra entiende por real no se sostiene ni por un imperativo militante que podría exagerar la obra y tornar el texto en panfleto ni por la mera transcripción racional y fotográfica del referente. El “pero” de la oración, junto con la reflexión global de Cuadra en *Doce Siluetas*, apunta a una labor intelectual que busca representar, a través de nuevos medios, la realidad ecuatoriana conocida y combatida. Tal como señala en ensayos como *El montuvio ecuatoriano* (1937), Cuadra considera a la narrativa ecuatoriana como un proceso en gestación, en el que todavía se están probando las resoluciones posibles para construir un arte y una cultura nacional propia. Por esta razón es que resalta la diversidad de modalidades y orientaciones que intelectuales y artistas adoptan para lograr este objetivo: “Reina un desconcierto cuyo índice se muestra en el “serapionismo” ambiente. Salvo excepciones de corto número – grupos tácitos más que organizados– los escritores tocan cada uno su tambor” (1934: 32). La individualidad se impone al gregarismo y la incertidumbre a la seguridad programática. Así, carente de una instancia orgánica o un programa estético estricto, la tarea suma al matiz utópico el colectivo: desde la inclusión en sus planteos de jóvenes músicos y escultores, cuyas trayectorias se consideran promesas, hasta la idea de un “Arte ecuatoriano del futuro inmediato” (2003), como se titula un ensayo de Cuadra de 1933, todas sus reflexiones señalan una profunda conciencia generacional, centrada en la necesidad de formular un arte nacional adecuado a la instancia de modernización económica, demográfica y cultural de la sociedad ecuatoriana de la década de 1930.

Por fuera del Grupo de Guayaquil, en una transmisión radial de 1932, el poeta Jorge Carrera Andrade, también enfatiza la conciencia que la generación ecuatoriana del 30 tenía de sí misma y sus responsabilidades históricas: “Nuestra generación tiene así una misión heroica que cumplir. Misión de propaganda civilizadora y de preparación paciente y abnegada. Nuestro campo de acción está entre los más jóvenes y los más puros” (2006). Su testimonio es pertinente porque Carrera Andrade se adscribe al surrealismo y defiende el valor de las innovaciones de la vanguardia histórica. Más allá de la literatura de “alegato social”, como la llama Robles, lo que se reconoce es una inquietud común, que atraviesa escuelas estéticas y encuadres políticos para

concentrarse en la construcción de una cultura ecuatoriana vigorosa, compleja y moderna.

Literatura y regionalismo: una intervención a través de los cuentos

La división de Ecuador en dos zonas antagónicas ha marcado la historia del país desde sus inicios. La sierra y la costa han sido concebidas por los propios ecuatorianos como dos regiones en permanente pugna. Representadas por Quito y Guayaquil, las ciudades más importantes de cada zona, la confrontación condensa dos hemisferios de la identidad ecuatoriana. La sierra ha sido pensada como conservadora, latifundista, católica y con fuerte peso de la cultura originaria y colonial, mientras a la costa se le adjudican las cualidades de liberal, exportadora, capitalista y con una mayor apertura a la migración interna y a las influencias externas. Donoso Pareja explica este elemento de la identidad ecuatoriana apelando al desconocimiento del otro: “Esta enfermedad... tiene multiplicidad de causas, pero fundamentalmente una: las generalizaciones sobre el modo o manera de ser del serrano y el modo o manera de ser del costeño” (2004: 13).

En un país con una larga tradición de guerras civiles, una de las cuales se desarrolla en el período que estudiamos, la conformación de un imaginario nacional fragmentado en dos hemisferios antagónico no puede pasar desapercibida. Y mucho menos si, como hemos visto, los narradores del Grupo de Guayaquil buscaban construir una cultura nacional que supere las frustraciones del pasado. En este sentido, Fernando Balseca sostiene que la literatura ecuatoriana ha insistido desde sus inicios en la necesidad de cartografiar desde la ficción el territorio de la nación, tomando como tópicos y personajes literarios a aquellas regiones y sujetos sociales marginados o desconocidos para incluirlos en una totalidad nacional, cuya unidad está dada por el entramado de heterogéneas realidades regionales: “Lo que en estas ficciones se ha sustentado es que lo local debe proyectarse en lo nacional y que lo nacional dota de sentido al quehacer local” (2003: 104).

De esta manera, apelando la noción de “comunidad imaginada” de Anderson (2007) y la importancia que éste otorga a la dimensión simbólica de la cultura en la formación del concepto de nación, podemos pensar de qué forma la narrativa del Grupo de Guayaquil construye desde los textos literarios una idea de identidad nacional ecuatoriana basada en lo múltiple y lo diverso. En lo que sigue, analizaremos los cuentos “Banda de Pueblo”, de José de la Cuadra y “El negro Santander” de Enrique Gil Gilbert para rastrear la desestabilización de la dicotomía costa/sierra a través del entrecruzamiento de experiencias y formas de narrar presentes en la superficie de los textos.

Guayaquil como espacio

Dos años después de la publicación de *Los que se van*, José de la Cuadra edita *Horno* (1932) y Enrique Gil Gilbert *Yunga* (1985), dos libros de cuentos ambientados en diversas regiones de la geografía ecuatoriana. Ambos volúmenes incluyen personajes y problemáticas de la sierra y la costa y de las zonas rurales y urbanas. En su mayoría, los cuentos optan por relatar las vicisitudes de los sectores oprimidos de la sociedad, sean éstos indios, mestizos, trabajadores de la hacienda costeña o del latifundio serrano, empleadas, pequeños comerciantes, obreros, campesinos, lavanderas. El espacio urbano más recurrente es Guayaquil, coordinada donde confluyen los desplazamientos, las huidas y la búsqueda de trabajo.

En “La deuda”, de Gil Gilbert, se describe así a un serrano muerto en la zona costeña: “Se llama Pablo Ignacio Nacipucha, natural de Santa Rosa, provincia del Azuay; tiene treinta años de edad, ha muerto de disentería bacilar; venía de una hacienda donde trabajaba, provincia del Guayas” (1985: 50). El personaje, que es diseccionado en el hospital de Guayaquil, tipifica un fenómeno social del Ecuador de principios de siglo: la migración interna desde las sierras centrales hasta las haciendas de la costa en busca de trabajo. Por otro lado, en el cuento de Cuadra “Co’limes jo’tel”, el espacio descrito es un posada guayaquileña que refleja desde su nombre la tensión presente en la cultura de la ciudad portuaria: el impacto de lo externo en una sociedad todavía impregnada en los valores tradicionales precapitalistas y la enajenación que la segunda experimenta frente a la primera. Así, el “Hotel Colimes”, es absurdamente rebautizado por sus propietarios: “El dueño y sus empleados lo llamaban a la inglesa (?), enfáticamente, golpeando la esdrújula y aspirando la jota en un ahogo: “Cólimes Jótal” (1932: 49). La posada es el lugar de paso para los campesinos mestizos que viven en zonas de deltas y ríos, llamados montuvios, que deben consultar médicos o abogados, por lo que el lugar une el universo rural con el urbano: “Los campesinos ponían una nota pintoresca en el hotel. Traían, junto con sus personas y sus atados, un poco del puro aire de los montes y un picante olor a sudor de caballo y a excrementos de vacuno” (53).

De esta manera, a partir de los cuentos se puede pensar a la ciudad de Guayaquil, no sólo como un punto de confluencia entre distintas regiones, sino como la cifra de la identidad ecuatoriana propuesta por los narradores. Guayaquil es donde la sierra se comunica con la costa, el campo con la gran ciudad y el Ecuador de 1930 con el convulsionado mundo de entreguerras. Guayaquil porta sobre sí tanto la amenaza de la enajenación extranjera como el centenario acerbo cultural de los habitantes del interior que hasta allí se trasladan, por lo que permite una modernización que, aún violenta, no impide la pervivencia de cosmovisiones más tradicionales.

En el seno de ese proceso, el Grupo de Guayaquil toma su nombre de la ciudad homónima para producir textos que reproduzcan su naturaleza heterogénea y conflictiva. La urbe portuaria es la coordenada histórica y geográfica que les sirve como lugar de enunciación, clave poética e incluso apuesta política, en tanto deja de ser uno de los polos de la oposición sierra/costa y se construye como la compleja y rica vastedad nacional que une diferentes sujetos, culturas y problemáticas. El aporte de Cuadra, Gil Gilbert y sus compañeros a la creación del arte nacional ecuatoriano será la confección de una literatura abierta, mestiza y diversa. Esta operación excede la representación de temas y se verifica en el uso de los procedimientos narrativos, tal como lo analizaremos en el último apartado del trabajo.

Voces múltiples, identidades compartidas

En los cuentos “El negro Santander”, de Gil Gilbert y en “Banda de pueblo”, de Cuadra, la heterogeneidad cultural ecuatoriana está representada por el uso de la voz narradora, las experiencias históricas de los personajes y los vínculos que estos trazan a través de desplazamientos y trabajos.

“El negro Santander” relata los recuerdos de un obrero de la construcción del célebre ferrocarril ecuatoriano que unió la sierra y la costa con su recorrido Quito-Guayaquil, bajo la dirección del cuadillo y primer presidente liberal Eloy Alfaro. Inicialmente, el texto es contado en presente por un narrador de tercera persona que enseguida es interrumpido sin introducciones por un diálogo de voces anónimas que hacen referencia al Negro Santander, protagonista de la historia, y que dan lugar a un recuento de sus

principales anécdotas sobre su trabajo en la construcción del tren: “Y todos saben de memoria, y lo repiten, lo que les ha contado el negro Santander cuando no está loco” (Gil Gilbert 1985: 14). A partir de ahí, el relato se fragmenta y multiplica: la descripción en presente de los distintos estado de enajenación del Negro, demente tras su experiencia límite entre las vías, se intercala con la narración en pasado de su terribles aventuras, interrumpidas a su vez por los diálogos de personajes anónimos que compartieron con él los rigores de la empresa. El montaje como procedimiento se enfatiza finalmente con la yuxtaposición de fragmentos sin marcar, algo ya ensayado por el autor en los textos publicados en la colección de cuentos *Los que se van*.

Esa diversidad de voces narradoras se complementa con la inclusión de personajes de muy variado origen al relato. Indios de la sierra, campesinos de la costa, negros de Jamaica o de la zona ecuatoriana de Esmeraldas –como el mismo Santander–, blancos de la ciudad y gringos del exterior forman parte del heteróclito ejército de obreros, capataces e ingenieros encargados de la obra. El cuento escenifica el desconocimiento del otro y el desprecio que a fuerza de lugar común reina entre los distintos sujetos sociales ecuatorianos, tal como lo planteaba Donoso Pareja. Bastan dos citas para probarlo: “Santander supo que a los indios no les pagaban. Y –claro– si eran repugnantes. Los había visto sentados todo el día con una cara de idiota que provocaba machacarlos contra el suelo” (17) y “Venían costeños bajos, vivos. De rostros pálidos – casi amarillos, casi verdes– y chupados; de ojos ardientes e inquietos, de pelo cetrino” (15).

El único elemento que unifica las dispersas experiencias es la explotación capitalista, que instaura entre ellos un régimen de trabajo esclavista, inédito para los personajes por su grado de inhumanidad y, sobre todo, por la justificación dada: ante las quejas por las brutalidades del trabajo en la alta montaña, entre estallidos de dinamita y abismos insondables, los capataces apelan a un sentido nacionalista: “Cuando vinieron, nada se les dijo. Se los trajo, explicándoles que era una gran obra que hacía el general Alfaro, que la patria haría de ellos un río de glorias” (27). De este modo, el incipiente desarrollo capitalista ecuatoriano, condensado en la construcción del ferrocarril que uniría sierra y costa, es despojado de su épica civilizatoria y relatado como un colosal sacrificio de trabajadores de todo el Ecuador. El “río de glorias” mentado por los capataces no es otra cosa más que el progreso, el futuro unificado del país, finalmente encausado tras el proyecto liberal de Alfaro. Pero aún más: el cuento supera la mera revisión y denuncia de la historia oficial y permite pensar al tren como un hito de la modernidad: contradictorio, dinámico, violento, homogeneizante; arrollador pero imprescindible, alienante pero también ecuménico. El texto relata cómo cada uno de los distintos sectores sociales conoce por primera vez a los otros, cargados hasta entonces con la negatividad y el rechazo de lo desconocido, y se vinculan por medio del odio al patrón. Así, el tendido de las vías une regiones a fuerza de explotación y vincula sujetos a través del yugo compartido, que los oprime y empuja como el mismo capitalismo moderno lo hace sobre el país.

El cuento “Banda de pueblo”, de José de la Cuadra utiliza una estrategia ficcional diferente para vincular a sus personajes. No es la explotación capitalista quien zurce las distintas regiones y sujetos, sino el mero desplazamiento de un grupo de músicos que recorren el país según las fiestas y fechas patrias. De nuevo, nos encontramos aquí con un juego de voces narrativas que prefiere la fragmentación a la estabilidad y racionalidad de la tercera persona omnisciente. El texto presenta un primer narrador que es interrumpido por las voces de los propios personajes que comentan, completan o ejemplifican lo expresado. Lo curioso es que este narrador presenta una distancia

manifiesta entre él y a quienes relatan. Y aún más, se manifiesta una notable diferencia cultural entre ellos, marcado por el léxico y la sintaxis de uno y otro, lo que da lugar a un juego de ironías y discusiones entre ellos, que exponen el carácter literario de la historia y sus protagonistas. Por ejemplo, narrador y personajes difieren así sobre la calidad y el éxito musical de la banda:

Hacían una tocatas infames. A las personas entendidas ocurríaseles, de escucharlos, que se habían desatado en la tierra los ruidos espantosos del infierno [...]

–Pero, la gente bailaba; ¿verdá, Pacheco?

–¡Claro!

–Noh contrataban por noche. Mi’ acuerdo que don Pepe Soto, er mentao “Zambo jáyaro” noh pasó treinta sureh un veh.

(Cuadra 1932: 144)

Las homologías y el castellano formal de uno confrontan con el coloquialismo y la imitación fonética del otro, que se complementa con la diferencia entre de pareceres entre ambos. En el cuento, el narrador limita su accionar a la articulación de distintos discursos de los personajes, sobre quienes pesa gran parte de la acción del cuento. Todos ellos relatan parte de sus historias y el texto se construye como una sucesión de disímiles anécdotas. La mediación del narrador culto y distante organiza esa experiencia y la hace comunicable a través de una transposición literaria que no lamenta romper con una pretensión especular nunca buscada. En la asunción de un tono oral cooptado por la escritura se puede comprobar cómo el cuento asume el artificio y se aleja del alegato, tal como lo señaló tempranamente Carlos Mastronardi: “Vemos a sus personajes desde una perspectiva lejana, como a través de una versión oral, como si escucháramos el relato de un relato” (2003: 228).

La heterogeneidad de la voz narradora se prolonga a la conformación de la banda, cuyos integrantes representan el carácter múltiple de la identidad ecuatoriana, pero se consolida sobre todo en el tipo de música que ejecuta el conjunto. Cruza de tradiciones culturales, históricas y regionales, el repertorio de la banda es toda una poética de lo mestizo: tangos, sanjuanés andinos, pasos dobles y machicas brasileñas se combinan con “Zambas, rumbas, marineras, chilenas, boleros, de todo había en el repertorio; pero, con estas piezas ocurría, poco más o menos, lo que con los tangos” (1932: 165). El narrador se refiere así a una adecuación de los distintos compases a los del pasillo, de modo que toda esa heteróclita música terminaba adquiriendo el ritmo más característico del Ecuador. Extranjeros, tradicionales, exóticos, todos ellos son apropiados y adecuados tanto a la idiosincrasia de la propia banda como al gusto del público, tan disímil y diverso como ellos mismos.

La mezcla de orígenes hace a una cultura múltiple que abarca a la ciudad y al campo y se expresa por vía oral y escrita, como queda manifestado en la aparición de noticias acerca de la banda en los diarios de la gran ciudad portuaria: “En los anuncios [...] que aparecían en los diarios guayaquileños [...] se decía [...] que amenizaría los actos ‘el famoso grupo artístico musical que dirige el conocido maestro Nazario Moncada Vera’” (163). Asimismo, el desplazamiento territorial de la banda por las tierras ecuatorianas también es diverso en medios y formas: la banda, que toca tanto en Guayaquil como en pueblos anónimos, aprovecha todas las vías de comunicación posibles: canoa, vapor, lancha, piragua: “Cuando incursionaban en las poblaciones de junto al mar, viajaban en

balandras [...] Pero, por lo general, marchaban a pie por los caminos reales... y muchas veces, abriendo trochas en la montañas cerrada” (168).

Así, a diferencia del cuento de Gil Gilbert, aquí la gira de la banda es la que une sierra y costa, uniendo en el seno de su musical popular las distintas tradiciones de las que vienen o con las que se encuentran. El otro deja de ser un desconocido –y por lo tanto, una amenaza–, para ser a la vez fuente cultural y público consumidor. En la rústica praxis artística de la banda de pueblo se halla la cifra de la identidad ecuatoriana, que se reconoce mestiza para construirse desde esa heterogeneidad como comunidad imaginada. Si en “El negro Santander” reflexiona sobre los costos de la modernidad y la violenta experiencia de sectores sociales que empiezan a reconocerse, “Banda del pueblo” propone una resolución estética al dilema identitario.

Ambos cuentos, con distintas estrategias y grados de realización evitan apelar al alegato o a un realismo literario chato, sea éste socialista, indigenista o costumbrista y asumen el desafío generacional. Coherentes con la posición del Grupo de Guayaquil, Gil Gilbert y Cuadra intervienen en la realidad histórica de su tiempo doblando la apuesta hecha por algunos de sus miembros en *Los que se van*: al problematizar los procedimientos y extender la parcela social ficcionalizada, no sólo construyen una vigorosa tradición literaria, sino que inscriben sus cuentos en el terreno más extenso de la formación de una cultura y un arte nacional, moderno, complejo y dinámico.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Traducción de Eduardo L. Suárez. México DF: FCE, 2007.
- AAVV. *Narradores ecuatorianos del 30*. Prólogo de Jorge Enrique Adoum. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Balseca, Fernando. “Los ríos profundos d José de la Cuadra: lo montuvio y lo nacional”. *Kipus*, N° 16. Quito, 2° semestre, 2003: 103-111.
- Carrera Andrade, Jorge. “El destino de nuestra generación”. En Robles, Humberto, *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2006, 151-153.
- Carrión, Benjamín. *El nuevo relato ecuatoriano*. Quito: Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
- Cuadra, José de la. *Doce Siluetas*. Quito: Editorial América, 1932.
- _____. *Horno*. Guayaquil: Sociedad Filantrópica, 1932.
- _____. *El montuvio ecuatoriano*. Buenos Aires: Ediciones Imán, 1937.
- _____. “El arte ecuatoriano del futuro inmediato”. *Kipus*, N° 16. Quito, 2° semestre, 2003: 103-111.
- Cueva, Agustín. *La literatura ecuatoriana*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Donoso Pareja, Miguel. *Ecuador. Identidad y esquizofrenia*. Quito: Eskeletra, 2004.
- Gil Gilbert, Enrique. *Yunga y Relatos de Emanuel*. Quito: Editorial El Conejo, 1985.
- Mastronardi, Carlos. “José de la Cuadra: *Horno*”. *Kipus*, N° 16. Quito, 2° semestre, 2003: 227-228.

Pareja Diezcanseco, Alfredo. *Historia del Ecuador*. Quito: Editorial Colón, 1962.

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