.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: Una modernidad marginal, el campo literario en el Ecuador durante 1980 - 1990

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Patricio Pilca Picuasi

Rafael Polo, dir.

Mariana Cerviño, co-dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2023

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Patricio Pilca Picuasi

Una modernidad marginal, el campo literario en el Ecuador durante 1980 - 1990

Tesis para optar por el título de Doctor en Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Director: Rafael Polo
Co-directora: Mariana Cerviño

Quito, 2023

RESUMEN

El presente trabajo problematiza el campo literario en el Ecuador del siglo XX, adentrándose en sus primeras décadas y describiendo los hechos y causas que condujeron al origen de ese campo. En un primer momento se muestran dos fuerzas que convergen en la disputa: el realismo y la ficción, con representantes tan relevantes como Joaquín Gallegos Lara y Pablo Palacio. Adicionalmente, se distingue una característica vital del campo literario del país en ese momento: su falta de autonomía, rasgo sustancial en la formación de los actores y sus posiciones al interior del campo.

Una segunda etapa relevante en el campo literario se dio en la década de los sesenta, se podría definir como el *momento tzánzico*, punto que muestra el desarrolló que tuvo en ese periodo el campo en el país. Esta fase es la antesala para la obtención de la autonomía en el campo literario, especialmente porque empieza un proceso de separación entre la política y el arte. El impacto del boom literario fue importante en este proceso.

En las décadas del ochenta y noventa se consiguió la autonomía como parte constitutiva del campo, dando paso a problemáticas propias de lo literario. Este proceso, en el caso del Ecuador, se amalgama con movimientos novedosos, tales como el posmodernismo, que apelaban más al aspecto cultural y se alejaban del pensamiento político o económico.

En estas condiciones es posible introducirse en las obras de tres escritores: Javier Vásconez, Huilo Ruales y Abdón Ubidia. En sus obras se caracteriza el estado de la narrativa en la década del ochenta como en la del noventa. La ciudad y sus dinámicas son los aspectos más relevantes en la narrativa de estos tres autores.

Finalmente, a través de estos elementos se puede entender la modernidad literaria del país, una modernidad marcada por su marginalidad, no solo geográfica sino también cultural. Este aspecto es relevante pues cierra el análisis del campo literario en el Ecuador en el siglo XX, especialmente centrándose en las décadas del ochenta y noventa.

ABSTRACT

This paper problematizes the literary field in twentieth-century Ecuador, delving into its first decades and describing the facts and causes that led to the origin of that field. At first, two forces that converge in the dispute are shown: realism and fiction, with such relevant representatives as Joaquín Gallegos Lara and Pablo Palacio. In addition, a vital characteristic of the country's literary field at that time can be distinguished: its lack of autonomy, a substantial feature in the formation of the actors and their positions before art.

A second relevant stage in the literary field took place in the sixties and could be defined as a tzánzico moment, a point that shows the development of the literary field in the country during that period. This phase is the prelude to the attainment of autonomy in the literary field, especially because it begins a process of separation between politics and art. The impact of the literary boom was important in this process.

In the eighties and nineties, autonomy was achieved as a constituent part of the field, giving way to literary issues. This process, in the case of Ecuador, is amalgamated with novel movements, such as postmodernism, which appealed more to the cultural aspect and moved away from political or economic thought.

Under these conditions, it is possible to enter the works of three writers: Javier Vásconez, Huilo Ruales and Abdón Ubidia. Their works characterize the state of narrative in the eighties and nineties. The city and its dynamics are the most relevant aspects in the narrative of these three authors.

Finally, through these elements it is possible to understand the literary modernity of the country, a modernity marked by its marginality, not only geographically but also culturally. This aspect is relevant because it closes the analysis of the literary field in Ecuador in the twentieth century, especially focusing on the eighties and nineties.

Índice

RESUMEN ii
ABSTACT iii
DEDICATORIA vii
AGRADECIMIENTOS viii
INTRODUCCIÓN 1
1 1
2 3
3 7
Capítulo I. La literatura ecuatoriana en el siglo XX, la génesis del campo literario 16
1.1. Introducción 16
1.2. 'Éramos 5 como un puño', la narrativa de la década del veinte-treinta 20
1.2.1. La clase media y el realismo social 27
1.2.2. La modernidad literaria: "Síndrome de Falcón" 29
Capítulo II. La década del sesenta: el arte de reducir cabezas 32
2.1. Introducción 32
2.2. Des-provincializar la cultura, un acto necesario 35
2.2.1. El compromiso de los intelectuales 42
2.2.2. "Parricidio", la toma de la casa y límites del proyecto 46
2.2.3. Revistas y las disputas en torno a la escritura 51
2.2.4. Nomos en el caso ecuatoriano: la previa de una literatura moderna 55
2.3. 'Cronopios provincianos', el impacto del boom literario en el Ecuador 56
2.3.1. El debate Arguedas – Cortázar: la "literatura comprometida" 59
2.3.2. El boom y los escritores ecuatorianos 67
Capítulo III. Las décadas del ochenta y noventa: "la hora del texto" 74
3.1. Introducción 74
3.2. Más allá del realismo, los ochenta 84
3.2.1. Política, sociedad y cultura, antesala para entender el campo literario 85
3.2.2. El campo literario en los ochenta 90
3.2.2.1. Características de la narrativa 99
3.2.3. La difusión, recepción y promoción de la literatura 103
Capítulo IV. Fin de siglo, los noventa 111
4.1. Introducción 111

4.2. Política, sociedad y cultura, antesala para entender el campo literario 112
4.3. El campo literario en los noventa 119
4.3.1. Características de la narrativa 126
4.3.2. Tres momentos en la práctica literaria: los frentes culturales, los talleres literarios y los proyectos individuales 130
Capítulo V. Narrativa y trayectorias: la obra de Vásconez, Ruales Y Ubidia 136
5.1. Introducción 136
5.2. Lo narrativo, un cambio histórico en el canon 137
5.3. Los entretelones de la narrativa, la generación novel 142
5.4. Javier Vásconez, Huilo Ruales y Abdón Ubidia: trayectorias de vida y obras 147
5.4.1. El viaje como condición biográfica en Javier Vásconez 147
5.4.1.1. La obra y sus críticos 149
5.4.2. Los intersticios de la vida de Ruales: "la patria del escritor está en todas partes" 151
5.4.2.1. La obra y su desconocimiento 155
5.4.3. (…) no sabía ni teclear, pero en mí aparecían las ganas de escribir como Chesterton: Abdón Ubidia y su vida 157
5.4.3.1. La obra y sus críticos 159
Capítulo VI. La condición literaria de la ciudad: de la línea imaginaria a la tuentifor 162
6.1. Introducción 162
6.2 La ciudad en la literatura 166
6.3. "Ciudad de invierno", "Ciudad lejana": la ciudad narrada en los ochenta 168
6.3.1. De la "Ciudad vieja" a la "Ciudad de invierno": la ciudad modernizándose 169
6.4. Historias de la ciudad prohibida: la ciudad narrada en los noventa 178
6.4.1. De marilín al Dr. Kronz, de la tuentifor a Barcelona 179
Capitulo VII. "(…) la búsqueda de una patria para la poesía y el lenguaje": modernidad literaria en el Ecuador 191
4.1. Introducción 191
4.2. Modernidad literaria en el Ecuador: una modernidad marginal 196
4.2.1. Autonomía del campo literario 200
ANEXOS 207
Anexo 1 207
Anexo 2 211
Anexo 3 216
Anexo 4 220

Anexo 5 231
Anexo 6 234
Bibliografía 236

DEDICATORIA

Para Arawi, y a todas las personas que cuidaron de ella mientras yo estaba en Argentina. A sus abuelas, abuelos, tíos y su madre, Lidia.
Sin el apoyo de todas y todos, este proceso no hubiera sido imposible.

Para Joaquín que fue como un relámpago que partió al infinito.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es el resultado de múltiples esfuerzos, de muchas miradas, de muchas lecturas, de personas que a su manera iban colocando un granito de arena en este laberinto que fue encontrando la luz a través de esas otras miradas.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de la Universidad Central que me apoyo en todo momento en el proceso doctoral. En este sentido, era apostar por los profesores de la universidad pública, tan venida a menos en las últimas décadas. Políticas de este tipo transforman a la universidad en su conjunto y son dignas de ser reconocidas. De la defensa de la educación pública me convencí cuando estuve y conocí a la gente de la UBA, la casa de estudios que me albergó y donde terminé de formarme, la defensa de lo público es un ejemplo a seguir en América Latina.

A los colegas y amigos, gracias por sus conversaciones, pero sobre todo gracias por sus lecturas. Merece una mención especial Cesar Chávez, bibliotecario [pero sobre todo amigo] de la Casa Carrión, quien me facilitó todos los materiales necesarios para este trabajo. Su partida es una gran pérdida para el campo cultural, no solo de la ciudad de Quito, sino del país.

Finalmente, este proceso no hubiera sido posible sin el apoyo de mi familia y de la familia García Díaz, quienes cuidaron, cada uno a su manera, de mi hija, Arawi. El trabajo de la tesis inició el mismo año en el que Arawi vio la luz.

INTRODUCCIÓN

> Aquello que, dentro de las grandes literaturas, se produce en la parte más baja y constituye un sótano del cual se podría prescindir en el edificio, ocurre aquí a plena luz [se refiere a las *literaturas pequeñas*]; lo que allí provoca una concurrencia esporádica de opiniones, aquí plantea nada menos que la decisión sobre la vida y la muerte de todos. *Franz Kafka*

> Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho de vida. *Theodor Adorno*

1

En el año 2009, el crítico literario español Ignacio Echevarría (2010) visitó la Feria del Libro en la ciudad de Quito. En aquella visita, el crítico preguntó al escritor ecuatoriano Mario Campaña por el *canon literario* del Ecuador. Para sorpresa de Ignacio la respuesta que escuchó fue contundente: Pablo Palacio. La sorpresa fue mayor, no solo por la escritura de Palacio, sino porque este autor pertenece a los escritores de la década del treinta del siglo XX.

Algo similar sucedió en el año 2018, cuando Raúl Pérez Torres, escritor y Ministro de Cultura en aquel momento, en el marco de la Feria del libro de Montevideo [donde el Ecuador era invitado de honor], mencionó en su conferencia titulada: "Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana", que la literatura tenía dos momentos importantes en el Ecuador: la de los treinta y la de los sesenta.

Tanto para Mario Campaña, como para el ministro Pérez Torres, la literatura ecuatoriana se quedó en el siglo XX, en la producción de dos momentos específicos: los treinta y los sesenta, el resto era un desierto silencioso donde los escritores no garabatearon ni una línea. Es decir que la producción literaria en el país, así como sus escritores, era nula.

Entre los años 2017 y 2018, quien escribe estas líneas, tuvo la oportunidad de vivir en Buenos Aires, Argentina. Fanático como soy, visité muchas librerías en la ciudad, creo que conocí la geografía de Buenos Aires por las librerías y por la compra de libros. Se convirtió en una obsesión adquirir libros mientras viví allá. Visité muchas librerías, no sabría decir cuántas. Grosso modo se podrían clasificar en dos tipos de librerías: las de "segunda

mano", donde venden libros usados, y las librerías donde comercian libros nuevos. En las de segunda mano encontré libros de autores ecuatorianos del siglo XX, especialmente de la década del 30, la del *canon* del país, sobre todo de Palacio e Icaza. En cambio, en las librerías que venden libros "nuevos" solo en una, de los cientos que hay en la ciudad, encontré un libro de un autor ecuatoriano. Y digo nuevo entre comillas porque el libro que había encontrado era "Hoteles del silencio" de Javier Vásconez, cuya vida y obra en el Ecuador ha tenido un peso considerable, además de años para madurar. Es decir que nueva, nueva, la obra de Vásconez no es.

Los tres casos están atravesados por dos preguntas importantes: ¿cuál es la situación de la literatura ecuatoriana? Y ¿cuáles son los imaginarios que se han creado a su alrededor? En el primer caso, Mario Campaña piensa que el canon que sigue vigente, y él considera como el más representativo de nuestra literatura, es aquel instaurado en las letras de 1930. El segundo caso deja ver las limitaciones de la autoridad cultural del país que, enquistada en la década de los 60, crea un discurso oficial que desconoce la literatura actual. En el tercer caso, el comercio del libro, el problema de las editoriales y la poca o casi nula aparición de autores ecuatorianos en el mercado literario regional representan un problema insalvable. En el fondo, se plasma el problema de una actividad que parece secundaria, pero que es vital pues visibiliza las falencias y contratiempos que tiene la esfera cultural y el mercado de bienes culturales. Ejemplo de esto es el Estado que se desarma en cada administración, que no prioriza la cultura y, por consiguiente, no logra efectivizar la comercialización de las obras.

Estos problemas son pretextos para introducirse en la discusión de la sociología de la literatura en el Ecuador, sobre todo por su vigencia y actualidad en el campo literario, donde el problema más notorio es el mercado del libro. En este sentido, podemos empezar la discusión entre sociedad y cultura, específicamente entre sociedad y literatura, para desde ahí mirar los intersticios de una problemática abordada de forma limitada. Las lecturas, estudios e interpretaciones que se han realizado están marcados, en su gran mayoría, por el marxismo que, en su veta lukacsiana, plantea la existencia de una representación de la realidad en el arte y la literatura. Se ha usado, generalmente, la fórmula siguiente: las formas ideológicas son un "reflejo" de las formas económicas. Los ensayos más sobresalientes en la década del ochenta y noventa tienen esta característica. En el caso de esta investigación se incorpora la visión del sociólogo Pierre Bourdieu, colocando el énfasis en el *campo literario* y las

trayectorias de los escritores. En este sentido, la presente investigación pretende analizar el campo literario en el Ecuador, en las décadas del ochenta y noventa, a través de la narrativa y la trayectoria de tres escritores: Javier Vásconez, Huilo Ruales y Abdón Ubidia.

Además, se relaciona aquí la sociología y la literatura, formulando la siguiente pregunta investigativa que guiará el presente trabajo:

¿De qué modo el campo literario en el Ecuador, desarrollado entre 1980 -1990, permite reflexionar sobre la modernidad literaria como fenómeno sociológico?

2

En términos metodológicos hay dos explicaciones centrales para justificar esta problemática.

Una primera explicación busca responder por qué se eligió las décadas del ochenta y noventa. La respuesta no es simple, sin embargo, mostraré algunos indicios que dan cuenta de aquello.

Por ejemplo, en esas dos décadas hay una buena producción de obras literarias, así como un mayor número de escritores; comparando con décadas anteriores, las décadas del 80 y 90 [sobre todo en la década del 80] tienen una producción considerable. Esto da paso al surgimiento de un mercado de bienes culturales, quizá acotado, pero que se va fortaleciendo en la demanda de un *mercado de bienes simbólicos* [situación inusual en el país], como lo es el consumo del libro como bien cultural.

En el caso de América Latina, el boom latinoamericano incorporó al libro y a los escritores como nuevos objetos de venta en el mercado editorial. Ecuador, por su parte, participó de forma tardía, además de restringida y limitadamente, en este fenómeno. Las editoriales tardaron en llegar al país, un ejemplo de aquello es editorial Planeta, que empezó a funcionar desde 1981. Lamentablemente a finales de la década del noventa, con la dolarización a cuestas, esos proyectos deciden no producir más en tierras ecuatoriales [lo que abandonó a los autores del país de forma directa] y prefieren centrarse en la venta de libros producidos en otros países. Producto de esto los consumidores de libros quedaron a la deriva de las grandes cadenas comerciales y los escritores se quedaron sin un espacio donde publicar sus obras.

Segundo, en términos culturales, especialmente en términos literarios, estas décadas no han sido estudiadas a profundidad. Los estudios literarios se refieren de forma central a las primeras décadas del siglo XX, especialmente a la Generación del 30 y a la década de los 60-70, enfatizando la producción del Grupo Los Tzántzicos. Hay cierto descuido investigativo en las décadas que no sean estas. Alicia Ortega (2017), en su libro "Fuga hacia adentro", coloca algunos atisbos sobre las décadas del ochenta y noventa que son importantes para el estudio del fenómeno literario y su producción en el país, sin embargo, su texto hace énfasis en las primeras décadas del siglo XX, la primera mitad del siglo y la década del sesenta. Los ochenta y los noventa son poco desarrollados en el libro de Ortega. Esta investigación, desde otro marco conceptual, pretende dar cuenta y desarrollar esos periodos.

Finalmente, cabe destacar que ambas décadas son las más complicadas en términos políticos y sociales. Los estudios han sido múltiples, sobre todo los referidos a la política, los movimientos sociales o partidos políticos, sin embargo, sobre la producción cultural en términos de narrativa escrita [cuentos y novelas] se ha dicho muy poco. Esta investigación pretende introducirse en el estudio de lo cultural y lo literario como una forma de ver y entender lo político.

La segunda explicación que se debe tener en cuenta en esta investigación es la del procedimiento metodológico, donde se junta lo cualitativo y lo cuantitativo. En cuanto a lo primero, el trabajo se centró en la revisión de las características o cualidades del fenómeno, obtenidas, generalmente, en la revisión de la información literaria, albergada en las obras, revistas y crítica literaria. Por su parte, respecto del aspecto cuantitativo, se recurrió a la producción de una base de datos literaria, fundamental para evidenciar en números la producción literaria de los diferentes periodos, así como la cantidad de escritores por cada década. De esta manera se creó un mapa numérico de la evolución de la literatura en el país, especialmente desde la década del veinte en adelante. Se recogió el número de obras de los escritores más sobresalientes por cada año, obteniendo datos valiosos desde 1927 hasta el año 2000. Una búsqueda exhaustiva por cada año se muestra en esta recopilación. En primera instancia los primeros datos fueron recopilados por el crítico literario Diego Araujo Sánchez, en un artículo titulado: "La novela ecuatoriana de los 80", que fue publicado en el año 1993, por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca. En este artículo el autor en el apéndice recopila las novelas publicadas a partir de 1980 hasta 1990. Con esa primera

recopilación de obras se creó una primera base de datos literaria. A partir de esa información se buscó más fuentes, primero en las ponencias de los encuentros literarios, que iniciaron desde la década del setenta. De esta forma se continuó con la idea del crítico Araujo. Posteriormente, para continuar alimentando la base de datos se buscó en páginas web de los escritores, de la CCE y de críticos literarios. También se buscó en el "Diccionario Biográfico" escrito por Alfredo Pimentel, donde se recogen las obras de los autores. Cabe recalcar que los datos que se presentan en esta investigación, ubicados a lo largo de la tesis, pertenecen a esta recopilación.

Generalmente, los datos de las obras literarias [así como todos los títulos en general] se registran en la Cámara del Libro del país, sin embargo, en el caso del Ecuador, hay dos motivos que limitaron este trabajo en estas décadas. En primer lugar, en el año 1986, esta institución se separa del Ministerio de Educación y Cultural. Desde ese momento empieza a ser una entidad autónoma que tiene entre sus objetivos catalogar los títulos que se producen en base al registro ISBN. Segundo, para las décadas del ochenta y noventa, registrar los títulos en este registro era un asunto que muy pocos autores lo hacían, generalmente, publicaban sin detenerse en este tipo de trámites. Por estos motivos, los datos poseen muchas inconsistencias en las décadas de estudio. Para tratar de solventar este problema se retomó la idea del crítico Araujo y se inició una recopilación propia.

A los datos numéricos se los relacionó con interpretaciones de tipo cualitativo como la que nos ofrece la revisión e interpretación del archivo, ese espacio que alberga la memoria de cada época de manera clasificada y ordenada; aunque, por supuesto, el orden está atravesado por un debate constante sobre qué es "verdad" y qué no, fijando a la "historia como un campo de batalla" (Traverso, 2016) siempre en disputa.

Así, se afirma que el archivo acoge un campo de batalla y es el investigador quien opta por recoger, retomar y revisar ciertos archivos por sobre otros para darles una jerarquía e importancia, lo cual deja entonces a los silencios y omisiones en esta investigación como responsabilidad total de su autor.

En tal virtud, el trabajo de archivo marcó el camino de esta investigación. Se revisó exhaustivamente las obras que se produjeron a lo largo del siglo XX. Lo que permitió mirar las distintas formas en las que varió la escritura y adquirió sentidos diversos respecto de sus primeras expresiones narrativas a principios del siglo.

Y es que los dispositivos de la memoria que representan las revistas, los estudios introductorios o los libros dedicados a la crítica son un motivo central de la investigación, pues se entiende que, al ser escritos producidos al calor de esas épocas, son documentos que responden a los debates que se dieron en ese momento; es decir que evitaron la mediación de la información, recogiendo la evidencia de la fuente directa. De esa manera se previnieron las múltiples interpretaciones, pues es muy común que, al utilizar y realizar una entrevista sobre hechos pasados, los entrevistados cambien sus versiones. La lectura del presente, por su parte, permite una reinterpretación y ensamble del pasado, así que cuando la información fue escasa, lo mejor fue buscar información en especialistas en el tema, que echaron luz sobre algunas preguntas.

Con base a esta información se comprende la génesis y evolución del *campo literario* en el Ecuador, determinando su producción como la parte más relevante.

Esta investigación tiene 3 partes, dividida en 7 capítulos. La primera dedicada a la literatura ecuatoriana en el siglo XX, la génesis del campo literario. Aquí se problematiza el momento inicial, que permite entender de forma objetiva el campo literario. Es decir, pensar una *estructura generadora* y una *estructura social* que hacen posible esa génesis. En este recorrido se problematiza hasta la década del sesenta y setenta, momentos importantes para el campo literario.

En el caso del Ecuador, en primera instancia, en la génesis, aparece la poesía con nombres como: Hugo Mayo o Alfredo Gangotena. En un segundo momento surge la narrativa, donde los escritores Pablo Palacio o Humberto Salvador [en la Sierra] y el Grupo de Guayaquil [en la Costa] son los más representativos.

En la segunda parte se problematiza específicamente la década del ochenta y noventa. El punto central es el debate en torno a la modernidad literaria en el país, justo en el momento donde aparecen los discursos posmodernos en la región. Para esto se retoma un debate importante en esos años: lo cultural como condición central del desarrollo social. Si bien en términos académicos toma relevancia lo cultural, en términos de política pública y el Estado su relevancia se ve limitada.

En la tercera parte se analizan las obras y *trayectorias*[1] de tres escritores sobresalientes en esas décadas: Huilo Ruales, Javier Vásconez y Abdón Ubidia. Centrarse en estos tres autores permite crear un *arco geográfico literario* que va de Vásconez, pasa por Ruales y finaliza en Ubidia. Los tres, diametralmente distintos tanto en su forma como en su contenido, conforman la literatura de un periodo. Su participación fue central en el campo literario, pero además su escritura permite conocer un tema preponderante en ese momento: la ciudad. Hay que resaltar que el análisis de las obras procedió con una lectura general, para en un segundo momento encontrar características comunes que permitan establecer un diálogo entre las distintas obras y los distintos autores. Esto se hizo para evitar un error común: premeditar lo que las obras quieren decir. Por el contrario, se dejó hablar a la obra. Esto no quiere decir que se actuó a la manera de una *tabula rasa*, más bien existieron parámetros previamente establecidos, puntos de arranque que abrieron el análisis de las obras, pero no fueron cadenas limitantes del trabajo investigativo.

Para la construcción de las trayectorias de estos tres escritores se partió de una biografía rápida, para en un segundo momento centrarse en sus *proyectos literarios*. Es decir que se hizo un recorrido tanto personal como intelectual que dio cuenta de sus posiciones en el campo literario.

3

Bajo estos argumentos es importante reflexionar sobre lo literario y lo sociológico, con la particularidad de la literatura ecuatoriana: las literaturas marginales[2] o literaturas pequeñas, cuya dinámica es totalmente distinta a la de la "gran literatura". En este sentido la reflexión parte de tres componentes centrales:

- Las literaturas marginales o pequeñas
- Lo literario

[1] "A diferencia de las biografías corrientes, la trayectoria describe la serie de posiciones sucesivamente ocupadas por el mismo escritor en los estados sucesivos del campo literario, dando por supuesto que sólo en la estructura de un campo, es decir, una vez más relacionalmente, se define el sentido de estas posiciones sucesivas, publicación en tal o cual revista o en tal o cual editorial, participación en el tal o cual grupo, etc." (Bourdieu, 2007: 71-72).

[2] En el IV censo de población, realizado en 1982, la población total es de 8.060.712 de personas. De este número el 68% estaba ubicado en la zona rural. Según datos del SIISE la tasa de analfabetismo era del 16.5% en el año 1982. Entre 1980-84 se ejecuta el Programa Nacional de Alfabetización "Jaime Roldós Aguilera".

- Lo sociológico.

En los "Diarios" de Kafka, del año 1911, el día dedicado al 25 de diciembre, se trazan los indicios que pueden servir para pensar las literaturas pequeñas[3]:

> (…) el movimiento de los espíritus, la *cohesión unitaria de la conciencia nacional*[4], a menudo inactiva en la vida pública y siempre en dispersión, el orgullo y el sostén que recibe la nación a través de una literatura, para ella misma y ante el ambiente hostil, la actividad de llevar un dietario de una nación. (Kafka, 1995: 128)

Aquí se observa la relación directa entre literatura y política, cuya base es la unidad nacional. Y con esto una inclusión de los acontecimientos literarios en las problemáticas políticas, y viceversa, donde la autonomía es relativa, pues el campo literario y el campo político están en continua interrelación. Según Kafka la relación literatura-nación, en las literaturas pequeñas se convierten en un problema central. Por tanto, hay cierta incidencia de la política en el arte.

Este debate en torno a la *literatura pequeña* tomó un matiz particular cuando Deleuze y Guattari la problematizaron, manifestando que Kafka se refería a una *literatura menor*.

> Es importante insistir en el adjetivo, pequeñas, debido a que en muchos casos la expresión de Kafka, *kleines litteraturen*, se ha traducido, inadecuadamente, por 'literaturas menores'. De hecho, estos pasajes de los diarios de Kafka a los que vengo aludiendo gozan de una gran fortuna debido, en buena medida, a un importante ensayo de Gilles Deleuze y Felix Guattari titulado Kafka, por una literatura menor, expresión esta última por la que se traduce imperfectamente *kleine letteratur*. (Echevarría, 2010: 20)

Tanto Kafka como Echevarría manifiestan que la(s) literatura(s) pequeña(s) es distinta a una literatura menor, discutiendo directamente el planteamiento de Deleuze y Guattari, pues cuando se menciona que una literatura es menor, está dotándosela de un significado negativo frente a la "gran" literatura. En cambio, Echevarría utiliza el adjetivo de "pequeña", dándole

[3] Guilles Deleuze y Félix Guattari (2008) recogen y problematizan está noción kafkiana, para ellos se trataría de una *literatura menor*. Para estos autores: "la literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor" (Deleuze & Guattari, 2008: 28). A partir de este texto, el crítico español Ignacio Echevarría (2010) sostiene que: "(…) en la intención de Kafka, una literatura pequeña no es una literatura menor. Sus observaciones no entrañan ningún juicio de valor, sino que se limitan a constatar un hecho inobjetable: las limitaciones consustanciales a esas literaturas escritas en una lengua que se halla en minoría respecto a aquella u otras, más amplias con las que se convive" (Echevarría, 2010: 20). A partir de este debate, esta investigación recoge el concepto de *literatura pequeña* porque los aspectos que detalla Kafka se remiten en cierta medida a lo que sucede en la literatura ecuatoriana.

[4] El énfasis es un agregado del autor de esta investigación.

otra denotación, que permite discutir y plantear rasgos y peculiaridades, sin una carga negativa desde el principio.

Las características propias de las literaturas pequeñas son las siguientes:

1. Vivacidad
    a) polémica
    b) escuelas
    c) revistas
2. Aligeramiento o poca coacción
    a) ausencia de normas
    b) temas pequeños
    c) fácil creación de símbolos
    d) eliminación de los incapaces
3. Popularidad
    a) conexión con la política
    b) historia de la literatura
    c) fe en la literatura, a la que se confía su propia legislación

A estas premisas, Echevarría suma dos argumentos contundentes para entender las literaturas pequeñas.

Primero, en las literaturas pequeñas lo político adquiere una relevancia particular, "hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política" (Echevarría, 2010: 22), adquiriendo, rápidamente, un valor colectivo. En el caso ecuatoriano esto es ineluctable. En la génesis del campo literario del país, en las décadas del 20-30 del siglo XX, esto es una verdad innegable, pues el vínculo entre política y literatura fue muy marcado, incluso algunos escritores dejaron su vida escrituraria por dedicarse a la política; el ejemplo más fehaciente, sin lugar a dudas, es Joaquín Gallegos Lara, quien renuncia a su actividad escrituraria para vincularse al Partido Comunista.

Adicionalmente, se debe manifestar que, a la literatura de los años 30, por el peso político que tuvo, los críticos le impusieron un valor colectivo, pretendiendo encontrar en ella el germen de *lo nacional* [entendido esto como la representación de la totalidad, donde aparecen las clases subalternas que representarían la totalidad de la nación].

Esto permite trasladar este asunto a una problemática poco investigada: la *autonomía del campo*. Según Pierre Bourdieu, la relación inmediata entre literatura y política es un signo que da cuenta de la falta de aquella en el campo literario. En el caso ecuatoriano esta relación marcó fuertemente la historia del arte y la de la literatura. Se dio una autonomía relativa respecto de la política. Se hace énfasis en la palabra relativa, pues en verdad los campos literario y político del país estaban íntimamente relacionados.

Segundo, en las literaturas pequeñas, se registra una vivacidad de la literatura en torno a las polémicas, las revistas y las escuelas. En el caso ecuatoriano, la polémica Gallegos Lara – Pablo Palacio hasta la actualidad continúa resonando, ha trascendido la historia. Un debate hasta nuestros días entre el realismo y la ficción. Lo sintomático de esta disputa es su vigencia actual. El escritor y crítico literario Leonardo Valencia, en el año 2008, publicó un ensayo titulado "El síndrome de Falcón", alusión directa a la novela de Jorge Enrique Adoum, "Entre Marx y una mujer desnuda", del año 1976. El argumento central del ensayo de Valencia (2008) es que la literatura ecuatoriana carga un peso muy grande sobre sus hombros, el peso del realismo, que quiere decir el peso de lo político. Un peso que históricamente ha marcado la literatura.

A esto habría que sumarle la problemática de la industria del libro, muy particular de las literaturas pequeñas, donde se muestra una clara desigualdad respecto de los grandes centros culturales, donde esta industria se ha desarrollado de mejor manera, donde la industria de bienes culturales posee un carácter distinto. Las literaturas pequeñas tienen conflictos: "(…) en los circuitos internacionales, tienen dificultades para competir con otras como la argentina, la colombiana, la mexicana, la peruana" (Echevarría, 2010: 22). La industria editorial privilegia a unos autores por sobre otros y los autores ecuatorianos no están en la mira de esa industria.

En la *República de las letras*, hay literaturas pequeñas, reductos pequeños, cuyo peso, internacionalmente hablando, ha sido reducido *(*Casanova, 2001). En una entrevista realizada en el año 2018, el escritor ecuatoriano Adolfo Macías (2018) señala que: "a falta de editoriales en el país, muchos escritores tienen que salir de aquí para publicar". La república de las letras deja ver las desigualdades en la literatura, deja ver que existen repúblicas periféricas y pequeñas, que se encuentran alejadas del núcleo legitimador.

Solo en ese sentido se puede explicar y conocer la manera en que muchos autores ecuatorianos, en las décadas del 40 y 50, buscaron en Buenos Aires o México espacios para publicar sus obras, pues ambas ciudades se habían convertido en ejes culturales en la región y que, años atrás, eran conocidas por ser espacios de publicación, con editoriales consolidadas por la crítica regional. El ejemplo fehaciente fue editorial Losada y el Fondo de Cultura Económica, que publicaron a autores ecuatorianos[5].

Dentro de la República de las letras (Casanova, 2001), la literatura ecuatoriana es una literatura pequeña y periférica, que tiene su campo literario, con ciertas particularidades que se esbozan a lo largo de estas líneas, donde la autonomía termina evidenciando un problema distinto al caso europeo. En el caso del Ecuador la autonomía relativa se alcanzó en las décadas del ochenta y noventa, donde la política tuvo un peso reducido en la producción literaria, y determinó que la escritura esté por sobre la política.

Ahora bien ¿cómo entender lo literario y lo social? Para responder esta cuestión se despliegan algunos conceptos que Pierre Bourdieu propone.

El desarrollo de la sociología en el siglo XX abrió una serie de caminos cognitivos que permitieron una mayor reflexión sobre los fenómenos sociales. En este sentido, la sociología fue adquiriendo nuevos retos teóricos, lo que en esencia significaba la construcción de nuevos objetos de estudio. Uno de los caminos cognitivos que tomó la disciplina sociológica se inclinó por la literatura, lo que representó su inserción al campo literario. Esto significó, en primera instancia, romper con el empirismo que miraba a la literatura como una obra que sólo se remite a su textualidad. Y a su vez implicó el esbozo de nuevas preguntas a la literatura, es decir la proyección de nuevas interrogantes a la realidad. En este caso particular, era necesario plantear nuevas preguntas que aglutinen el ámbito interno y externo del texto literario, que lo conviertan en un objeto para la sociología. En este afán, se trazaron nuevas cuestiones para convertir la literatura en *un* hecho literario (Sapiro, 2014).

Para lograr este objetivo, la sociología de la literatura, tuvo que dotarse de nuevas herramientas teóricas y metodológicas. Como parte de las técnicas de recolección de datos, la observación debe ser metódica y sistemática y con fundamentos epistemológicos (Bourdieu et al., 2012). Es decir, todo un cuerpo analítico que contenga: lo teórico, lo

[5] Alfredo Pareja Diezcanseco y Jorge Icaza son los casos más emblemáticos.

conceptual y lo metodológico, desde la rigurosidad epistemológica que exige estudiar la literatura.

Para esto se recurre a la noción de *campo*[6], concepto clave en el pensamiento de Bourdieu. Este concepto traza el mapa cognitivo que permite explicar la sociología literaria, pues establece las múltiples relaciones que se generan al interior del *campo literario*, entendido este como "un conjunto de relaciones objetivas e históricas entre posiciones ancladas en ciertas formas de poder (o capital)" (Bourdieu & Wacquant, 2012: 41). Esto permite pensar el proyecto creador de los escritores y sus distinciones en el juego múltiple del espacio social como determinantes de su "posición".

Cada campo tiene sus valores y principios reguladores. Estos principios delimitan el espacio socialmente estructurado en el que los agentes luchan. Por un lado "un campo es un sistema modelizado de fuerzas objetivas, una configuración relacional dotada de una gravedad específica que se impone sobre todos los objetos y agentes que se hallan en él" (Bourdieu & Wacquant, 2012: 42), dicho de otro modo, es un "campo de fuerzas posibles, que se ejerce sobre todos los cuerpos que pueden entrar en él" (Bourdieu, 1997: 29).

Por otro lado,

> (…) un campo es un espacio de conflicto y competencia – la analogía aquí es con un campo de batalla – en el cual los participantes rivalizan por el monopolio sobre el tipo de capital que sea eficaz en él – la autoridad cultural en el campo artístico, científica en el campo científico, sacerdotal en el campo religioso y así sucesivamente – y el poder de decretar la jerarquía y las "tasas de conversión" entre todas las formas de autoridad del campo de poder. (Bourdieu, & Wacquant, 2012: 43)

Las tasas de conversión son las acciones que los actores dentro del campo realizan, las estrategias que ellos llevan a cabo en el campo de batalla (Bourdieu, 2008).

En este sentido el campo es comparado con un juego.

> (…) las posesiones, es decir el conjunto de las propiedades incorporadas, incluyendo la elegancia, el desahogo o incluso la belleza, y el capital bajo sus diversas formas, económica,

[6] "En común con Philip Abrams, Michael Mann y Charles Tilly, Bourdieu hace estallar la vacua noción de sociedad y la reemplaza con las de campo y espacio social. Para él, una sociedad diferenciada no es una totalidad sin fisuras integrada por funciones sistémicas, una cultura común, conflictos que la surcan o una autoridad que la abarca, sino un conjunto de esferas relativamente autónomas de "juego" que no pueden sumergirse bajo una lógica societaria en general, ya sea la del capitalismo, la modernidad o la posmodernidad" (Bourdieu & Wacquant, 2012: 42).

> cultural, social, constituyen bazas que impondrán tanto la manera de jugar como el éxito en el juego, en resumidas cuentas, todo el proceso de *envejecimiento social*. (Bourdieu, 1997: 29)

Estas bazas o *beneficios* permiten que en el juego se interrelacionen los diversos actores que participan del campo. Es decir que los beneficios marcan la distinción de los participantes y es por eso que se compite.

La idea en el campo es conquistar o mantener el poder. En esta puja hay dos aspectos muy importantes: 1) la herencia y 2) la voluntad de triunfar. Sobre la herencia[7] se debería decir que:

> (…) la relación con la herencia está siempre enraizada en la relación con el padre y la madre, figuras sobredeterminadas en las que los componentes psíquicos (como los describe el psicoanálisis) se entrelazan con los componentes sociales (como los describe la sociología). (Bourdieu, 1997: 30)

Sobre la voluntad de triunfar, lo más importante es que el actor que es parte del juego se inserta en la dinámica de este para posicionarse dentro del campo. Herencia y voluntad de triunfar son acciones que permiten a los participantes ser parte del juego, pero que además les ayuda a posicionarse y ganar o perder terreno.

En el campo hay una preocupación central: la *autonomía*. Plantear esta cuestión permite establecer el funcionamiento interno, conocer su morfología y llegar a establecer los mínimos detalles de su accionar, lo que en el fondo también es el accionar de los escritores que se encuentran participando del campo.

En este sentido, el *nomos* o ley fundamental del campo literario es la independencia respecto de los poderes económicos y políticos de una época y un lugar determinados. Encontrar la autonomía[8] dentro del campo literario es, de alguna manera, lograr separar la

[7] "La transmisión del poder entre las generaciones constituye siempre un momento crítico de la historia de las unidades domésticas. Entre otras razones, porque la relación de apropiación recíproca entre el patrimonio material, cultural, social y simbólico y los individuos biológicos formados para y por la apropiación se encuentra provisionalmente en peligro. La tendencia del patrimonio (y, a través de ello, de toda la estructura social) a perseverar en su ser sólo puede llevarse a cabo si la herencia hereda al heredero, si, particularmente por mediación de aquellos que asumen provisionalmente este cometido y que han de garantizar su sucesión, el muerto (es decir la propiedad) se apodera del vivo (es decir de un propietario dispuesto a heredar y apto para ello)" (Bourdieu, 1997: 31-32).

[8] La autonomización del campo es siempre un resultado histórico que aparece ligado a sociedades y contextos determinados (Altamirano & Sarlo,1980: 14).

literatura del poder económico y político, o de cualquier otra esfera que incida directamente en el campo literario. Este nomos que estructura el funcionamiento del campo se constituye históricamente, estableciendo normas y principios:

> (…) el *nomos* específico que constituye como tal el orden literario artístico se encuentra instituido a la vez en las estructuras objetivas de un mundo socialmente regulado y en las estructuras mentales de aquellos que lo habitan y que tienden por ello a aceptar dándolos por sentados los mandamientos inscritos en la lógica inmanente de su funcionamiento. (Bourdieu, 1997: 98-99)

Bajo las estructuras objetivas de un mundo socialmente regulado y las estructuras mentales se instaura este nomos como una parte organizadora. Es decir que se presenta como un conjunto de principios habituales y legítimos que se constituyen como ordenadores, instaurando una visión y división dentro del campo, y a su vez colocando en las diversas posiciones a los escritores.

Se da una separación entre campo de poder y campo literario, los literatos[9] quieren desmarcarse de la política, pues esto significa alcanzar mayor nivel de autonomía. "(…) todos aquellos [escritores] que intenten afirmarse como miembros de pleno derecho del mundo del arte, y especialmente aquellos que pretenden ocupar posiciones dominantes, se sentirán obligados a manifestar su independencia respecto a los poderes externos, político y económicos" (Bourdieu, 1997: 99).

En el caso ecuatoriano la autonomía ha sido un problema que ha marcado la historia de la literatura, tal como se dijo líneas arriba, en la génesis del campo hay una influencia directa de la política sobre la literatura. Se puede afirmar que una de las características centrales de la literatura de este país es la relación política-literatura. En el siglo XX se pueden reconocer dos momentos importantes de esta relación, el primero en la década del 30, donde la política tiene un peso relevante, el segundo, en la década del 60, donde el arte apoyó el proceso revolucionario, el Grupo de los Tzánzicos es el ejemplo fehaciente. Recién a finales de la década del 70 e inicios del 80 empieza a darse una separación importante entre política y literatura. Aun así, hay críticos que, desde sus interpretaciones, buscan indicios para relacionar la política y al arte.

[9] Generalmente se establecen tres tipos de escritores: los comprometidos con la política, los que defienden el arte por el arte y los que denuncian al poder. Esta división le otorga una posición a cada grupo.

Ahora bien, para reflexionar sobre la sociología de la literatura es necesario volver sobre un punto central en el arte y en particular en la literatura: la obra, pero una obra que está inmersa en unas relaciones sociales particulares y que es fruto de un contexto, con esto se rompe con la idea romántica del genio creador, "(…) visto como individuo único e insustituible" (Bourdieu, 1983: 12). Para esto es preciso plantear la relación entre el creador, su proyecto, la obra y las relaciones sociales en las que está inmersa la obra, lo que implica pensar que:

> (…) la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual. (Bourdieu, 1969: 135)

Y esto nos conduce a las siguientes cuestiones: ¿A quién dirige la obra el artista? y ¿el escritor para qué público escribe?

Estas preguntas nos remiten al proyecto creador de un artista. Seguramente los artistas y los intelectuales deben ser de los únicos actores sociales que se crean una imagen de sí mismos, un halo dado desde el prestigio que su capital económico y cultural les confiere socialmente. Este juicio se formula desde las voces de los otros, de eso que dicen los demás, por lo que dicen sus críticos. El escritor pone a disposición un proyecto para que sea reconocido ante la sociedad. Aquí aparecen las revistas, los críticos, editores y los agentes legitimadores de los proyectos artísticos. Pensar el proyecto creador implica pensar el campo intelectual. Los escritores no son otra cosa que intelectuales volcados a crear bienes culturales a través de la escritura. Todo esto permite conocer de mejor manera las condiciones internas del campo.

Bajo estos presupuestos teóricos se abordará la siguiente investigación que pretende dar cuenta de un momento importante de la literatura ecuatoriana, donde sus particularidades al interior del campo permiten discutir los presupuestos de Pierre Bourdieu. En ese sentido, se pretende llevar esos conceptos a otras latitudes, exactamente, al Ecuador del siglo XX, especialmente a las décadas del 80 y 90. Es volver los ojos sobre la literatura pequeña, sobre la literatura ecuatoriana.

PRIMERA PARTE

Capítulo I. La literatura ecuatoriana en el siglo XX, la génesis del campo literario

> La novela ecuatoriana es, en el panorama de las provincias espirituales de América, una de las que más ha tardado en aparecer. *Benjamin Carrión*

> (…) comprender la génesis social del campo literario, de la creencia que lo sostiene, del juego de lenguaje que en él se produce, de los intereses y de los envites materiales o simbólicos que en él se engendran, no es plegarse al placer de reducir o de destruir (…). Es sencillamente mirar las cosas de frente y verlas como son. "Las reglas del arte". *Pierre Bourdieu*

1.1. Introducción

La *génesis* del *campo literario* permite comprender de forma objetiva su formación. Para esto son importantes la *estructura generadora* y la *estructura social* que hacen posible este origen. En el caso del Ecuador esa génesis inicia en las primeras décadas del siglo XX, específicamente en la segunda década. Escritores como Pablo Palacio o Humberto Salvador [en el caso de la Sierra] y el Grupo de Guayaquil [en el caso de la Costa] dan cuenta de aquello.

En el proceso de configuración del campo es importante "La conquista de la autonomía", pues, generalmente, la esfera social se presenta como una amalgama de sectores y campos, donde todos inciden entre sí. Por tanto, conquistar la autonomía es primordial, porque permite un funcionamiento sin incidencias de otros campos en el que se está configurando. Esto da paso a que el campo pueda tener sus propias reglas y sus propias autoridades, lo que da como resultado una distancia de una única autoridad, especialmente política.

En esta separación y alejamiento del campo político, el campo literario empieza a fraguar sus propias reglas y autoridades, dando paso a un nuevo funcionamiento del campo en su conjunto, pues se trastoca todo en su interior. La primera consecuencia de esto se muestra en el resquebrajamiento de la vieja autoridad literaria, dando paso al aparecimiento de nuevos actores escriturarios [se deja de tener un único referente de escritura]. Gracias a

esto aparecen nuevas formas de narrar, de escribir, de contar; aparecen nuevos escritores, los cuales insertan nuevas dinámicas de escritura. En ese momento las reglas del arte se introducen en el campo literario.

En el caso ecuatoriano, el proceso de *autonomización* se forjó a medias, sin lograr concretarse en su totalidad. Si bien en el paso del siglo XIX al XX se dio una crisis prolongada, donde la sociedad ilustre tambaleó y fueron cuestionadas todas las instituciones sociales, la política continuó manteniendo una relación muy marcada con la literatura. Por tanto, se dio una *autonomía relativa* respecto del campo político, esto significa que la incidencia de la política en la literatura no se rompió. Si hasta finales del siglo XIX los escritores estuvieron vinculados al conservadurismo y al liberalismo, bajo la égida del sistema hacendatario, en el siglo XX aparecen escritores vinculados al socialismo o comunismo. Los ejemplos preponderantes del primer caso son: Juan León Mera y Juan Montalvo; del segundo, sin lugar a dudas, Pablo Palacio y Joaquín Gallegos Lara.

En las primeras décadas del XX la inserción de política, especialmente de izquierda, va a estar muy marcada en la génesis del campo literario. Esta dinámica dio un giro considerable en las letras del país, pues los nuevos escritores, muchos con una inclinación política hacia la izquierda, tomaron como base a los sectores subalternos para describirlos, para narrarlos. Convirtiéndose en sus portavoces literarios. En tal virtud, pensar la autonomía del campo literario en el Ecuador resulta problemático, pues la política seguía incidiendo en el funcionamiento del campo. Se dio una *autonomía relativa*, es decir que, a pesar de configuradas ciertas reglas del arte, las condiciones políticas son latentes.

Ahora bien, el resquebrajamiento de "la ciudad letrada", donde la escritura era un privilegio, crea nuevas relaciones de poder al interior del campo, pues surgen grupos que desean hacerse con ese poder. En tal sentido, el *campo literario*, debe ser entendido como "un conjunto de relaciones objetivas e históricas entre posiciones ancladas en ciertas formas de poder (o capital)" (Bourdieu & Wacquant, 2012: 41), que reconocen el proyecto creador de los escritores y sus distinciones en el juego múltiple del espacio social, dándoles una posición al interior del mismo campo. Esto implica que el campo posea sus valores y principios reguladores que delimitan el espacio socialmente estructurado en el que los agentes luchan. Un campo es "(…) un sistema modelizado de fuerzas objetivas, una configuración relacional dotada de una gravedad específica que se impone sobre todos los

objetos y agentes que se hallan en él" (Bourdieu & Wacquant, 2012: 42). Dicho de otro modo, es un "campo de fuerzas posibles, que se ejerce sobre todos los cuerpos que pueden entrar en él" (Bourdieu, 1997: 29).

Es decir que:

> (…) un campo es un espacio de conflicto y competencia – la analogía aquí es con un campo de batalla – en el cual los participantes rivalizan por el monopolio sobre el tipo de capital que sea eficaz en él – la autoridad cultural en el campo artístico, científica en el campo científico, sacerdotal en el campo religioso y así sucesivamente – y el poder de decretar la jerarquía y las "tasas de conversión" entre todas las formas de autoridad del campo de poder. (Bourdieu & Wacquant, 2012: 43)

Las tasas de conversión son las acciones que los actores dentro del campo realizan, las estrategias que llevan a cabo en el campo de batalla. En este sentido el campo es comparado con un juego.

A su vez son importantes las posesiones que el sujeto posee al momento de ingresar al campo:

> (…) es decir el conjunto de las propiedades incorporadas, incluyendo la elegancia, el desahogo o incluso la belleza, y el capital bajo sus diversas formas, económica, cultural, social, constituyen bazas que impondrán tanto la manera de jugar como el éxito en el juego, en resumidas cuentas todo el proceso de *envejecimiento social*. (Bourdieu, 1997: 29)

Estas bazas o *beneficios* permiten que en el juego se interrelacionen los diversos actores que participan del campo. Estos beneficios marcan la distinción de los participantes y es por ellos que se compite.

En base a las posesiones y las bazas se conquista o se mantiene el poder del campo. En esta puja hay dos aspectos muy importantes: 1) la herencia y 2) la voluntad de triunfar. La herencia[10] "(…) está siempre enraizada en la relación con el padre y la madre, figuras

[10] "La transmisión del poder entre las generaciones constituye siempre un momento crítico de la historia de las unidades domésticas. Entre otras razones, porque la relación de apropiación recíproca entre el patrimonio material, cultural, social y simbólico y los individuos biológicos formados para y por la apropiación se encuentra provisionalmente en peligro. La tendencia del patrimonio (y, a través de ello, de toda la estructura social) a perseverar en su ser sólo puede llevarse a cabo si la herencia hereda al heredero, si, particularmente por mediación de aquellos que asumen provisionalmente este cometido y que han de garantizar su sucesión, el muerto (es decir la propiedad) se apodera del vivo (es decir de un propietario dispuesto a heredar y apto para ello)" (Bourdieu, 1997: 31-32).

sobredeterminadas en las que los componentes psíquicos (como los describe el psicoanálisis) se entrelazan con los componentes sociales (como los describe la sociología)" (Bourdieu, 1997: 30). Por otro lado, la voluntad de triunfar, tiene que ver con el escritor inserto en la dinámica del juego para posicionarse dentro del campo. Por tanto, herencia y voluntad de triunfar son acciones que permiten a los participantes ser parte del juego, pero además les ayuda a ubicarse y ganar o perder terreno al interior del campo, a través de las posesiones acumuladas Es decir que son importantes las posesiones [herencia o voluntad de ganar] para conquistar posiciones al interior del campo.

Esta dinámica se complementa con el proceso de producción que cada escritor va desarrollando, sobre todo en términos económicos. Tiene que ver directamente con cuántas obras vende y cuáles son los márgenes de ganancia que genera esa producción literaria. Este elemento mercantil permite pensar, por un lado, la creación de un mercado de bienes simbólicos y, por otro, el consumo de esos bienes.

La vigencia de la autonomía relativa es inminente, pues en el campo literario inciden la política y la economía de forma directa. El funcionamiento interno del campo solo puede ser entendido con estos componentes, pues la literatura no se limita a un asunto solo escriturario, sino que la atraviesa la incidencia del poder y las relaciones mercantiles alrededor del mercado del libro.

En estas condiciones se desarrolló el campo literario en el Ecuador, donde estuvieron presentes el juego de posiciones entre escritores, la política, el mercado del libro, los bienes simbólicos que se consumen, los críticos literarios y su papel.

En el siglo XX hay tres momentos importantes en la literatura del país:

- La década del veinte-treinta
- La década del cincuenta-sesenta
- La década del setenta-ochenta

En el primer momento, fruto de la revolución liberal (1895-1912), se dieron una serie de cambios económicos, políticos, sociales y culturales en todo el país. Estas transformaciones dieron cabida a una "nueva" forma narrativa[11], la cual incorporó nuevas

[11] Según Agustín Cueva, especialista en temas sociológicos, así como crítico literario, basándose en un texto del intelectual Fernando Tinajero, titulado: *De la evasión al desencanto*, menciona que el Ecuador del siglo XX solo inició en 1922, año de la masacre de los obreros en la ciudad de Guayaquil. Según Cueva "(…)

tramas, sujetos y situaciones, ligadas a representaciones de la cultura popular y de los sujetos subalternos. El segundo momento de la narrativa fue entre las décadas del cincuenta-sesenta, periodo donde se incorporaron nuevos elementos en la discusión literaria: intelectuales, revistas u obras de arte que dieron un contenido distinto a la esfera literaria. Una de las características más destacadas fue la de "desprovincializar" el arte. En el tercer momento, fruto del boom latinoamericano, que inició desde la década del sesenta, aparecen nuevas discusiones. En este momento se va consolidando la *autonomización relativa* que no se había logrado en las primeras décadas del siglo y a la par aparece un mercado de bienes simbólicos que de alguna forma reconfigura las fuerzas de la literatura.

Este recorrido histórico permite comprender el campo literario en el siglo XX. En este sentido, este capítulo describe los nodos más importantes de la literatura ecuatoriana, para desde ahí visibilizar las particularidades del campo literario. En términos metodológicos, para desarrollar este capítulo se partió de una lectura por periodos de tiempo, en lugar de décadas, pues un fenómeno histórico-literario no tiene como punto de arranque o fin un año en específico. Si bien esta división por periodos es absolutamente arbitraria y subjetiva, ayudó a establecer y comprender el desarrollo de la literatura en el país, pero además permitió situar las problemáticas a través de etapas temporales.

Bajo estos presupuestos teóricos e históricos se tratará de discutir la literatura ecuatoriana. La idea no es escudriñar en los recovecos de cada periodo, sino más bien dar un panorama general que permita anclar ciertos argumentos que posibilitan discutir el campo literario. En este sentido es importante mirar a breves rasgos: ¿Qué fuerzas estuvieron en disputa?, ¿Qué fuerza dominó el campo?, ¿Cuál fue el papel del intelectual en los diferentes periodos?, para desde ahí observar el desarrollo y progreso del campo literario.

1.2. 'Éramos 5 como un puño', la narrativa de la década del veinte-treinta

La producción narrativa en el Ecuador se renovó entre las décadas del veinte-treinta del siglo XX. Por ejemplo, se escribieron sujetos y formas narrativas que modificaron la castiza lengua española [propia de una aristocracia que dominaba la literatura, la política, la

es ése el año en que los ecuatorianos ingresamos en la modernidad política, social y cultural" (Cueva, 1993: 109).

economía y la cultura desde los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX[12]]. En este sentido, el siglo XX abrió posibilidades que superaron el proyecto único de sociedad. El viejo edificio aristocrático empezó a resquebrajarse, y por esas hendijas ingresó otro tipo de literatura, otro tipo de cultura.

En esta renovación cultural-literaria fueron centrales las figuras del Grupo de Guayaquil, Pablo Palacio, Humberto Salvador y Benjamín Carrión, que incidieron directamente en la esfera cultural. El caso de Carrión es especial, porque será clave en el desarrollo cultural del país.

En el periodo entre siglos la influencia de la *revolución alfarista*[13] fue innegable. Esta etapa inició en 1895 y concluyó en el año 1912 con el pacto entre la oligarquía, el asesinato de Eloy Alfaro y la pérdida del liberalismo como posibilidad política, social y cultural. En 1922, ese pacto sepultó las primeras expresiones políticas de los obreros con la masacre de noviembre en la ciudad de Guayaquil[14]. Sin lugar a dudas, esto significó una transformación total en la sociedad ecuatoriana, trastocándose las esferas política, económica, social y cultural, dando paso al surgimiento de nuevos intelectuales que disputaron los sentidos e imaginarios políticos y sociales.

[12] El estudioso César Eduardo Carrión (2020), en su obra "Las máscaras de la patria. La novela ecuatoriana como relato del surgimiento de la nación (1855-1893)", afirma que: "Los primeros novelistas ecuatorianos intervinieron en la creación del imaginario social y el concepto mismo de nación ecuatoriana, tanto como lo hicieron los primeros historiadores, geógrafos, juristas y letrados de toda índole. En muchas ocasiones, el abogado, el político, el docente y el novelista coincidían en un mismo sujeto: el escritor civil del siglo XIX. (…) aquellos primeros novelistas ayudaron a delimitar las fronteras conceptuales, emotivas y simbólicas de lo que entendían que era o debía ser la recién nacida República del Ecuador" (Carrión, 2020: 16). Con esta afirmación el autor sostiene que la novela tiene sus primeras expresiones en el siglo XIX, fue determinante en la construcción del imaginario nacional. Además, menciona que las LETRAS (Con mayúsculas) pertenecieron a un grupo social determinado; es decir que la *ciudad letrada* era un asunto solo de la aristocracia. Sin embargo, y es lo que sostiene en esta investigación, lo novedoso del siglo XX fue que la narrativa dejó de ser un asunto solo de los *hombres de letras* que narran las grandes proezas heroicas de la patria, y pasó a comprenderse, desde la literatura de ese siglo, las nuevas tramas narrativas más allá de lo heroico y patriótico. Surgen, como protagonistas de las novelas, los sujetos subalternos, seres marginales se convierten en centrales en la "nueva" narrativa. Aparecen nuevos escritores que entran en pugna con la "vieja" intelectualidad. Esos "nuevos" escritores hicieron frente a los grandes narradores del siglo XIX, tanto en literatura como en los espacios sociales y políticos.

[13] La revolución liberal desestabilizó y fracturó el viejo orden hacendatario, propiciando una movilidad social nunca antes vista, dio cabida a nuevos actores sociales, que se insertan en la política, la economía y la cultura. A la par se dio una migración del campo a la ciudad, aparece un proletariado marginal en la política, cuya mayor expresión se materializó en la creación del Partido Socialista, en el año 1926. Estos cambios fueron decisivos para entender los cambios culturales posteriores. Esta revolución marcó la ruptura que posibilitó los cambios posteriores.

[14] Sobre este hecho histórico el escritor Joaquín Gallegos Lara escribe "Las cruces sobre el agua". Esta novela fue publicada en 1946.

Las *condiciones materiales* cambiaron, dando paso a debates políticos y culturales que antes era imposible sostener; por ejemplo, la aparición del pensamiento marxista o anarquista en la esfera política o el surgimiento del realismo social en el arte, especialmente en la literatura, son muestras fehacientes de aquello. Es decir que entre las décadas del veinte-treinta se inaugura el campo literario en el país, ahí se encuentra su génesis.

Las primeras décadas del siglo XX marcaron el inicio y configuración de un momento inédito en la literatura del Ecuador. Se creó un "campo de fuerzas posibles" (Bourdieu, 1997: 29), que colocó a *tres fuerzas literarias* en disputa. Generalmente la crítica literaria en el país muestra dos fuerzas en la esfera cultural de las letras, y por tanto en el conflicto (Cueva, 1967, 1986, 1998), (Donoso Pareja, 2016), (Moreano, 2015) (Ortega Caicedo, 2017). Para estos autores las fuerzas en conflicto son el realismo [encabezado por el Grupo de Guayaquil] y la ficción [encabezada por Pablo Palacio]. Esta investigación agrega un nuevo actor en esta disputa: la vieja aristocracia, representada por Gonzalo Zaldumbide. Para los autores antes citados, la aristocracia quedaría vencida y sin posibilidad de incidir en los campos. Pero esta investigación sostiene que tal pérdida no significó que la aristocracia quedase fuera del juego político o social, al contrario, denota su coexistencia en el campo cultural y literario.

Por un lado, estaba el *realismo social*[15], cuya característica más significativa fue narrar la "realidad" de los sujetos subalternos, sobre todo obreros y campesinos que migraron al puerto principal [el *Grupo de Guayaquil*[16] fue el mayor exponente de esta corriente narrativa]. El indigenismo[17], principalmente el de Jorge Icaza, era la otra corriente que complementaba esta tendencia. Hay dos obras que de alguna forma son las más representativas: "Los que se van", publicada en 1929 y "Huasipungo", de 1934.

[15] Según Agustín Cueva (1993) (2008) el periodo del realismo social se abre con el libro de cuentos "Los que se van", de 1929, y se cierra con la novela "El éxodo de Yangana" de 1949.

[16] Grupo conformado por: José de la Cuadra (1903-1941), Joaquín Gallegos Lara (1909-1947), Enrique Gil Gilbert (1912-1973), Demetrio Aguilera Malta (1909-1981), Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993). Un aspecto significativo es que la ciudad de Guayaquil albergó a los principales escritores de esta época. Esta ciudad se convirtió en el eje cultural del país, el ser una ciudad-puerto le permitió tener un vínculo directo con el desarrollo moderno, un ejemplo de aquello fue que a esa ciudad llegaron las primeras ideas socialistas y anarquistas.

[17] El indigenismo en el país inició con Fernando Chávez: "La embrujada", de 1923, y "Plata y Bronce" de 1927. Para Agustín Cueva el propósito del indigenismo fue "(…) en síntesis, el de plasmar la ubicación y condición del indio dentro de determinada estructura social" (Cueva, 1992: 174).

Sin embargo, el realismo no se limitó tan solo al ámbito literario, sino que influenció a otras ramas del conocimiento, especialmente las de la sociología y la política que, mezcladas con el discurso literario, creaban un de tipo realismo particular:

> El realismo de los años treinta (…) no se origina cabalmente en la "serie discursiva" llamada literatura, sino que se constituye en la encrucijada de varias "series", entre las que destacan las del nuevo discurso sociológico y sobre todo político" (Cueva, 1993: 123).

"El éxodo de Yangana", publicado en 1949 y escrito por Ángel Felicísimo Rojas, da muestras de aquello. "(…) Rojas escribe una buena novela de denuncia: pero con un gran capítulo que es prácticamente una monografía sociológica" (Cueva, 2008: 86). Se pasó de la denuncia social a manuales sociológicos combinados con literatura. Para finales de la década del cuarenta e inicios de los cincuenta se dio un *impase en la narrativa realista*. Esto significaba una imposibilidad de subjetivar lo objetivo, de vivir la exterioridad descrita, sin caer en lo sensiblero (Cueva, 2008).

Por otro lado, surge una estrategia narrativa que "invita al asco y al descrédito de la realidad" (Ortega, 2013: 11), donde lo primordial era una exposición de la *extrañeza* y la *anormalidad*; los sujetos de estas narraciones eran el vicioso, el antropófago, el pederasta, el loco o el suicida. Todas nuevas formas de narrar a los otros. A pesar de que la crítica ha centrado la atención en la figura icónica de Pablo Palacio[18] (1906-1947), esta investigación rescata el nombre de Humberto Salvador (1909-1982). El crítico Wilfrido Corral (2010) señala que Salvador ha pasado a formar parte del club de los "nuevos olvidados", es decir que la obra de este autor ha quedado sumida en un silencio prolongado, apenas quebrada recién en el nuevo milenio.

Este grupo agregó dos elementos importantes a la literatura: la ficción y la psicología. En Palacio[19] se observa la locura y su vínculo con los márgenes culturales, sexuales y

[18] Pablo Palacio – según Corral – se ubica "junto a precursores como Macedonio Fernández" (Corral, 2010: 99), tanto por su forma narrativa como por su cronología. En ese movimiento literario aparece la figura de Pablo Palacio. Este escritor sería la otra cara de la moneda del realismo social. Este autor dio cabida a lo que Donoso Pareja denominó como *realismo abierto o surrealista* (Donoso Pareja, 1985) (Fernández, 1991), caracterizado por rebasar la realidad. Pablo Palacio se convirtió en la otra cara del realismo social, que influenció a una generación de escritores posteriores.

[19] En la narrativa de Palacio predominan los *indicios*, pasando a segundo plano la historia contada o la fabulación. Su narración en segunda persona del singular le permitió una relación directa con el lector. Este tipo de estrategias de alguna manera se van incorporando incluso en los escritores realistas sociales posteriormente. Era narrar más allá de la 'realidad', o más bien narrar 'otra' realidad, donde el juego entre realidad y ficción era

corporales: "(…) como posibilidad de creación, de ruptura y liberación" (Ortega, 2013: 12). Este escritor da cabida a personajes que se los puede caracterizar como m*arginados de los marginados,* el loco es su mejor ejemplo, pues mantiene un margen social, económico, político y cultural, pero además un margen en la escritura.

En Salvador, mientras tanto, la psicología es convertida en arte. Así dejan ver sus libros "Cuentos de la oficina" (1925), "Ajedrez" (1929) y "Taza de té" (1932). En ese contexto, "Salvador como Palacio fueron adelantados" (Corral, 2010: 106). Era una crítica hacia el realismo social que había producido la *instantánea de una realidad*. Esta libertad de acción en los textos, les permite mantener cierta autonomía en su producción literaria: "(…) un realismo abierto, muy lejos de la propaganda y del utilitarismo, a un texto autónomo que se niega a servir a otro sistema" (Donoso Pareja, 2016: 251).

Finalmente, la tercera tendencia, omitida por los críticos, conjuga el modernismo[20] y el arielismo, donde la vieja aristocracia tenía su representación cultural. Si bien esta corriente inició en los primeros años del siglo XX, esto no quiere decir que posteriormente haya desaparecido: perdió peso, pero no fue eliminada. Los mayores referentes de esta tendencia fueron Gonzalo Zaldumbide (1882-1965) e Isaac Barrera (1884-1970).

> Zaldumbide, compañero de los ecuatorianos más representativos de su época, pero el que con mayor continuidad ha conservado el uso eficiente de su pluma, se ha convertido, sin quererlo, en maestro de generaciones, porque, aún aquellos iconoclastas que quisieran negarlo, se encuentran sometidos a su influencia. (Barrera, 1960: 1071)

su característica central. No sólo que era una exposición de la extrañeza y la anormalidad sino un juego de ida y vuelta con otras realidades, extrañezas y ficciones que dan cabida a una forma distinta de narración.

[20] Según el crítico Isaac Barrera (1960), el modernismo debería ser entendido como: "el gran movimiento revolucionario de la literatura española en la segunda mitad del siglo XIX. Puede tener entronques con las inquietudes artísticas de Francia, que servían de modelo para todos cuantos pensaban y escribían en América; pero el modernismo fue la liberación de América, que hasta entonces permaneció literariamente en una especie de coloniaje retrasado, que mantenía alejadas a las repúblicas americanas de los grandes centros universales, en los que se discutía realmente sobre principios literarios y opiniones políticas" (Barrera, 1960: 1082). En el caso del Ecuador "El movimiento modernista tuvo escasa oportunidad para penetrar en los círculos de una juventud atareada con otras preocupaciones" (Barrera, 1960: 1085). Por este motivo recién en 1900 se sentirá la influencia de esta tendencia en el país, pasada la primera ola del liberalismo. Uno de los órganos de reproducción del modernismo fue la Revista Jurídico-Literaria, creada en 1902, en la Universidad Central del Ecuador. Lo central en la revista era la discusión de temas jurídicos y literarios. "(…) la revista estaba compuesta en su mayor parte de gente ordenada y pacífica, que no pretendía llevar ningún estímulo a esa revolución [se refiere a la turbulencia política generada por el liberalismo]" (Barrera, 1960: 1068-69). La posición de la revista era claramente conservadora.

Gonzalo Zaldumbide escribió desde muy temprana edad y la revista Jurídico-Literaria recogió esos primeros trabajos. Sin embargo, es en Francia donde empieza a desplegar con fuerza su escritura. En 1909 publicó "En elogio de Henri Barbuse" y la "Evolución de Gabriel d´Annunzio".

Sin lugar a dudas, la gran obra de Zaldumbide es "Égloga trágica[21]", escrita entre los años 1910-1911. Según Isaac Barrera:

> Es una novela; la novela tenía en ese tiempo una gallardía de corte moderno, en que la calidad del estilo se estimaba tanto como la indagación psicológica. No se había llegado todavía al *manifiesto político-literario*[22], y la novela hispanoamericana tenía matices inconfundibles de un lirismo humano, pero esmeradamente correcto. (Barrera, 1960: 1079)

La alusión que menciona "al manifiesto político-literario" se refiere, y es una crítica directa hacia el realismo que estaba en boga y, más tarde, se convirtió en canon.

Aquí se nota claramente la disputa que existe al interior del campo literario, donde también participan instituciones y revistas como órganos de reproducción de las ideas de cada tendencia. Bajo estos argumentos, es posible sostener que: en las primeras décadas del veinte son *tres fuerzas* las que están en pugna y disputa, no dos como generalmente la crítica ha posicionado. Las fuerzas en disputa son: el realismo social, la ficción y el modernismo arielista. Ahora bien, la crítica literaria dio más peso a la disputa entre el realismo y la ficción, porque eran las dos fuerzas preponderantes y tuvieron más peso en la opinión pública de aquellos años, pero además lo hizo por el contexto en el cual se dio esta disputa y por la relevancia de los escritores de ambas corrientes.

Hay elementos que deben ser considerados en el debate si se parte de esta proposición de las tres fuerzas. Para las tres fuerzas en disputa la razón política era una característica común; tal como dice Ángel F. Rojas (1945), la literatura en el caso ecuatoriano ha estado muy relacionada a la historia política del país. "Los escritores de esta parte de América, como de ninguna otra quizá, rara vez han escatimado la intervención activa en la política nacional y, por lo mismo, las obras de ficción del Ecuador son una forma de esta actitud" (Rojas, 1945:

[21] "La Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria publicó algunos capítulos en 1916 (…) Solamente en 1956 [Zaldumbide] respondió a la solicitud de sus amigos y admiradores y desempolvó los capítulos no publicados y que formaban una obra extensa" (Barrera, 1960: 1079). Según Barrera, hubo tres ediciones seguidas, en cada una el autor iba modificando las versiones, "correcciones acertadas". La obra en su totalidad fue publicada a mitad del siglo XX con correcciones que la fueron modificando.

[22] El énfasis es mío.

11). Esto le obligó a la novelística a "no […] prescindirse de la historia política del país, singularmente accidentada, ni de su sociología, rica en contenido dramático" (Rojas, 1945: 11). Con estas afirmaciones es evidente el papel que mantenía la política en la literatura, pues participa directamente [además de en la cultura en general, como en la música o la pintura] y se posiciona como una de las características más importantes para la génesis de ese campo.

Por supuesto, la dinamización del campo no es posible sin espacios para el debate de ideas, espacios que las revistas e instituciones propiciaron. Si bien no existe un mercado de bienes culturales ampliado o un público especializado que consuma el libro [en primera instancia como objeto simbólico], y luego la literatura, hay diversas revistas dedicadas a recoger esos debates. Ellas no se limitan al campo literario, sino que recogen la problemática social, política, económica y epistémica, generando debates intelectuales e instaurándose como dispositivos del conocimiento [la Revista Jurídico-Literaria es el ejemplo más sobresaliente]. También están instituciones que gestan estos debates, la Academia Nacional de Historia, en primera instancia, y luego, desde la década del cuarenta en adelante, la Casa de Cultura Ecuatoriana.

Las discusiones y debates más potentes y controversiales las protagonizaron Joaquín Gallegos Lara y Pablo Palacio. Según Wilfrido Corral (2010) esta disputa estaba centrada en las *cribas ideológicas*[23] que envolvían a los escritores. Es decir que el carácter político-ideológico se colocó como eje central en la discusión literaria. Por supuesto, Corral hace alusión directa al realismo que tomó gran peso en la década del cuarenta en la literatura del país. Se puede afirmar que las cribas ideológicas favorecieron al realismo y lo consolidaron.

Benjamin Carrión[24] fue una figura central en el afianzamiento del realismo social como canon literario en las letras en el país. Su capital social y cultural, a nivel nacional e

[23] Wilfrido Corral hace alusión al texto: "El pirandelismo en el Ecuador. Apuntes acerca del último libro de Humberto Salvador", publicado en El Telégrafo en 1931.

[24] Una de las figuras más emblemáticas de la cultura en el país sin lugar a dudas fue Benjamín Carrión (1897-1979) no solo por la donación del terrero para la casa de la CCE, en la década del 40, sino por todo lo que significó para el campo literario. Quizá uno de los aspectos más sobresalientes, y que es central para este trabajo investigativo, fue la relación social, política y cultural que Carrión estableció a nivel internacional con otros intelectuales, lo que significó abrir nuevas sendas culturales. En 1925 Benjamín Carrión ingresó al Servicio Exterior Ecuatoriano, su primera misión fue ir a Europa a realizar relaciones internacionales, exactamente fue a Francia. Desde ese año en adelante Carrión estará en algunos países de Europa y América Latina como representante del país. Esto le permitió crear toda una red de contactos a nivel internacional, y con esto auspiciar a muchos artistas, entre ellos los escritores. En 1930, en el año en que fue lanzado el libro de cuentos "Los que se van", Benjamin Carrión se encargó de presentar al Grupo de Guayaquil con algunos escritores notables en aquel momento, entre otros estaban: Teresa de la Parra, Miguel Ángel de Asturias,

internacional, fue determinante en este proceso. “Carrión habló de ellos dando el respaldo crítico que requerían los jóvenes autores del realismo social para imponerse definitivamente” (Pérez Pimentel, s.f: 2). Este personaje fue una especie de padre cultural para los intelectuales de la década del treinta, se convirtió en la *baza* que otorgaba legitimidad, una fuente de legitimación por donde los escritores pasan para convertirse en intelectuales reconocidos. La década del cuarenta, con el auspicio de Carrión, afianzó el canon, teniendo a La Gloriosa de 1944[25] como el momento histórico que consolidó este proceso.

1.2.1. La clase media y el realismo social

Por otro lado, la transformación social llevada a cabo por la revolución alfarista dio como resultado el surgimiento de un sujeto social nuevo en la sociedad ecuatoriana: las capas medias[26], que reconfiguraron y resignificaron la cultura en su conjunto. Para Agustín Cueva (1992), el realismo social ecuatoriano fue producido por estas capas; los relatos del indio, del negro, del cholo, del montubio, fueron producidos desde este sector de la sociedad. Esto condujo a no pocos problemas, siendo quizá uno de los más preponderantes el de la *realidad contradictoria* en la que vivían estas capas. Es decir que estos escritores hacían hablar a sus personajes literarios en jerga popular, pero mantenían su distancia para que no hubiera confusión en cuanto a su casticismo, pues no querían perder aquello que les brindaba *distinción* de esos otros que ellos mismo narraban. Así, estos escritores hablaban de los sectores subalternos, pero no pertenecían a estos; era una especie "dar narrando", de contar por el otro o hablar por él, desde el privilegio de las letras, de su capital cultural.

La escritura les permitió a estos escritores un doble juego: posicionarse en la esfera literaria y a la vez distinguirse de los otros narradores. Si bien Agustín Cueva reconoce a estos escritores como oriundos de la clase media, el problema se complejiza al conocer que tenían un origen señorial vinculado al liberalismo.

Antonio Salazar, Cesar Vallejo (Pérez Pimentel, s.f); quienes legitimaron el trabajo de los escritores realistas. En este gesto se observa la influencia de Carrión en la génesis del campo literario; por un lado, introduce a los escritores más sobresalientes de ese momento en una red internacional, y, por otro lado, muestra el capital social que tenía Carrión en la cultura y su papel central en la literatura.

[25] Levantamiento popular que se dio en mayo de 1944, conocido como “La Gloriosa”, que derrocó al gobierno de Carlos Arroyo del Río.

[26] Según Agustín Cueva otro nombre para designar a las capas medias sería pequeña burguesía. Dice al respecto: las “capas [medias] no produjeron una literatura “autocentrada”, o sea volcada hacia la recreación del universo pequeñoburgués propiamente tal (Cueva, 1992: 168).

Es decir que el capital cultural [y en ocasiones económico] que estos escritores poseían funcionaba como un dispositivo que les permitía acercarse a los sectores populares, pero que también podían usar en cualquier momento para distinguirse y alcanzar puestos de reconocimiento. Solo como ejemplo se debería nombrar a los cinco escritores del Grupo de Guayaquil. Todos poseían un gran capital cultural y social [algunos incluso económico]. Demetrio Aguilera Malta[27], por ejemplo, tenía un legado liberal que le sirvió en el ámbito social, y que lo llevó a transitar por instituciones a la que muy pocos podían acceder. José de la Cuadra, de origen vasco, poseía un gran capital social y cultural. Esto fue determinante al momento de vincularse al campo literario. La riqueza cultural que había heredado lo llevó a ser profesor del Colegio Vicente Rocafuerte a muy temprana edad, algo muy difícil de lograr en la época. A Joaquín Gallegos Lara, de origen liberal, su gran capital cultural [hablaba: francés, inglés, italiano, alemán, ruso, además de manejar a la perfección el español], le permitió ser un gran conocedor del marxismo, quizá para la época el único en conocer con profundidad este tipo de pensamiento, pues accedía a los escritos originales. Además, el capital social proporcionado por sus familiares le permitió cierto acercamiento con políticos e intelectuales de la época. Enrique Gil Gilbert [hijo de padre hacendado] junto a Joaquín Gallegos Lara representaron a los más conspicuos seguidores del comunismo. Finalmente está Alfredo Pareja Diezcanseco, en quien se junta no solo el capital cultural sino también el económico. Su padre era liberal, seguidor de Alfaro, su madre era una aristócrata arequipeña. Su tío Wenceslao Pareja, poeta, le acercó al mundo de las letras. A este grupo también se podría sumar Pablo Palacio[28]. Si bien el capital económico y social era porcentualmente menor a los del Grupo de Guayaquil, la cercanía con Benjamín Carrión le ayudó a relacionarse con los círculos literarios del momento.

En la década del cincuenta, varios de estos intelectuales pasan a formar parte del aparato estatal, lo que en muchos casos representó que *se sumen en el silencio*. "Luego de su conversión, estos señores no han pasado de redactar el sermoncito, repetido sin variación, con que se ganan el pan de cada día" (Cueva, 2008: 95). Una vez consolidados en el campo

[27] Demetrio Aguilera Malta fue tío del presidente Jaime Roldós Aguilera (1979-1981). En el año 1979 Aguilera Malta fue designado Embajador del Ecuador en México gracias a esta relación de parentesco.

[28] Hijo de madre soltera, le tocó vivir con uno de sus tíos, cuya ideología giraba en torno al conservadurismo. Sin embargo, esto no fue obstáculo para que Palacio no logrará impactar de forma profunda en la esfera literaria (Diccionario de biografías).

literario ingresan al campo del poder, se alejan de las convicciones con las cuales habían ingresado al campo cultural y se convierten en intelectuales de la oficialidad.

En síntesis, estos intelectuales que estaban inmersos en una realidad contradictoria por los capitales culturales y sociales que poseían, sumados al patrocinio de Carrión, se convirtieron en los escritores principales del campo. El apadrinamiento de Benjamín Carrión muestra su poder en el campo cultural, convirtiéndolo en una figura preponderante que mueve los hilos políticos, sociales y culturales. Solo en esta medida se puede comprender la importancia de la cultura en el pensamiento de Carrión. además de su idea de *Convertir al Ecuador en una potencia cultural*.

Este proceso evidencia la realidad contradictoria de las capas medias de origen señorial/liberal, que narraban lo popular y a los sectores subalternos, pero que en términos reales mantenían una distancia frente a esos sectores, con algunas excepciones claro. Sin embargo, esto mismo les permite enfrentar una ruptura con los sectores aristocráticos, una especie de *desclasamiento* que dio origen a una nueva dinámica social, a una clase social de escritores entre la aristocracia y el pueblo. Una clase social en vaivén.

1.2.2. La modernidad literaria: "Síndrome de Falcón"

La génesis del campo literario abrió el camino a la modernidad literaria, una modernidad escrituraria donde la disputa entre las diversas tendencias era constante. A partir de estas discusiones se creó la posibilidad de plantear por primera vez la propuesta de un discurso "nacional". Con esto surge un trabajo titánico: producir "una identidad nacional" a través de un habla nacional popular, donde se aglutinen las vivencias y dialectos de Sierra y Costa [a inicios del siglo XX la región Oriental no existía en el imaginario colectivo].

En esencia se buscaba crear las condiciones para una *producción literaria ecuatoriana* (Cueva, 1992), que encuentre una narrativa "propia". En este escenario aparece la figura de Joaquín Gallegos Lara como un ícono de esta nueva intelectualidad: "fue una figura particular de la literatura ecuatoriana de la década del 30, sobre todo por su condición de ideólogo" (Valencia, 2008: 168), pues él aglutinaba una combinación entre lo literario y lo político en contra del poder conservador, con un anclaje nacional popular. El canon literario que se constituyó en los años treinta amalgamó la esfera literaria y política con una fuerte inclinación hacia el socialismo. Esto produjo una narrativa que asumió la tarea de

representar "la realidad tal y como es", como elemento constitutivo de una identidad nacional.

Esta preponderancia del realismo gestó una *acumulación originaria de materiales culturales* (Cueva, 1992), pues hasta ese momento no se había logrado crear una base cultural significativa; pero, además, con esto se estableció un mercado de símbolos propios. Por supuesto, esto implicó darle a la narrativa un peso más ideológico que artístico, razón por la cual muchas obras literarias se asemejan más a un tratado sociológico que a una obra ficcional de arte.

Este desarrollo, propio del proceso literario de aquellos años, colocó grandes problemas a la ficción narrativa, tanto que la novela y el cuento, como géneros narrativos, tambalearon. Agustín Cueva (1992) manifiesta que "el concepto europeo moderno de novela volvía inadecuada la aplicación de tal concepto a nuestra narrativa realista, que encontró una mejor ubicación en la categoría de *relato*[29]" (172-73). Lo que significó una problemática muy grave al interior de la esfera literaria en su misma génesis, pues el género como novela no fraguaba tal como se lo concibe en el caso europeo, sino que mantenía sus singularidades. La más notable, la importancia del realismo.

Esta herencia, posteriormente, se convierte en un peso, en una carga. Leonardo Valencia (2008) lo denomina *Síndrome de Falcón*[30], pues ese momento originario, donde el realismo es preponderante, no logró ser superado hasta la década del sesenta/setenta, condicionando el desarrollo de las letras en el país. Lo que devino en la poca autonomía de la forma novelística, "(…) que no dependiera exclusivamente de su entorno, que no temiera imponerse como ficción, incluso contra la realidad" (Valencia, 2008: 174).

Para decirlo en palabras de Cueva (1992) y Valencia (2008): en la década del treinta, la acumulación originaria de materiales culturales, propia de una modernidad que se iba tejiendo con hilos del realismo, provocó un Síndrome de Falcón en la literatura, que recién empieza a ser superado en el periodo del sesenta-setenta. Es decir que el canon literario en las primeras décadas, sobre todo a partir del treinta, se constituyó con una impronta realista

[29] El énfasis es mío.

[30] "El síndrome de Falcón", propuesto por Leonardo Valencia (2008) en el libro que lleva el mismo nombre, hace referencia a la novela "Entre Marx y una mujer desnuda", escrita por Jorge Enrique Adoum en el año 1976, donde hay un personaje de apellido Falcón. "Falcón fue el hombre que cargó, a falta de silla de ruedas, durante doce años, a Gallegos Lara" (Valencia, 2008: 169). La metáfora usada por Valencia hace referencia a la carga que ha significado el realismo en la literatura ecuatoriana.

e ideológico socialista, donde se buscaba “una historia de la novela supeditada a valores extraliterarios y a un nacionalismo ultranza” (Valencia, 2008: 178). Esto marcó la narrativa, pero además condicionó la autonomía entre los campos artístico-literario y político. En este mismo sentido, aparece un mercado de bienes simbólicos, gestado por la acumulación originaria de materiales culturales. Sin embargo, hay un problema que se quedó flotando como un destello que se apagaba y prendía: la autonomía.

Capítulo II. La década del sesenta: el arte de reducir cabezas

2.1. Introducción

Una vez que el campo literario empieza a dinamizarse se configura con mayor fuerza hacia décadas posteriores. La actividad que realizan escritores, revistas e instituciones es central para mantener esa dinámica. En esta década se dio algo que usualmente acontece en el campo literario: primero los grupos irrumpen en la escena del campo, debaten con el resto de grupos desde las posturas que cada uno defiende y luego se institucionaliza el más preponderante. Las figuras icónicas de la década del treinta transitan por este proceso, lo cual es un aspecto relevante, pues como respuesta a aquello surgen grupos que cuestionan este accionar; jóvenes que, a la luz del boom literario, así como de los cambios políticos mundiales, encuentran su voz propia y se abren paso en el campo literario, irrumpen en él. Aquí se puede observar la dinámica propia del campo.

En la década del sesenta se dio un proceso análogo al de la década del treinta, el campo literario se desplaza hacia la izquierda, al arte social, a las ideas socialistas y comunistas que adquieren gran peso. Esta tendencia fue la que cuestionó duramente a los intelectuales de la generación del 30 y 50, pues muchos de aquellos escritores se convirtieron en cancilleres o agregados culturales en alguna embajada, o simplemente se insertaron en la institucionalidad del Estado.

La crítica, como eje que articuló el debate, se convierte en el dispositivo que aglutinó las reflexiones de la intelectualidad de esta década. Los debates tienen la característica de estar imbuidos por esa posibilidad que solo la crítica genera. En este sentido, se mira a la literatura como un vehículo de *concientización*: "La literatura como un vehículo de objetivación en la conciencia social" (Polo, 2010: 54). Es decir que desde las letras se desplegaba un órgano que interpelaba a la sociedad, pues la literatura es un medio discursivo y simbólico que muestra los pliegues del poder.

A su vez, este proceso implicó reflexionar sobre el intelectual, pues era el portavoz entre la sociedad y el pueblo: un *intelectual comprometido*. Si bien en sus inicios la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) estableció las condiciones para que se gesten intelectuales que piensen la cultura y su vínculo con lo nacional, creando así una narrativa de la patria, para los años sesenta se apostó por un intelectual comprometido con la causa revolucionaria, entendida esta como la transformación del orden establecido, como la confrontación del statu

quo en todas sus formas. En la década del sesenta los intelectuales del mundo tenían en la retina de sus ojos la revolución política como el *leitmotiv* de su accionar.

En este panorama, aparecen nuevos elementos en la configuración del campo literario: un proyecto creador para repensar la obra artística (producción, recepción de la obra y mercado de bienes simbólicos); un campo intelectual, donde se muestra claramente una disputa entre las generaciones anteriores [recluidas en la oficialidad] y las generaciones que aparecen, entre los autores consagrados y los recién llegados. Finalmente, las revistas literarias, centrales en la lucha intergeneracional, toman gran valía. El Grupo Tzántzico[31] fue el movimiento icónico que muestra la inserción de estos elementos en la esfera cultural, intelectual y literaria.

En el Ecuador, como en Latinoamérica y el mundo, los años sesenta estuvieron cargados de elementos comunes que transformaron el imaginario social, cambios que iban desde la cotidianidad de la gente hasta formas estructurales, donde el poder era cuestionado y daba paso al nacimiento del ideal prototípico revolucionario. Desde el aparecimiento de la minifalda hasta la descolonización y emergencia de nuevas naciones, Estados desarrollistas que pretendieron modernizar sus sociedades convertían a la revolución en una posibilidad latente y que estaba tan cercana como el infinito del cielo. Sin lugar a dudas, esto condicionó el actuar de los movimientos culturales de la región.

En este entramado social se gestaban las *promesas de la modernidad* para los países del tercer mundo. “En nuestro país se va a dar paso a la emergencia de una configuración en el discurso de la crítica ideológica, cultural y política, (…), llamado el momento tzántzico” (Polo, 2012: 36). Es decir que el momento tzántzico es fruto de toda esa transformación que se dio a nivel regional y mundial, y que se expresa como una transformación en la esfera cultural. Las bases del orden establecido nuevamente tambaleaban.

En estas condiciones históricas, donde la crítica es un arma importante, hay la posibilidad de dar un salto histórico cualitativo. Se reconfigura el campo literario, lo que da paso a un nuevo momento en las letras: una *nueva modernidad literaria*. A pesar de que en este momento la narrativa [cuento y novela] es preponderante, el ensayo toma gran fuerza.

[31] Grupo cultural-político cuyo nombre lo toman de la lengua shuar que significa “reducir las cabezas”. Este grupo mantuvo su accionar en el período 1962 – 1969.

La actitud crítica encuentra en estos elementos los géneros para abrir las aguas de la interpelación.

> La aparición de los tzántzicos, como ha sido antes entendida por otros autores, es la impronta cultural del nacimiento de la *nueva*[32] modernidad ecuatoriana que no solo es tal cronológicamente, sino en cuanto modernidad de un discurso poético que aparece como crítica a la función de los intelectuales en su relación con el Estado y a la poesía misma, actitud que no se encuentra en la estética anterior. Pero esta poesía es moderna también, porque adquiere otros usos: como expresión estética pretende ser un instrumento explícito de fines no estrictamente líricos. El arte deja de ser concebido como un arte alto, no se anhela una pureza del lenguaje; más bien la poesía se acerca a aquellos lenguajes considerados como no poéticos. (Balseca, 2012: 62)

El cuestionamiento de los tzántzicos abre una nueva modernidad en el discurso literario, el objetivo es que el arte, la cultura en sí misma, se democratice, deje de ser un lujo de pocos, que el libro no sea un objeto de distinción. Una actitud netamente política, sobre todo porque la cultura estaba en un estado de letargo y anquilosamiento.

Con esto "se modificó –incluso– la manera de escribir, gracias a una suerte de violencia verbal que descoyuntaba los parámetros de un discurso burgués que mal o bien se había implantado en Ecuador sin separarse completamente de su ubre aristocrática" (Cueva, 1992: 191-192). Los tzántzicos dirigían sus dardos a ese acomodo cultural de los sujetos y de su escritura. Tal como sostiene Fernando Balseca (2012) se criticó al "acomodo social del literato, pues en esa época la literatura devino en una institución con presencia y peso burocrático (acaso también aristocrático)" (63). Desde 1944, año de creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, se "acepta la domesticación del poder de la alta cultura" (Balseca, 2012: 63), lo que significa una institucionalización del arte, y es contra aquello que se levantan los cuestionamientos de los tzántzicos.

En síntesis, en la década del treinta, al abrirse el campo literario se da una primera modernidad literaria, donde se crean las condiciones de una nueva escritura y un mercado de bienes culturales [que pronto generaría una acumulación originaria de materiales culturales y permitiría discutir y colocar en el debate el surgimiento de una problemática nacional-

[32] El énfasis es mío.

popular]. Todo este proceso dio paso a un establecimiento del realismo como canon literario. Una segunda modernidad literaria, más vinculada al problema de la revolución social y estética como posibilidad política, se gestó en la década de los sesenta. El problema central de esta segunda modernidad era la crítica como posibilidad de construcción literaria y política. Sin embargo, esto no significó un descuido de la narrativa per se sino el florecimiento de nuevas técnicas de escritura, al igual que nuevas poéticas.

2.2. Des-provincializar la cultura, un acto necesario

Pensar en des-provincializar la cultura desde la literatura implicaba, entre otras cosas, colocar en la palestra literaria regional a los escritores ecuatorianos y vincularlos a la opinión pública regional, es decir, permitirles traspasar las fronteras patrias dando a conocer sus obras, a la vez que enriqueciéndolos con aquello que se produce en el exterior. Un escritor abriéndose al mundo, abriendo la obra a más sectores sociales, democratizando su obra. Esto implicaba no sólo dar a conocer la obra sino vincularla a un proceso político del relato nacional y, con esto, a la tarea utópica del socialismo. Para este segundo aspecto era necesario un vínculo político fuerte con los movimientos sociales y políticos, lo que perpetuaba la relación del campo literario con este último.

Tal como sostiene Rafael Polo (2012), des-provincializar era una búsqueda de la universalidad y significó dos cosas: 1) apostar a la tarea de la transformación revolucionaria de la sociedad e impulsar la conquista política del socialismo y 2) construir la nación desde un "sincretismo cultural" (Polo, 2012:42). Con estos elementos se podría intentar cumplir la tarea inconclusa de la promesa moderna o encontrar los hilos de una modernidad latinoamericana en su conjunto y llevarla a cabo desde sus particularidades. Pero para lograrlo era necesario incorporar nuevos elementos a la cultura y al campo literario.

En términos concretos la des-provincialización significó pasar "de los antiguos cenáculos hacia un público infinitamente más vasto y vital: sindicatos, obreros, población estudiantil (ya multitudinaria por entonces), amplios sectores de las capas medias" (Cueva, 1992: 192). La posición era clara, provocar que la literatura pueda llegar a más gente, masificarla de alguna manera. El poeta (o literato) se pensaba como un *trotamundos* que infringía el orden. En estas circunstancias el proyecto creador del artista, cuya base se anclaba en una revolución estética y social, pretendía que la obra llegara a más sectores, rompiendo

las barreras sociales y geográficas muy marcadas en el país. Y para esto era necesario *revolucionar* y *des-provincializar* la cultura, hace tiempo atrapada en la oficialidad de la institución estatal.

La des-provincialización era necesaria porque en el Ecuador el *provincialismo cultural* –caracterizado por una fragmentación geográfica– sitúo a 3 ciudades [Quito, Guayaquil y Cuenca] como productoras de cultura, mientras que al resto se las supeditó a la dependencia cultural de estas. Esto evidenció una falta de comunicación a nivel nacional, por ejemplo, después de ser producidas las obras literarias se estancaban, sin lograr transitar al interior del país. Por tanto, pasaban desapercibidas y en total desconocimiento.

A este problema hay que sumarle la proyección internacional de nuestros artistas, ya que solo los escogidos lograban traspasar las fronteras patrias. Entonces este proceso denotaba una problemática doble: por un lado, al interior del país, no existían medios de comunicación que permitían un diálogo adecuado que generase opinión pública, ni siquiera entre las 3 principales ciudades, dando como resultado un desconocimiento de la literatura y sus escritores a nivel nacional; y, por otro lado, una falta de promoción de las obras y de los artistas a nivel internacional. Ulises Estrella (1963)*33*, integrante de los tzántzicos, en la Revista Pucuna No. 2, manifiesta lo siguiente:

> Existe en nuestro país, desde hace mucho tiempo, un manifiesto provincialismo en la cultura. Los horizontes que se nos presentan acerca de los campos o de las novedades que se desenvuelven en otros lugares, son los más reducidos. Apenas, los "escogidos" que han logrado salir fuera de las fronteras, logran ponerse en comunicación con hombres de cultura del mundo y adquieren una visión más amplia sobre la problemática del arte universal. Y, se agudiza más la situación, en cuanto, agrupados en círculos cerrados, –en tres ciudades del país – independientemente se trabaja. Así, en Quito muy poco se conoce sobre la actividad que se realiza en Guayaquil y en la ciudad de Cuenca se ignora totalmente de lo que se hace en Quito, y viceversa. (Estrella, 2010: 4)

Según Estrella (1963), esto da cuenta de un ritmo lento en la evolución narrativa y la producción de obras. Las razones son claras: la ineficaz labor de los organismos culturales y

33 El texto original es de 1963. En esta investigación se utiliza le edición facsimilar editada en el año 2010 por el Consejo Nacional de Cultura.

los medios de difusión ciudadana, la radio y la prensa. El proyecto creador de los escritores se restringía al escritor y a su círculo más cercano, una aristocracia intelectual enriqueciéndose a sí misma. No había una promoción y despliegue de su obra a nivel masificado y nacional. Sumado a esto, había una desconexión entre los diversos escritores del mismo país, lo que mostraba una dinámica cultural muy limitada. Se daba una balcanización de la cultura, donde el prestigio y promoción solo los tenían los artistas ligados directamente a la CCE. En estas circunstancias, uno de los objetivos de los tzántzicos era remover toda esa base cultural paralizada en la oficialidad, romper los moldes que encajonaban la literatura y la cultura.

Para aquello se volvió sobre un punto central en la literatura: la obra de arte, que cobra sentido y es fruto de las relaciones sociales particulares y su contexto. Con esto se rompe la idea romántica del *genio creador*: "(…) visto como individuo único e insustituible" (Bourdieu, 1983: 12), que puede crear por fuera de las relaciones sociales. Es preciso plantear, en este sentido, la relación entre el creador, su proyecto, la obra y las relaciones sociales en las que está inmersa esta. Esto implica pensar que "(…) la obra misma, se encuentra afectada por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual" (Bourdieu, 1969: 135). Con esto, se plantean las siguientes cuestiones: ¿A quién va dirigida la obra del artista? ¿El escritor para qué público escribe? ¿Cuál es la condición del artista en la sociedad?

La innovación artística mostraba claramente que la producción literaria en el Ecuador estaba restringida y por tal motivo era necesario y urgente trascender esa barrera. Para esto los tzántzicos plantearon salir a las calles, donde se encontraba el "pueblo". Diario "El Comercio", en el año 1963, menciona lo siguiente:

> El grupo literario Tzántzicos, ofreció ayer una nueva modalidad para dar a conocer la producción literaria (…) mezcla quizá de teatro y recital de poesía con variaciones sorprendentes (…). Su producción, que ha trascendido al público por publicaciones y recitales, es bastante discutida, pero de todas maneras con agrado o desagrado, siempre hay cientos de personas dispuestas a escuchar los mensajes de los poetas. (Freire, 2008: 36)

Desde estas innovaciones se pretendía revolucionar el arte, lo que implicaba trasladar el arte a más sectores de la sociedad: colegios, cafeterías o parques eran los nuevos escenarios de

estos artistas. El arte salía a las calles y con esto se rompía esa aureola de trascendencia que caracterizaba a la figura del artista. El aura de la obra se agrietaba.

Pero además era necesario incorporar nuevas formas en la misma literatura, realizar un nuevo trabajo con los *materiales literarios*. La estudiosa Alicia Ortega (2013) manifiesta que las tendencias desarrolladas en los sesenta colocaron nuevos componentes en la literatura. Por ejemplo, el renovado interés por el lenguaje, la concepción apocalíptica de la realidad, el tono pesimista, la visión desencantada de la realidad [colocando acento en la soledad y el caos], la recuperación de la historia y el mito, la concepción simbólica y la utópica, la alucinación y la fantasía, la tendencia a enfatizar sobre aspectos ambiguos, irracionales y misteriosos de la realidad (Ortega, 2013). Una tendencia a desechar la linealidad lógica de la narración, la subversión del tiempo cronológico lineal, construcción de espacios imaginarios, la concurrencia de narradores múltiples y ambiguos, el énfasis ficcional y mayor empleo de elementos simbólicos (como se citó en Ortega, 2013). Elementos todos que renovaban la misma escritura, agregando nuevas formas y desechando otras.

De la mano de esto, en términos cuantitativos las obras eran considerables. En total se produjeron 51. De estas, en narrativa [cuento y novela] se produjeron un total de 25 obras, es decir la mitad del total. En ensayo tenemos 10 obras, quizá las más potentes son: "Más allá de los dogmas", escrita por Fernando Tinajero, y "Entre la ira y la esperanza", de Agustín Cueva, ambas obras escritas en 1967. En cuanto a la poesía tenemos 11 obras durante este periodo. Finalmente, hay 3 obras de teatro.

Tabla 1. *Obras producidas en el periodo*

#	Escritores	Obras	Género	Año
1	Ernesto Albán Gómez (1937)	Salamandras	Cuentos	1960
2	Cristóbal González Hidalgo	Verdecruz, diario de una leprosa	Novela	1960
3	Demetrio Aguilera Malta (1909-1981)	Una cruz en la Sierra Maestra	Novela	1960
4	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Encrucijada	Novela	1960
5	Juan Andrade Heymann (1945)	Cuentos extraños	Cuentos	1961
6	Adalberto Ortiz (1914-2003)	El animal herido	Poesía	1961

7	César Dávila Andrade (1918-1967)	Conexiones de tierra	Poesía	1961
8	Marco Antonio Rodríguez (1941)	Rostros de la actual poesía ecuatoriana	Ensayo	1962
9	Miguel Donoso Pareja (1931)	Krelko y otros cuentos	Cuentos	1962
10	Alfonso Barrera Valverde (1929-2013)	El derecho internacional público en América	Ensayo	1962
11	Carlos de la Torre Reyes (1928-1997)	La espada sin mancha: biografía del general Julio Andrade	Biografía	1962
12	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	La semilla estéril	Novela	1962
13	Francisco Tobar García (1928-1997)	Tres piezas de teatro	Teatro	1962
14	Miguel Donoso Pareja (1931)	Los invencibles	Poesía	1963
15	Carlos de la Torre Reyes (1928-1997)	La máscara	Cuentos	1963
16	Carlos de la Torre Reyes (1928-1997)	Quito: albores del siglo XIX	Ensayo	1963
17	César Dávila Andrade (1918-1967)	En un lugar no identificado	Poesía	1963
18	Alicia Yánez Cossío (1928)	De la sangre y el tiempo	Poesía	1964
19	Juan Andrade Heymann (1945)	Coros	Poesía	1964
20	Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)	Los poderes omnímodos	Novela	1964
21	Demetrio Aguilera Malta (1909-1981)	La caballeresca del sol: El gran amor de Bolívar	Novela	1964
22	Demetrio Aguilera Malta (1909-1981)	El Quijote de El Dorado: Orellana y el río de las Amazonas	Novela	1964

23	Demetrio Aguilera Malta (1909-1981)	Un nuevo mar para el Rey: Balboa, Anayansi y el océano Pacífico	Novela	1965
24	Demetrio Aguilera Malta (1909-1981)	Los generales de Bolívar	Ensayo	1965
25	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	Botella del mar	Poesía	1965
26	César Dávila Andrade (1918-1967)	Cabeza de gallo	Cuentos	1966
27	Miguel Donoso Pareja (1931)	Primera canción del exiliado	Poesía	1966
28	Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)	El Ecuador de Eloy Alfaro	Ensayo	1966
29	Alfonso Barrera Valverde (1929-2013)	Manual de extranjería	Ensayo	1966
30	César Dávila Andrade (1918-1967)	La corteza embrujada	Poesía	1966
31	Cristóbal González Hidalgo	Destino	Novela	1966
32	Nelson Estupiñán Bass (1912)	El último río	Novela	1966
33	Fernando Tinajero (1940)	Más allá de los dogmas	Ensayo	1967
34	Marco Antonio Rodríguez (1941)	Benjamín Carrión y Miguel Ángel Zambrano	Ensayo	1967
35	Adalberto Ortiz (1914-2003)	El espejo y la ventana	Novela	1967
36	Demetrio Aguilera Malta (1909-1981)	Infierno negro	Teatro	1967
37	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	Los prisioneros de la noche	Novela	1967
38	Agustín Cueva (1937 – 1992)	Entre la ira y la esperanza	Ensayo	1967
39	Jorge Dávila Vásquez (1947)	El caudillo anochece	Teatro	1968
40	Miguel Donoso Pareja (1931)	El hombre que mataba a sus hijos	Cuentos	1968
41	Vladimiro Rivas (1944)	El demiurgo	Cuentos	1968

42	Walter Bellolio (1930-1974)	La sonrisa y la ira	Cuentos	1968
43	Walter Bellolio (1930-1974)	El largo camino de la playa	Cuentos	1968
44	Alfonso Barrera Valverde (1929-2013)	La occidentalización de la poesía japonesa contemporánea	Ensayo	1968
45	Carlos de la Torre Reyes (1928-1997)	Piedrahita un enemigo emigrado de su tiempo	Biografía	1968
46	Cristóbal González Hidalgo	Ocaso	Novela	1968
47	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Un ataúd abandonado	Cuentos	1968
48	Carlos Béjar Portilla (1938)	Simón el mago	Cuentos	1969
49	Miguel Donoso Pareja (1931)	Henry Black	Novela	1969
50	Alfonso Barrera Valverde (1929-2013)	Poesía	Poesía	1969
51	Iván Egüez (1944)	Calibre catapulta	Poesía	1969

Sin lugar a dudas la figura que más aportó en la literatura, experimentando en algunos géneros, fue Miguel Donoso Pareja[34], personaje clave para entender ese momento de ruptura en la literatura ecuatoriana. El crítico literario Raúl Vallejo manifiesta que: "Miguel Donoso Pareja profundiza la tradición literaria ecuatoriana iniciada con Pablo Palacio y rompe desde el comienzo de su obra con el realismo social" (Como se citó en Ortega, 2013: 51). El énfasis lo coloca en "la memoria erótica que apela a una experiencia hecha de encuentros reales, de rostros y nombres imaginarios, soñados e intuidos" (Ortega, 2013: 53), que juegan con lo real y lo ficcional.

En suma, este periodo pretendió una des-provincialización que significó romper barreras al interior y exterior del país, abriendo la literatura al mundo, desde el compromiso intelectual que se inclinaba hacia la izquierda política, y tiene en la revolución la meta utópica por alcanzar. A la par, en términos de producción literaria aparecen nuevas formas narrativas,

[34] Nacido en 1931 en la ciudad de Guayaquil, desde muy joven se insertó en la literatura, estimulado por su tío, el también escritor Alfredo Pareja Diezcanseco, pronto se involucró con la actividad literaria. Fue expulsado en 1963 a México, donde residió casi 20 años antes de regresar a Ecuador.

que daban cuenta de una reflexión sobre la obra de arte como tal. Es decir que hay cambios significativos en la literatura en su conjunto.

2.2.1. El compromiso de los intelectuales

> El compromiso continúa con la 'nación', pero ahora, comprendido como superación del subdesarrollo, de la inautenticidad, de la herencia colonial, como crítica a la ideología de la dominación con la necesidad de construir una teoría de la revolución en las décadas siguientes. Desplazamiento en la tarea, y continuidad con la edificación de la nación. De otra manera no se comprende los esfuerzos de hacer otro relato de la historia ecuatoriana, distinto al nacionalista-liberal-democrático identificado con la teoría de la 'teoría de la pequeña nación', desde la perspectiva de la emancipación, entendida ésta como la superación del subdesarrollo con la construcción de una autentica cultura nacional. (Polo, 2012: 48-49)

En el año de 1963 la dictadura militar cerró la Universidad Central del Ecuador e intervino la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Esto significó la clausura de los espacios donde se originaban las ideas, un cierre de los lugares que acogían a los intelectuales. En este contexto, la realidad de *la intelligentsia* adquiere otro papel, no solo el de superar a sus antecesores sino cuestionar ese momento político, pero además discutir y colocar en la palestra pública la transformación como posibilidad. Para esto era primordial una actitud crítica frente a la vida.

Esto implicó volver sobre una discusión que se venía dando desde inicios del siglo XX: lo nacional. Particularmente, en esta década se dio un desplazamiento del relato nacionalista liberal democrático hacia la construcción de una "autentica" cultura nacional a través de la emancipación social. Se pretendía dar otro sentido y superar a "la cultura nacional" y dotarla de una actitud revolucionaria. Para esto era importante el papel del *intelectual comprometido,* un intelectual con una conciencia crítica de la sociedad. Un *portavoz* entre la 'nación', 'el pueblo' y 'la clase obrera', para resignificar lo nacional. Se pretendió retomar lo nacional popular con elementos propios del contexto regional y mundial.

¿Cómo entender al intelectual comprometido? Para los intelectuales de esta década fue central el papel de Sartre como difusor de ideas políticas. Con base en las tesis sartreanas expuestas en su libro ¿Qué es la literatura? (1957) se menciona que el escritor tiene una

situación en su época, lo que implicaba contribuir en la toma de conciencia del pueblo a través de la obra literaria o artística.

> Saberse existente significa, para el hombre latinoamericano, amar y aportar por la definitiva liberación y auténtica democracia que, al fin acabe con la miseria tanto tiempo soportada en las redes del engaño. Y, presentar un brazo fuerte a la megalomanía de los que se creen dueños de todos los destinos humanos. (Pucuna No 2, 2010)

Es decir, un compromiso con la reivindicación de su pueblo, una apuesta ideológica, desde su creatividad y libertad humana desde el aspecto político.

> El escritor, o poeta, está comprometido con su *situación*, esta entendida como el entorno sociopolítico y económico donde opera su actividad creativa y que tiene como tarea develar las estructuras que imposibilitan la creatividad y la libertad humanas. De manera que hacer explícitas las estructuras que impiden la realización de su *proyecto vital* como escritor, artista, o simplemente como ser humano, debe contribuir con el conocimiento crítico a la transformación radical para abrir paso a la libertad. (Polo, 2010: 52)

La disputa, como ya se mencionó antes, fue directamente contra la dictadura, pero también contra la institucionalización de la cultura. Para los intelectuales de la década del sesenta el antagonista era la dictadura, pero también el mismo círculo de intelectuales, cuya cara más visible eran los escritores, enquistados en la oficialidad cultural. Era una discusión, necesaria, con las décadas anteriores, para desde ahí posicionar un nuevo accionar frente a la realidad del ámbito cultural. "Es casi un lugar común aquella afirmación sobre el agotamiento cultural del Ecuador en el período 48-60" (Moreano, 1983: 110), que mantenía una *supervivencia agónica* (Moreano, 1983) de los años treinta. Carlos Arcos (2006) sostiene que "en los años sesenta se produce la primera insurrección contra el orden instaurado en la cultura y contra los valores políticos y estéticos expresados por la generación del 30" (Moreano, 1983: 148).

En estas condiciones se pensó una ruptura, cuyo fundamento se colocó en la literatura como una "herramienta clave para la revolución de conciencias" (Freire Susana, 2008). Para alcanzar este objetivo se planteó una *guerrilla literaria*[35] (el compromiso con la literatura) que pretendió "más que totalizar el mundo, (…) destruirlo" (Cueva, 1992: 191).

[35] Los años sesenta, fueron la época de auge de la guerrilla latinoamericana, que en el Ecuador se expresó por lo menos como proyecto y "actitud vital" (Cueva, 1992: 191).

En esta ruptura era central la nueva postura del intelectual, pues esto implicaba producir un proyecto creador que se complementara con estas ideas y, a su vez, las reprodujera. Es decir que el intelectual debía renovar sus ideas y su accionar en su conjunto. Bourdieu (1969) menciona que los escritores no son otra cosa que intelectuales volcados a crear bienes culturales a través de la escritura. En el caso ecuatoriano pretendían producir una narrativa para revolucionar la blanda literatura y el arte "artificioso". La lucha era por cuestionar aquella forma cultural paralizada y darle un nuevo sentido a esa esfera, así como significaba entrar en ese sistema de líneas de fuerza donde se despliegan unas *propiedades de posición*, que determina su participación en la esfera cultural (Bourdieu, 1969). Es decir que los tzántzicos debían ingresar al *campo magnético* para hacerse de una posición y romper con aquello que denominaron *arte artificioso*, para mostrar una expresión poética que desnude el mundo, pero a la vez muestre su alegría y esperanza, dando cabida a nuevos intelectuales en esa disputa.

Los elementos que este grupo de intelectuales propuso eran los siguientes: el arte como actitud vital, el parricidio, el compromiso de la literatura, la poesía oral escenificada y agitacional y la invocación y propuesta de una cultura nacional popular, el carácter subversivo de la actividad intelectual (Moreano, 1983). Todo eso denotaba pensarse como una vanguardia política y cultural. El eje transversal de este trabajo era su posición crítica, utilizada para cuestionar la esfera cultural y desde ahí desplegar un juicio a la política.

> Aquí, –reza el primer manifiesto tzántzico – en donde desde hace tiempo un marasmo endémico viene carcomiendo las conciencias; en donde los artistas han hecho casi deporte de su quehacer elevado, en donde la inteligencia se identifica ingenuamente con la política torva; aquí es imprescindible una Revista de Arte que afronte puramente los problemas para avivar y clarificar la llamarada de liberación económica y mental de nuestros "subdesarrollados" pueblos. Nuestro planteamiento es de ruptura porque creemos que solamente mediante ella se puede apartar y sepultar a la blanda literatura y arte "artificioso"; dejando y dando paso robusto a la auténtica expresión poética que busca recuperar este mundo mostrándolo tal cual es: desnudo, trágico y a la vez alegre y esperanzador. (Introducción, primer manifiesto Tzántzico)

Pierre Bourdieu (1969)) manifiesta que el campo intelectual, mantiene cierta autonomía relativa frente a los otros campos; en el caso ecuatoriano hay límites invisibles entre las

esferas literaria y política. Las dos se entremezclan y entretejen, amalgamándose en una sola. Al mismo tiempo que los tzántzicos pretenden ser una vanguardia artística, también van transformándose en una vanguardia política; son una figura dialéctica que contiene a estos dos factores.

El mensaje es claro en el primer manifiesto del grupo donde se afirma que el arte no debe de vista la "liberación económica y mental de nuestros pueblos 'subdesarrollados'" (primer manifiesto Tzántzico). En este sentido, la actitud crítica fue un hecho decisivo, pues aportaba para desestructurar los núcleos ideológicos, lo que devino en una relación distinta entre el Estado, el intelectual y la sociedad: "Y de esa manera instaurar otro espacio y un nuevo referente ideológico, una relación distinta entre el intelectual, el Estado y la sociedad, que suprima y supera esa esterilización de toda posibilidad creativa del espacio cultural anterior" (Moreano, 1983: 115).

El escritor fue visto como "el propagandista y el autor intelectual de las gestas futuras." (Moreano, 1983: 118). El intelectual encarnaba el espíritu de la revolución. Alejandro Moreano (1983), quien formó parte de los tzántzicos, manifiesta que una de las preocupaciones centrales entre los escritores de aquella época "(…) no era el contenido de la obra sino el público de la misma. *El pueblo como oído y como voz*[36]" (119). Lo que implicaba un cambio total del intelectual en relación con el pasado.

Si en la década del treinta, los intelectuales querían dar voz a los subalternos, para la década de los sesenta, se apostó por el impacto de la obra en la sociedad; incluso se habló de una nueva moral intelectual. Esto produjo un *desgarramiento* del intelectual pequeño-burgués (Moreano, 1983) entre dos instancias: el compromiso político con el pueblo y sus apetitos culturales cosmopolitas y vanguardistas. Lo nuevo se define en respuesta a lo establecido y lo establecido debe reconfigurarse fruto de aquello.

En resumen, se buscó un intelectual comprometido con la revolución "como vehículo de construir la nación" (Polo, 2012: 42). Se pasó del intelectual que quiere una patria al intelectual revolucionario. "Los rezagos coloniales […] imposibilita el arribo a la modernidad, identificando la nación con el espacio de lo universal. Solo seremos cosmopolitas, modernos, se repetía, si llegamos a constituirnos en una cultura nacional auténtica" (Polo, 2012: 42), y para esto es necesaria una nueva actitud del intelectual.

[36] El énfasis es mío.

2.2.2. “Parricidio”, la toma de la casa y límites del proyecto

En esta década se dio un acto de subversión, una ruptura desde la crítica con la *doxa* anterior, con el orden que habían establecido los intelectuales de la década del treinta. El parricidio, entendido como un cuestionamiento a los padres culturales, representaba el punto más alto de aquella controversia, sobre todo porque “los padres” estaban en el aparato oficial del Estado. Pero no sólo eso, además, era un cuestionamiento al momento político en su conjunto, donde el escenario cultural no permitía cambios o renovaciones.

Todas aquellas transformaciones, iniciadas desde principios del siglo XX con la revolución alfarista, si bien golpearon a la estructura económica y política del país, apenas tocaron la epidermis de la sociedad ecuatoriana, pues las cavidades más profundas de ese cuerpo social, donde la vieja clase política conservaba su hegemonía, mantenían el control político, social, económico y cultural.

La muestra fehaciente se expresó en el ámbito cultural. En el arte, especialmente en la literatura, se empezó a nombrar a los sujetos subalternos, objetivándoles, otorgándoles un espacio en la narrativa. Esos mismos sujetos en términos sociales no podían acceder a un libro, se encontraban a años de distancia educativo-literaria. En el mejor de los casos accedían a la primaria, aunque el denominador común era el analfabetismo como condición general.

Las relaciones sociales de producción no fueron trastocadas, y por tanto los sujetos subalternos siguieron sometidos, en su gran mayoría a formas precapitalistas de producción, donde la educación no era una posibilidad para ellos. Tal como sostiene Alejandro Moreano (2014), se dio la construcción de un Estado capitalista sin una sociedad burguesa que propicie cambios. “Los profundos cambios políticos e ideológicos provocados por la gesta alfarista no fueron acompañados de modificaciones sustanciales en la estructura de las relaciones sociales” (Moreano, 2014: 39). Es decir que el proyecto transformador iniciado con Alfaro, que dio paso al surgimiento de nuevas ideas y formas políticas, como el marxismo o el anarquismo, y que influenció a toda la generación del 30, tuvo como todo proyecto político sus límites. Más aún, aquellos intelectuales que en la década del treinta levantaban las banderas del cambio, una vez que ingresaron al Estado, dejaron de lado esas aspiraciones.

En estas condiciones, la crítica y el cuestionamiento que surgieron en los años sesenta fueron contra ese proyecto reificado, cuya expresión se evidenciaba en la institucionalización

de los intelectuales que participaron en la década del treinta. El parricidio fue una crítica directa a esos personajes que alcanzaron el Estado, se enquistaron y cosificaron el arte. La posibilidad crítica quedó guardada como pieza de museo en el edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE). En este sentido, el parricidio es el cuestionamiento al proceso liberal inconcluso, así como al anquilosamiento de los intelectuales.

Una expresión de aquello fue lo sucedido en el II Congreso[37] Latinoamericano de Escritores, celebrado en el año 1967 en México. Allí se evidenció una posición de rechazo por parte de los escritores latinoamericanos frente al acecho del imperialismo norteamericano en la región, que además tenía entre sus puntos a tratar la creación de la "Comunidad Latinoamericana de Escritores" y la "Comunidad Cultural Latinoamericana".

De este Congreso surgieron tres grupos:

1. Aquellos que se adherían a una militancia revolucionaria e impulsaban la creación de dicha comunidad de escritores.
2. Los escritores progresistas moderados, quienes apoyaban las resoluciones en contra de la intervención norteamericana en Vietnam y el bloqueo contra Cuba; partidarios del diálogo y el establecimiento de la Comunidad Latinoamericana de Escritores (grupo al que se adscribió Benjamín Carrión).
3. Y, finalmente, el grupo que consideró que el Congreso era demasiado politizado, los cuales firmaron una declaración protestando por el carácter político del encuentro y abogaron por que las discusiones deberían centrarse en temas estrictamente estéticos y literarios.

Tres escritores ecuatorianos de alto prestigio adscribieron al tercer grupo: "(…) el 'escritor de izquierda' Demetrio Aguilera Malta; el Eurípides de la Mariscal llamado en ciertas vitrinas auspiciadas por la Casa de Cultura 'revolucionario', Paco Tobar; y el paladín del indigenado, descubridor de huasipungos, ya exhausto, Jorge Icaza" (Pucuna 8. Editorial, 2010: 5).

La posición de los escritores latinoamericanos era clara: de un lado, estaban aquellos que mostraban cierto compromiso, vinculando directamente el arte con posiciones políticas de izquierda; en el otro extremo, afines a posiciones políticas de derecha, estaban los escritores que defendían la noción del "arte por el arte" [donde estaban los escritores

[37] El I Encuentro de Escritores Americanos fue en el año 1960 en Chile.

ecuatorianos Demetrio Aguilera, Paco Tobar y Jorge Icaza]; y, finalmente, estaba el grupo donde se ubicaban aquellos escritores que mantenían una posición moderada, colocados en medio de las dos posturas antagónicas, defendiendo los temas políticos pero también la cuestión estética [Benjamin Carrión, por ejemplo, formaba parte de ese grupo].

Sin lugar a dudas, acciones de este tipo fueron el detonante que dio paso al accionar parricida, sobre todo contra aquellos escritores que se ufanaban de ser de izquierda pero que en las acciones concretas demostraban lo contrario.

> (…) el parricidio, el asesinato del pasado, no es una mera especulación. Es una actitud que comprende todos los planos humanos. Sólo a través de la negación radical es posible cambiar de piel, crear un hombre nuevo. Pero no se trata sólo de una negación del pasado cultural sino de una impugnación integral: política, intelectual, anímica. El asesinato de una manera de pensar, sentir y vivir (Moreano, 2010: 20).

A la par se cuestionó la noción de patria y mestizaje, ambas posturas desarrolladas por Benjamín Carrión[38]. En el año 1967 Benjamín Carrión escribe *El cuento de la Patria*. "Las patrias se nutren y mantienen más de la leyenda que de la historia" (Carrión, 2017: 207). Se recurrió al mito [aspecto fantástico, edad niña de las patrias] como base de la historia, pues él ilumina nuestra realidad y nos junta a la "comunidad humana universal", como un producto donde el mestizaje junta a los mundos y no como producto de una bastardía lamentable (Carrión, 2017). Ese mestizaje[39] es

> nuestra verdad actual, se ennoblece y magnifica, cuando se sabe que es el producto de unas gentes que produjeron a Avicena y Averroes, a don Sem Tob y al Arciprestre, a Cervantes – y con Cervantes, al Quijote – a Lope de Vega y San Juan de la Cruz, a Miguel de Molinos y Miguel de Unamuno, a Goya y a Federico García Lorca, por un lado; y, por otro, a Nezahualtcoyotl, a los constructores de Machu-Picchu y a Sacsayhuamán, de Chichén Itzá y

[38] Carrión anunció en su teoría de la "pequeña nación", la idea de volver a tener una "auténtica cultura nacional", labor ejecutada a través de la CCE a partir de 1944. "Este es el momento de restauración de una hegemonía cultural alrededor de la noción de mestizaje y del sujeto-nación, cuyas matrices de identificación se habían desplegado en la literatura de los años treinta" (Polo, 2012: 41).

[39] Era – tal como sostiene Rafael Polo – volver sobre las coordenadas de la modernidad cultural ecuatoriana. Ese proyecto que, iniciado en la década del treinta, y desde la literatura, pretendió retomar Benjamín Carrión. La CCE junto a Carrión se convirtieron en los portavoces de ese mestizaje cultural. En ese juego se ubican Carrión, la oficialidad y todos los artistas que están bajo su manto y, por otro lado, aquellos grupos que cuestionan esa institucionalidad, entre ellos los Tzánzicos, que querían que se obra se acepte en términos sociales. En esta disputa se define el reconocimiento de la obra y la posibilidad de alcanzar capital simbólico.

> Teotihuacán, de Tikal y San Agustín en Colombia, de la civilización Valdivia –que debió llamarse Huancavilca– en la región litoral del Ecuador. (Carrión, 2017: 211)

Para Benjamín Carrión el mestizaje, núcleo de nuestra identidad, debía fundarse en torno a un mito que deje de lado las contradicciones sociales, aniquilarlas para crear una "suave patria", una que no se detengan en los conflictos, sino que realce la altivez, "fortalecida por la historia limpia" (Carrión, 2017: 213). Es decir que debía fundarse desde el combate del complejo de inferioridad que aqueja a nuestro pueblo.

La máxima de este argumento se resume en: "(…) si no podemos, ni debemos, ser una potencia política, económica, diplomática y menos – ¡mucho menos! – militar, *seamos una gran potencia de la cultura*[40] porque para eso nos autoriza y nos alienta nuestra historia" (Carrión, 2017: 216). Lo que se traducía en la posibilidad de crear una potencia cultural desde el mito, desde la leyenda más que desde la historia, para ingresar en la universalidad. Agustín Cueva (2010), en un documento que salió en la revista Pucuna No 8, dice: "No creemos, sinceramente, que sea el momento de contarle historia de amazonas y genealogías míticas a un pueblo dolorido" (43). La posición de Benjamín Carrión podría calificarse de "ingenuismo"[41]. Este tipo de crítica muestra, claramente, la posición contestataria hacia una parte de los intelectuales, su producción y su posición.

En estas circunstancias los cuestionamientos van en contra del proceso cultural en su conjunto. El día 25 de agosto de 1966[42], un grupo de intelectuales, encabezados por los tzántzicos, se tomaron la CCE. En un acto auténticamente revolucionario: "(…) los posesionados de la Casa empezaban a recibir el respaldo de las organizaciones clasistas, sobre todo universitarios y obreros, y de otros grupos progresistas" (Rodríguez Castelo, 1968: 2). La noticia de la toma había llegado a las principales ciudades del país: Guayaquil y

[40] El énfasis es mío.

[41] La tesis de Carrión podría resumirse dice Cueva (año) en un: "yo finjo creer en la leyenda porque es necesaria en la edad niña de las patrias". Pero el propósito nace muerto solo a causa de los ribetes polémicos ya señalados (incompatibles con el candor que se reclama) sino también porque la ingenuidad histórica, como toda ingenuidad, tiene esto de particular: o existe espontáneamente, pero sin percibirse como tal; o bien es conciencializada, pero desaparece en el acto. Todo estado intermedio se verá pues, afectado de impureza, de inautenticidad" (43)

[42] En el año 1963 la Junta militar se tomó la CCE y colocó al señor Jorge Chaves Granja al frente de esta institución. Tanto en el I Congreso de Jóvenes Escritores del Ecuador, realizado en el año 1964 en la ciudad de la Latacunga, como en el II Congreso, en el año 1965, reprobaron por unanimidad la labor efectuada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, precedida por el señor Chaves (Rodríguez Castelo, Hernán, 1968: 04).

Cuenca. Lo que desató un discurso de inconformidad respecto de la institucionalización de la cultura y su institución principal, pues la CCE estaba cerrada a un círculo privilegiado.

De tal manera debía:

> (…) abrirse a todos los ecuatorianos que quisieran hacer obra cultural auténtica; había que sacar a la Institución del anquilosamiento en que había venido a dar; había que acabar con los "círculos de elogios mutuos", con toda suerte de academicismo, y se debía ir hacia una obra de popularización de la cultura. (Rodríguez Castelo,1968: 4)

Alejandro Moreano (1983), parte del grupo irruptor, manifiesta que la joven intelectualidad de los 60 se planteaba una ruptura no solo con el poder sino con la misma creación cultural. Por tanto, esto representaba una gran toma simbólica en contra de una generación y el cuestionamiento a un proceso político-cultural llevado a cabo por ciertos intelectuales.

Si bien este acontecimiento deja ver las grietas internas de la cultura, también mostró los límites de los tzántzicos y su proyecto. Agustín Cueva (1992) los resume en dos puntos: por un lado, la toma de la CCE resultó una victoria con sabor a derrota, y, por otro, la inmersión de buena parte de los intelectuales de vanguardia en un encapsulamiento que busca una *pureza ideológica* (polpotismo).

Respecto del primer punto, si bien la CCE vuelve a manos civiles, lo que significó un arrebató a la dictadura de 1966, el problema consistió en que los tzántzicos no estaban "en capacidad de asumir la rectoría de dicha institución por carecer de "seriedad" y solemnidad necesaria para hacerlo" (Cueva, 1992: 193). Esto provocó una división al interior del grupo, sobre todo porque quien asumió la nueva presidencia de la CCE fue Benjamín Carrión[43]. Es decir que se avanzó poco en los hechos, pues se pasó de la dirección colocada por la dictadura a la del fundador del lugar, que venía siendo fuertemente criticado.

Respecto al segundo punto, a la inmersión de buena parte de los intelectuales de vanguardia en un encapsulamiento que busca una pureza ideológica, se podría decir que la situación era más compleja. Fracasada la guerrilla de inspiración castrista en el país, la mayor

[43] "El 12 de noviembre fue electo presidente de la nueva Casa de la Cultura su fundador, Benjamín Carrión; pero su primera entrada en la Institución reorganizada había tenido lugar una semana antes, para aceptar la designación de presidente interino, hecha por la junta general –con sólo el directorio y los miembros de Quito–, hasta que la junta plenaria –con presencia de los delegados provinciales– ratificase la elección. Entonces había sido el momento emocionante de la vuelta del ilustre hombre de cultura, removido de su obra por la dictadura militar" (Rodríguez Castelo, 1968: 25).

parte de integrantes del tzantzismo empiezan a militar en el partido maoísta PCMLE (Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador). "(…) lo fundamental ya no era luchar contra el capitalismo en lo que tiene de injusto y execrable, sino más bien contra la civilización en cuanto tal" (Cueva, 1992: 194). Esto quiere decir que el sentido de la misma lucha había tomado otro rumbo, la crítica fue tal que se pasó de una reducción de cabezas a una eliminación de cualquier intelectual, sin más motivo que el de ser intelectual.

En estas condiciones el proyecto cultural de los tzántzicos encontraba su piedra de toque, incluso dividiendo el grupo, dejando ver los límites de su proyecto. Si bien el parricidio, como actitud comprometida, mantuvo una gran dinámica, el temor por un suicidio era latente, por las mismas razones históricas que sus antecesores. La actitud crítica permanente era el motivo que los agrupaba, pero también significaba su límite: "puesto que ello […] sería un signo de nuestra incapacidad de crear una cultura auténtica" (Tinajero, 1967: 159).

Esta negación significaba el primer paso, "el método por el cual logramos poner el problema de cultura nacional sobre el tapete" (Tinajero, 1967: 169). Era el momento de dar el siguiente paso, lo que implicaba no dejar el problema solo en la esfera cultural sino articularlo con lo político, pues ahí los avances eran reducidos.

2.2.3. Revistas y las disputas en torno a la escritura

Una revista es un laboratorio de ideas que genera una producción y circulación de discursos y opiniones en un momento determinado. Una revista también son los testimonios de la periodización de una época. Tal como sugiere Beatriz Sarlo (1992) las revistas "llevan las marcas de la coyuntura en la que su actual pasado era presente" (10). Es decir que albergan el ideario intelectual de un período, convirtiéndose en instituciones que avivan al campo intelectual:

> Instituciones dirigidas habitualmente por un colectivo, informan sobre las costumbres intelectuales de un periodo, sobre las relaciones de fuerza, poder y prestigio en el campo de la cultura, relaciones y costumbres que no repiten de manera simple las que pueden leerse en los libros editados contemporáneamente. (Sarlo, 1992: 15)

En este sentido, las revistas materializan la subjetividad de los intelectuales que dejan sus huellas escriturarias y sirven como documentos de la memoria almacenados en un archivo.

Por tanto, aportan en la construcción, dinamización y definición del campo literario que se afinca en un contexto particular. Tal como dice Lewis Coser "la revista es uno de los vehículos institucionales de la actividad cultural característicos de la sociedad moderna" (como se citó en Altamirano & Sarlo, 2001: 183-184). Los procesos de modernización cultural encuentran en las revistas espacios dinamizadores del campo cultural.

Las revistas organizan su público a través de sus discursos y a la vez son reconocidas como instancia de opinión intelectual autorizada. Legitiman las voces de los escritores en el campo. "Toda revista incluye cierta clase de escritos (declaraciones, manifiestos, etc.) en torno a cuyas ideas busca crear vínculos y solidaridades estables, definiendo en el interior del campo intelectual un "nosotros" y un "ellos", como quiera que esto se enuncie" (Altamirano & Sarlo, 2001: 185).

Ayuda a agrupar a escritores y marcarles distancia de otros. Hay un juego dual: aglutinar-excluir que marca la lógica del sistema de valores en el campo literario. Al mismo tiempo que las revistas agrupan a escritores, los obligan a tomar distancia de otros; sin embargo, esta unión no significa que el grupo o el movimiento tenga una sola línea de pensamiento, a veces son agrupaciones que más bien responden a la espontaneidad del momento. Por esta razón, "el modo en que el grupo se identifica a sí mismo, las actividades por medio de las cuales se afirma, buscando ser reconocido distinguiéndose, no proporcionan la "verdad" de un grupo intelectual, pero forman parte de ella" (Altamirano & Sarlo, 2001: 188). Las revistas entonces son una arena de debate.

Según Sarlo (2001) las revistas se fundan bajo dos tipos de razón: poética y visual. Respecto de a quién van dirigidas, crean una *poiesis*. De forma complementaria aparece la razón visual, pues una revista construye su visualidad. Poiesis e imagen crean un sentido de identidad dentro de la revista. Con esto se da paso a la creación de geografías culturales: espacios intelectuales concretos y espacios-bricolaje imaginarios. Es decir que las revistas crean un mapa intelectual que posiciona un tipo de ideas frente a otro.

En resumen, la revista enviste de autoridad al grupo o movimiento, permite que se posicione un discurso grupal, un *agrupamiento intelectual* (Altamirano & Sarlo, 2001) donde se manifiesta la producción artística, y desde donde se ingresa en la disputa del campo literario. Lo más importante es la pretensión de crear una *estructura de sentido* que diferencia a unos escritores de otros, en esa competencia por el reconocimiento artístico. Pero, además,

crea una opinión pública que visibiliza el trabajo de los escritores y críticos otorgando un nuevo sentido al campo literario. "Una revista es un acumulado de acontecimientos descritos y reflexionados que se presenta ante lectores atentos, en un determinado campo de saber o de significación" (Echeverría, 2022: 53). Es la arena de conflictos ideológicos, políticos y estéticos.

En el caso del Ecuador las revistas han acogido las múltiples ideas de la intelectualidad del momento. Dos revistas son emblemáticas en el paso del siglo XIX al XX: *Anales de la Universidad de Quito*, publicada en 1883 y *La Revista Ecuatoriana*, publicada en 1890. Por otro lado, en los albores del siglo XX aparece la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria*, publicada por primera vez en el año 1902. Y, finalmente, en el año 1912 aparece la revista *Letras*.

Tanto la Jurídico-Literaria como Letras mostraban una inclinación hacia la literatura, aunque vale decir que en ese momento lo literario, lo jurídico y lo político estaban íntimamente relacionados. En el caso de Letras esta inclinación está más marcada. El primer artículo de aquel número titulado *Nuestra literatura* menciona dos nombres clave en la producción literaria de aquel momento: "Al hablar de la literatura ecuatoriana dos nombres se imponen: el del autor del canto a Junín y el de aquel noble luchador que se llamó Juan Montalvo" (Guarderas, 1912: 5).

Un año después de la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (en el año 1944) aparece la revista *Letras del Ecuador*. Su primer número se publica en abril de 1945, dedicando su producción a problematizar el ámbito cultural en su conjunto.

En la década del sesenta las revistas empiezan a tomar más fuerza. En el año 1960 aparece la Revista Historia de las Ideas, cuyo estudio introductorio lo realizó Arturo Andrés Roig. En el año 1962 aparece *Pucuna*, donde se difunde la producción de los poetas de ese momento. En 1965 aparece la revista *Indoamérica*, dirigida por Agustín Cueva y Fernando Tinajero. En el año 1966 aparece la revista *Bufanda del Sol*[44], la cual tiene dos épocas, en la década del sesenta y en los setenta; *Revista Z*, dirigida por Alejandro Moreano y Francisco Proaño Arandi; y *Ágora*, dirigida por Wladimiro Rivas.

[44] La revista Bufanda del Sol tuvo dos etapas, la primera fue en el año 1966 y la segunda a inicios de la década del 70.

Pucuna, Indoamérica y la Bufanda del Sol agrupaban el pensamiento de los tzántzicos y sus artículos se vinculaban al pensamiento social de izquierda. De parte de los intelectuales vinculados a la oficialidad de la cultura, cuyo fundamento era mantener el statu-quo, estaba la revista Letras del Ecuador.

En la década del setenta, exactamente en 1978 aparece la revista *Cultura* del Banco Central del Ecuador. "La revista venía a llenar un vacío en el medio cultural, ofreciendo una publicación de alto nivel en el ámbito de las letras, las artes y las ciencias sociales" (Zapater, 2022: 159). En el número 3, del año 1979, se recogen las memorias de lo que fue el Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana.

En la década del ochenta aparece una revista que dinamiza el campo cultural: *Nariz del diablo*[45]. Tal como dice Julio Echeverría (2022) director de la revista, se registró "un momento de significativas transformaciones en el campo del pensamiento acerca de la sociedad" (53).

La presencia de estas revistas amplió la opinión literaria, acercándose no solo a escritores sino también a lectores. Con ellas se logró que las producciones teóricas y literarias llegaran "a un público hasta ese momento marginado de la cultura" (Freire, 2008: 96). El objetivo era promover el debate de ideas desde la revista, mirar en ella un artefacto cultural que promoviera su producción. Además, se buscaba ampliar y dar a conocer las voces que surgían en la esfera literaria.

Las revistas eran el medio entre los productores de ideas y el gran público. Rafael Polo (2012) manifiesta que estas revistas fueron el vehículo de producción estética y reflexión política e intelectual. El papel de las revistas era polemizar como forma de elevar la discusión. "Era necesario hallar otras alternativas que permitieran elevar el nivel de la poesía, teatro, pintura, ensayo" (Freire, 2008: 100). Lo cual dinamizaba el campo literario y sacaba a la literatura de los cenáculos de unos pocos.

La arena de debate que conformaban las revistas estructuró la producción de pensamiento de la siguiente manera: en la década del setenta, las revistas Bufanda del sol, Indoamérica y Pucuna, acogieron los debates de su actualidad; para los setenta, la revista

[45] "La revista apareció en dos épocas, la primera entre 1979-1983 y la segunda de 1988-1994, que reflejaban importantes momentos coyunturales tanto para el país como para la región y el mundo" (Echeverría, 2022: 53).

Cultura aparece como órgano de debate cultural a nivel nacional; y, finalmente, entre las décadas del ochenta y noventa, la revista Nariz del diablo se consolida como un nuevo momento del debate cultural.

2.2.4. Nomos en el caso ecuatoriano: la previa de una literatura moderna

El campo literario en el Ecuador de los sesenta tiene una gran dinamización, debido a elementos como la des-provincialización de la cultura, el compromiso de los intelectuales, el parricidio y el surgimiento de revistas que acogieron los debates literarios. Con base en esto se fue desarrollando un *nomos*, entendiendo esto como un *conflicto* de *definición*:

> (…) cada cual trata de imponer los *límites* del campo más propicios a sus intereses o, lo que es equivalente, la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo (o unos títulos que den derecho al estatuto de escritor, artista o de científico) más adecuada para justificar que sea como es. (Bourdieu, 1997: 331)

Es decir, una *visión* y *división* que posicione de forma más clara la constitución del campo literario, una definición de las fronteras para controlar las entradas, para "defender el orden establecido en el campo" (Bourdieu, 1997: 334). En este sentido, se gesta una disputa entre las autoridades consagradas, sobre todo entre los intelectuales de la década del treinta y cuarenta y los intelectuales *recién llegados*, que querían imponer una nueva dinámica. Por tanto, se dio un cuestionamiento de la visión y la división que posicionó a esas autoridades consagradas en el palmarés del campo.

Uno de los cambios más notorios se dio en la narrativa, incluso obligando a esas autoridades consagradas a renovar su escritura. La *legitimidad literaria* tambaleaba y era debatida, a pesar de ser entendida como *"*el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor (etc.) o incluso a decir quién es escritor y quién tiene autoridad para decir quién es escritor; o, si se prefiere, el monopolio del *poder de consagración* de los productores y de los productos" (Bourdieu, 1997: 331).

Era innegable que los tzántzicos se estaban disputando el derecho de *entrada en el campo*, para alcanzar dicha legitimidad. Esto mostraba una característica particular del campo literario: "la extrema permeabilidad de sus fronteras y la extrema diversidad de la definición de los puestos que ofrecen y, al mismo tiempo, de los principios de legitimidad que en ellos se enfrentan" (Bourdieu, 1997: 335). Es decir que este grupo intentó definir los

límites del campo literario, tratando de imponer un punto de vista legítimo y aprovechando esa permeabilidad. Para lo cual utilizaron un dispositivo que en ese momento aparecía como un portador de cambios: el discurso crítico.

Sin embargo, este intento se quedó trunco, pues uno de los problemas latentes fue la falta de automatización de la literatura, que mantuvo una relación directa con la política. A pesar de existir una marcada división de grupos literarios y haber un desarrollo de valores y principios de la literatura (por ejemplo, la innovación del aspecto escriturario planteado, principalmente, en la disputa directa entre la generación de los treinta y cincuenta) los poderes políticos todavía incidían directamente en ella.

Por supuesto, la realidad que vivieron los intelectuales de la década de los sesenta era totalmente distinta a aquella que vivieron los de la generación del treinta, donde lo político dominó lo literario. Su realidad se acoge a una preocupación estética, sin dejar de lado la marcada incidencia política. Quizá la misma época provocó este tipo de inclinación, pues en buena parte de Latinoamérica la década del sesenta significó buscar la revolución como utopía posible. Marcando a los años sesenta como eminentemente políticos.

Los años sesenta fueron el momento donde el proyecto moderno se ampliaba en el país, y con esto también una modernidad literaria. El grupo de los tzántzicos, y todos los elementos que se fueron desplegando en esta década, tal como el discurso crítico, donde las revistas fueron la arena de estas disputas, dieron forma a la modernidad literaria en el país y permitieron un diálogo entre los diversos discursos sociales surgidos, además de una actitud comprometida del intelectual frente a la vida.

2.3. ‘Cronopios provincianos’, el impacto del boom literario en el Ecuador[46]

> La novela revolucionaria no es solamente la que tiene un “contenido” revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje. (Cortázar, 1970: 72)

[46] En el caso ecuatoriano, este momento debe ser entendido de la mano de otro boom: el petrolero. Sin lugar a dudas la explotación del oro negro fue un elemento que reconfiguró la vida social en su conjunto, permitiendo una transformación en la esfera cultural a todo nivel. Sin este elemento sería imposible entender el mundo de las letras en el país, pues reconfiguró las condiciones materiales de producción que posibilitaron que la esfera cultural y la literatura en particular transiten por otro sendero.

Los cambios emanados de la Revolución Cubana (RC) se sintieron en la década del sesenta en casi toda América Latina, principalmente en la economía y la política. Pero fue en la década del setenta que esos cambios alcanzaron la esfera cultural. La relevancia que adquirió Casa de las Américas da cuenta de esto, pues se convirtió en un referente intelectual a nivel regional. Podríamos sumarle a esto la visita de un sinnúmero de escritores a la isla de Cuba y acotar que esa visita se había instaurado como un acto consagratorio y legitimador.

Este nuevo momento fue creando problemas desconocidos para el campo literario. Uno de ellos, el que representaba el "compromiso militante" del escritor. ¿El escritor mantiene compromiso con la literatura o con la realidad socio-política? ¿Se continuaba la tradición de los escritores de la década pasada o, por el contrario, la narrativa se bifurcaba hacia otros senderos? ¿La posición política del escritor es relevante al momento de hacer literatura? Estas son algunas de las preguntas que se desprenden de este nuevo momento.

A priori se puede manifestar que el sentido de la década fue tomar en cuenta la posición política que tiene el escritor frente al mundo, pero, además lo fue el trabajo con los materiales literarios, porque si hay un elemento que estos escritores toman en cuentan de manera determinante es la necesidad de *revolucionar* la narración con las herramientas del relato. Con esto, surge un concepto de alta relevancia: el del escritor profesional de las letras. Se dejaba de lado la noción romántica del autor que escribía por placer y sin pensar en el futuro comercial de su obra, para así vincular el trabajo literario con el mercado de bienes culturales que la idea del escritor profesional concedía. La publicación de las obras le permitiría vivir de las letras.

Quizá uno de los debates que marcó la época fue el que protagonizaron José María Arguedas y Julio Cortázar, dos figuras que desde sus puntos de enunciación dotan a la literatura de un lugar particular. El debate pone de manifiesto su lugar de enunciación al momento de escribir, pero también su forma de ver la literatura. En el centro del problema está el mercado del libro, que adquirió un peso preponderante. En este sentido, se propicia la discusión en torno a la literatura y su vínculo con la política y la economía.

Fruto de aquello, aparecen discusiones en torno a la autonomía de los escritores respecto de la esfera económica o, de forma polémica, argumentos como el de revolucionar la literatura desde dentro y no desde escritos políticos que se hacen pasar por ella.

En ese sentido la respuesta de Julio Cortázar es contundente, pues invita a una revolución de las letras, desde las letras y no desde un panfleto. Aquí se marca una separación entre el político y el escritor. Esto no implicó que el escritor cierre los ojos a la realidad; su posición política y su posición frente a la vida son importantes, pero es necesario buscar la autonomía de la literatura:

> La realidad autónoma […], es ese laboratorio en el que un novelista opera la revolución en su propia esfera, *la revolución en la palabra y la forma y la narración misma*, que al término de esa experiencia vertiginosa está, desde luego, muy lejos de la "realidad" de las novelas más estrechamente adheridas al "contexto", precisamente porque habrá de mostrar una realidad más rica y más revolucionaria aunque lo sea a largo plazo. (Cortázar, 1970: 74)

Por supuesto, y con las particularidades del país, la literatura del Ecuador también se mueve en este debate. En el año 1973 la revista "La Bufanda del Sol", publicó un diálogo que mantuvieron los editores de la revista con Julio Cortázar. Uno de los puntos significativos es el llamado a superar el "realismo de denuncia". De allí se desprende la idea de que los escritores debían tomar una postura frente al compromiso literario [uno que desde la década pasada era arrastrado por lo político]. También era momento de discutir sobre la misma ontología de la literatura, es decir retomar el debate frente al realismo y sus diversas vertientes. En última instancia era momento de colocar al fenómeno literario en el centro del debate para desde ahí mirar sus posibilidades.

En síntesis, en la década del setenta se quiere implementar un nomos en el campo literario ecuatoriano que se desprenda de la literatura y coloque las reglas del arte y la escritura. En esta separación entre campo de poder y campo literario, surge una corriente de literatos[47] que quieren desmarcarse de la política, lo que se traduce como un alcance de autonomía. "(…) todos aquellos [escritores] que intenten afirmarse como miembros de pleno derecho del mundo del arte, y especialmente aquellos que pretenden ocupar posiciones dominantes, se sentirán obligados a manifestar su independencia respecto a los poderes externos, políticos y económicos" (Bourdieu, 1997: 99). Es decir que la autonomía significaba definir sus principios legitimadores al interior del campo, definir su nomos.

[47] Generalmente se establecen tres tipos de escritores: los comprometidos con la política, los que defienden el arte por el arte y los que denuncian al poder, esta división le otorga una posición a cada grupo.

2.3.1. El debate Arguedas – Cortázar: la "literatura comprometida"

"No soy aculturado…"
José María Arguedas

> A riesgo de decepcionar a los catequistas y a los propugnadores del arte al servicio de las masas, sigo siendo ese cronopio que, como lo decía al comienzo, escribe para su regocijo o su sufrimiento personal, sin la menor concesión, sin obligaciones "latinoamericanas" o "socialistas" entendidas como a prioris pragmáticos. Carta de Julio Cortázar a Fernández Retamar, 1967.

La situación del intelectual latinoamericano y el papel de la literatura fueron el centro del debate entre José María Arguedas y Julio Cortázar. En este encuentro se colocaron distintos modos de leer literatura y también de asumirla. Esta disputa dejó ver algunos pliegues problemáticos que antes no se los había tocado, implicó discutir sobre la condición del escritor latinoamericano y su posición frente al mundo y a la realidad coyuntural, así como acerca de la inserción del libro como parte de un mercado de bienes culturales.

La antesala de este debate fue la Revolución Cubana de 1959. Sin lugar a dudas, este hecho fue un hito que marcó el desarrollo político, social y cultural en Latinoamérica. En el caso de los intelectuales, ese hecho les permitió mirar en la isla esa posibilidad de cambio, además que se convirtió en un espacio legitimador.

José María Arguedas (JMA) sabe de la importancia de esta revolución para el continente, por eso no duda en decir en su visita a Cuba, en el año 1968: "¡Amado pueblo mío/ centro vital del mundo nuevo!" (Arguedas, 2006: 22).

Por su parte Julio Cortázar (JC) siente mucha admiración por todo el proceso revolucionario y por sus gestores. Es más, dice que mucho del contacto de él con Latinoamérica es por Cuba. "Hechos concretos me han movido en los últimos cinco años a reanudar un contacto personal con Latinoamérica, y ese contacto se ha hecho por Cuba y desde Cuba" (Cortázar, 1967). dice en una carta a Roberto Fernández Retamar.

Mario Benedetti describe bien la situación cuando menciona:

> A través de la estallante experiencia cubana, Europa se interesó por el resto de América Latina, y así las casas editoriales de París o Roma, que apenas sabían (para sólo mencionar autores no cubanos) de Borges, Asturias o Neruda, fueron paulatinamente descubriendo a

> Rulfo, Onetti, Roa Bastos, Guimarães Rosa, Sábato, Cortázar, Nicanor Parra, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, Donoso, Puig y otros. (Benedetti, 1973: 6)

Es decir que Cuba fue el locus de la intelectualidad Latinoamericana, lo que permitió que los escritores de esta parte del mundo aparezcan en la escena cultural europea. Esto significó una nueva *relación de fuerzas literarias* que exigía más al escritor.

> Este [se refiere al escritor] que hasta allí había manoteado en el vacío, escribiendo para muy pocos o para nadie, apartado del pueblo o de espaldas a él se encontró sorpresivamente con una masa apreciable de lectores que lo leían con avidez y expectativa, pero que también lo juzgaban con rigor. (Benedetti, 1973: 6)

El escritor convertido en un sujeto que narra para el pueblo, que se encuentra comprometido, deja de manotear en el vacío, tal como dice Benedetti, y da la cara a su pueblo; sin embargo, cuando realiza este gesto se encuentra con una masa de lectores convertidos en consumidores voraces al interior del mercado de bienes culturales, que convierten al escritor y al libro en un objeto, en una mercancía.

Por tanto, los productores, es decir los escritores, asumen la experimentación e imaginación en su narrativa: "(…) rompió […] con los viejos moldes, con la vieja retórica, con la vieja rutina, y se lanzó con entusiasmo a experimentar" (Benedetti, 1973: 7), dando un vuelco a la narrativa. Mientras tanto surge una masa ávida de consumidores de libros, libros promocionados por el mercado.

En este contexto, y con la intención de repensar el accionar del escritor latinoamericano, aparece en el debate que propician estos dos autores un escritor con una herencia escrituraria y que responde a su tiempo y a su espacio, y que en ese sentido interactúa con la literatura. Por supuesto estos autores representan dos momentos de la literatura, narran dos realidades totalmente distintas.

En este sentido, reducir el debate a realismo (en su veta indigenista) versus ficción, sería muy limitado, no así como colocarlo en torno a la disputa de dos tipos de escritores[48]. De un lado, el escritor profesional que venía configurándose desde finales de la década del

[48] Ambos escritores de notable trayectoria. En el caso de JC en el año 1963 había publicado "Rayuela", quizá la novela más famosa de este escritor. En cambio, JMA publicó en el año 1958 "Los ríos profundos" una de sus novelas más reconocidas.

sesenta e inicios del setenta [representado por Julio Cortázar (JC)] y, del otro, el escritor tradicional [representado por José María Arguedas (JMA)] que mantiene una visión placentera de la escritura por fuera de las relaciones económicas.

Bajo estos argumentos es estéril mostrar el debate en términos morales, donde una literatura es mejor o peor que otra, así que la discusión debe ser planteada en términos de un *tránsito histórico,* que va del escritor tradicional al escritor profesional en Latinoamérica. Este camino está marcado por la apertura de un *mercado de bienes culturales*, donde la compra-venta del libro se amplió, se masificó y, por consecuencia, le permitió al escritor vivir nuevas condiciones materiales. Tal como lo menciona Cortázar (1969): "(…) el boom no lo hicieron los escritores, lo hicieron los lectores" (Cortázar, 1969:39), es decir, el mercado del libro.

Ahora bien, la controversia inició con una carta que JC envió a Roberto Fernández Retamar, en el año 1967, para que fuera publicada en la revista de la *Casas de las Américas*. La misiva titulaba: "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano". Un año después, en 1968, en la revista *Amaru* del Perú, JMA publicó lo que sería el primer diario de su novela "El zorro de arriba y el zorro de abajo", ahí apareció una respuesta a las afirmaciones que JC hiciera un año antes. En el año 1969, se publicó en el periódico *Life* una respuesta de JC a JMA. Finalmente, en el *Tercer diario* de "El zorro de arriba y el zorro de abajo"[49] aparece la respuesta de JMA[50] a la carta que ese mismo año JC publicara.

La discusión planteada por el autor de los zorros se refiere y hace alusión al escritor profesional, y dice al respecto:

> Yo no soy escritor profesional, Juan no es escritor profesional, ese García Márquez no es escritor profesional. ¡No es profesión escribir novelas y poesías! O yo, con mi experiencia nacional, que en ciertos resquicios sigue siendo provincial, entiendo provincialmente el sentido de esta palabra oficio como una técnica que se ha aprendido y se ejerce específicamente, orondamente para ganar plata. Soy en ese sentido un escritor provincial; sí,

[49] JMA en su libro de "El zorro de arriba y el zorro de abajo" presenta un estado de la cuestión de la literatura latinoamericana que en ese momento se desarrolla en América Latina, es decir que discute con Cortázar, así como delibera con otros escritores, Guimarães Rosas o Carlos Fuentes o Juan Carlos Onetti, como también habla de Nicanor Parra y otros escritores. En ese sentido nos deja ver la situación de la literatura en aquel momento.

[50] En el año 1969 José María Arguedas se suicida.

> mi admirado Cortázar; y, errado o no, así entendí que era don João y que es don Juan Rulfo. (Arguedas, 2006: 30)

Arguedas, así como algunos escritores de su generación, asegura no ser un escritor profesional, sostiene que no es profesión escribir novelas ni poesías. "Yo tuve que estudiar etnología como profesión" (Arguedas, 2006: 30). Para este autor, profesión y escritura eran dos actividades distintas, el escritor desarrollaba su quehacer, pero además era necesario que tuviera otra actividad económica que le permitiera ganar dinero. "Escribamos por amor, por goce y por necesidad, por oficio […] no para ganar plata" (Arguedas, 2006: 30).

Una característica del profesionalismo sería su vínculo con el mercado del libro, es decir el libro como bien cultural producido desde una *técnica* que genera una ganancia en el mercado. Pero, además, implícitamente deja notar que ser escritor no es sinónimo de riqueza, dicho de otro modo: no es una profesión mediante la cual se pueda ganar dinero. "Juan [Rulfo], que conoce al infinito el oficio, no debería ser pobre" (Arguedas, 2006:30).

Esto colocaba al tema económico como una parte importante en la situación de la literatura de ese momento, convirtiendo a la economía en un puntal de la literatura. El escritor profesional [que ha logrado posicionar su obra] se inserta con el mercado editorial, lo que le permite trabajar directamente en su obra y dejar de lado otro tipo de profesiones. El peso de las editoriales es contundente. Escribir pensando en ganar honorarios, para Arguedas, se asimilaba a las "especializaciones".

"Yo vivo para escribir –dice el autor de Yawarfiesta–, y creo que hay que vivir incondicionalmente para interpretar el caos y el orden" (Arguedas, 2006: 30). Muchos escritores han empezado a trabajar "como albañiles a destajo" (Arguedas, 2006: 30), teniendo que entregar el trabajo a plazo fijo, cumpliendo plazos de entrega de la novela. "Dicen que eso mismo le sucedía a Balzac y Dostoievski. Sí, pero como una desgracia, no como una condición de la que se enorgullecen" (Arguedas, 2006: 30). En palabras de Arguedas (2006), el escritor de ese momento se siente diferente, distinto, por su ingreso a una nueva forma de trabajo escriturario, donde los plazos son importantes, y donde el editor coloca los tiempos. El tiempo burocrático que lo ata a la escritura de sus novelas. Él se restringe a "entrar en ese palacio" (Arguedas, 2006:23)

Pero, además, JMA vincula su escritura a un territorio, reconoce su nacionalidad y, en ese mismo instante, se aleja de ciertas posturas que dejan de lado lo nacional. Él prefiere que se le reconozca como escritor provinciano. Esta posición deja ver que está al margen de toda esa ola que se viene imponiendo, pues prefiere mantener su condición. Este reconocimiento lo asimila con una escritura que representa ese mundo andino donde está ubicado.

Por su parte Cortázar marcó distancia con la nacionalidad, prefiere el adjetivo de latinoamericano antes que situarse con alguna nación en particular.

> Acepto, entonces, considerarme un intelectual latinoamericano, pero mantengo una reserva: no es por serlo que diré lo que quiero decir aquí. Si las circunstancias me sitúan en ese contexto y dentro de él debo hablar, prefiero que se entienda claramente que lo hago como un ente moral, digamos lisa y llanamente como un hombre de buena fe, sin que mi nacionalidad y mi vocación sean razones determinantes de mis palabras. (Cortázar, 2009: 266)

Y esto no representa un *escapismo intelectual*, pues quedarse en Argentina habría significado duplicar el trabajo para posicionarse como escritor a nivel regional y en Europa. Es decir que migrar le posibilitó salir del anonimato. El viejo continente se convirtió en esa posibilidad de aparecer en el mercado europeo y dejar de ser un escritor desconocido. Además, esa lejanía le permitió reconocerse y afirmarse como latinoamericano: "(…) ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre" (Cortázar, 2009: 270). Una *ubicuidad mental* para descubrir el ser latinoamericano, sin perder la visión universal. De esta manera es claro que la identidad no se limita a estar en un espacio específico, cualquiera que este fuese. Este alejamiento-reconocimiento, dado por la migración, le permite criticar lo que él denominó como "nacionalismo estrecho":

> El telurismo como lo entiende entre ustedes un Samuel Feijoó, por ejemplo, me es profundamente ajeno por *estrecho*, *parroquial* y hasta diría *aldeano*[51]; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor «de zona», pero me parece

[51] Los énfasis son míos.

> un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, al país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas. (Cortázar, 2009: 270)

Esta crítica es dura y directa, sobre todo porque argumenta que no puede haber una influencia del suelo, del espacio donde el escritor reside sobre las obras, pues esto no permite mirar la totalidad de la cultura y la historia, más bien la restringe a una visión parroquial y aldeana, entendida esta como una visión parcializada y fragmentada. Esta crítica fue contra aquellos escritores que estaban sumidos en su propio contexto sin poder atravesar esas barreras del "parroquialismo".

Y desde aquí se presenta un cuestionamiento directo a los "propugnadores de arte al servicio de las masas" (Cortázar, 2009: 275), pues la escritura no es un itinerario político al servicio de tal o cual ideología. La escritura es ruptura y desacuerdo con los moldes establecidos. Eso no significa que el escritor esté privado de tener una tendencia política o una filiación partidista.

> Jamás escribiré expresamente para nadie, minorías o mayorías, y la repercusión que tengan mis libros será siempre un fenómeno accesorio y ajeno a mi tarea; y sin embargo hoy sé que escribo para que haya una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla de un hombre futuro. (Cortázar, 2009: 278)

Un escritor debe ser partícipe del destino de la historia, y para ello no importa si escribe desde el realismo o la ficción, pues la pura imaginación reinventa y crea las condiciones para que el lector sea interpelado por las obras, pues estas son las que crean una sacudida en los lectores.

> (…) y solo las obras que trasunten, aunque sean de pura imaginación, aunque inventen la infinita gama lúdica de que es capaz el poeta y el novelista, (…) solo ellas [las obras] contendrán de alguna indecible manera ese temblor, esa presencia, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía. (Cortázar, 2009: 278)

¿Es consecuente un escritor refugiado en las letras, abanderado por una libertad mal entendida? ¿No sería mejor uno comprometido con su tiempo desde su oficio? ¿Un intelectual que desde su narrativa vaya creando un remezón y desde su espacio vaya revolucionando las letras? "De alguna manera hemos logrado una soberanía en el campo de las letras, lo que multiplica a la vez nuestra responsabilidad como creadores, críticos y lectores" (Cortázar, 2009: 244).

En este sentido, el debate entre Julio Cortázar y José María Arguedas muestra el tránsito del escritor tradicional al escritor de profesión, abarcando propósitos estéticos, éticos y políticos. Encasillar el problema en "lo bueno" y "lo malo" sería perder de vista las particularidades de cada escritor y de cada época escrituraria. La diferencia marcada que se encuentra en este camino es la fuerza que adquiere el mercado editorial, cuyo componente más importante fue la imposición de un nuevo ritmo de trabajo, algo innegable, sobre todo para los escritores del boom.

Por otro lado, esto implicó una búsqueda hacia la autonomía por parte del campo literario y de quienes lo conformaban. Así que encontrar independencia frente a los otros campos no significó que los escritores desecharan su politicidad. La autonomización le permite al escritor imponer una voz política desde la autonomía del campo de producción cultural.

De un lado, el escritor empieza a buscar nuevas formas narrativas, es decir que trabaja con los materiales escriturarios, experimentando en la narrativa y buscando una nueva poética que dé un salto cualitativo; y de otro lado, se piensa en el mercado editorial, donde lo primordial es la producción y consumo del libro. Ambos elementos dinamizan el campo literario y crean una nueva realidad para escritores, editoriales y consumidores de libros.

Este tipo de cambios no le fueron esquivos al Ecuador, aunque los fue gestando a un ritmo más lento. En el año 1973, se publicó un artículo [fruto de la visita, y la posterior entrevista, a Julio Cortázar en la ciudad de Quito], en la Revista "La bufanda del sol" número 5, titulado: "La bufanda del sol con Julio Cortázar en Quito". En su paso por Ecuador Cortázar se reunió con algunos miembros de dicha revista. Raúl Pérez Torres, escritor parte de la revista y del Frente Cultural, reconoció que los escritores ecuatorianos eran unos "Cronopios de provincia".

La presentación del "Libro de Manuel" y la visita a Jaime Galarza Zabala, (quien se encontraba preso bajo el régimen militar de Guillermo Rodríguez Lara), fueron los motivos por los cuales Julio Cortázar visitó el Ecuador. La charla permitió tocar algunos tópicos referidos a la literatura y la política. En aquel libro, Cortázar reconoció que poseía un compromiso desde las formas escriturarias, así como desde su contenido; es un *libro comprometido*:

> (...) en el que se denuncia directamente un sistema, el gobierno actual de Lanusse, incluyendo documentos, reproducidos incluso; para que no se crea que todo es invención literaria. Me ha parecido (y es la primera vez que esto lo siento tan profundamente), que es un libro que plantea un problema candente, tan crucial para la Argentina y para Latinoamérica. (Revista Bufanda del Sol, 1973 37).

Con estas palabras resume su autor esta obra, donde existe una denuncia, pero no se crea un panfleto, y, al contrario, se juega con las palabras y la realidad. "La realidad existe o no existe, en todo caso es incomprensible en su esencia, así como las esencias son incomprensibles en la realidad, y la comprensión es otro espejo para alondras, y la alondra es un pajarito" (Cortázar, 1981: 11).

Es decir que se propone una *ficción deliberadamente exagerada*, donde no debe quedar duda que se parte de hechos concretos, que son acompañados con elementos de humor, erotismo, que permiten una ficción mezclada con la realidad.

Por otro lado, está lo que se podría denominar la *pequeña cocina del escritor*, donde el Cronopio menciona que ese libro está imbuido de recortes de periódicos, tanto de Argentina como de Francia: "intercalaba después de unos tres o cuatro capítulos una especie de documentario" (Bufanda del sol, 1973:77), cuya característica era colocar a los personajes del libro a leer periódicos. Hizo leer las noticias a sus personajes, permitiéndose así colocar puntos de vista dentro de la novela. Estas técnicas de alguna manera le ayudaron a superar el realismo de denuncia.

Finalmente, el libro, donde se juega con la realidad ficcionalizada o la ficcionalización de la realidad, tiene el objetivo de interpelar a los lectores.

> (…) el libro, como ustedes saben muy bien, no da solución. Yo soy perfectamente incapaz de dar una solución, pero sí considero que era una incitación a que cada lector pensara en que está embarcado en una civilización extraordinaria en muchos sentidos, pero que está llegando

> a un borde en donde se destruye a sí misma por una especie de autosuicidio total. (Bufanda del sol, 1973: 39)

Es decir que la obra se produce para dialogar con su público, le obliga a este a mantenerse atento, pues no es una escritura lineal y chata. Cada párrafo es una construcción que obliga a estar atento, a no ser un lector pasivo.

2.3.2. El boom y los escritores ecuatorianos

> El personaje tiene un apellido común en Ecuador y está construido supuestamente para llenar un vacío en el mercado editorial internacional. Nuestro país no aportó con un escritor a ese movimiento editorial llamado boom latinoamericano. Donoso (Fuentes lo imita después) decide que Ecuador debía participar simbólicamente en esa corriente. No pensaron Bolivia, Paraguay, Costa Rica o cualquier otro país latinoamericano. Señalaron a una nación atravesada por una *línea imaginaria*[52]. (Báez, 2021: 82)

> (…) Como no hubo un escritor ecuatoriano del *boom* entonces José Donoso y yo inventamos un escritor ecuatoriano que se llama Marcelo Chiriboga. Marcelo Chiriboga aparece en muchas novelas de José Donoso y mías. A veces enamora señoras, a veces se muere, otras resucita. Marcelo Chiriboga es un personaje mítico de la literatura ecuatoriana. *Por lo menos ese favor le hicimos a Ecuador*[53]: le dimos un miembro del 'boom'. Por ahí anda Chiriboga. Y, a lo mejor, hasta nos sobrevive. (Aguirre, 2001)

Si se parte del supuesto que el boom "(…) fue un estallido imprevisto que alteró la geopolítica de las letras mundiales" (Ayén, 2019: 327), dando paso al surgimiento y posibilidad de colocar muchos escritores latinoamericanos en librerías europeas, se podría afirmar que este definitivamente dio un vuelco a la *República de las letras*. Un fenómeno donde participaron críticos, escritores, periodistas, medios de comunicación y editoriales. Esto permitió un diálogo global que pretendió una ruptura con las literaturas nacionales, pues se apeló a lo regional como identidad colectiva. Sin embargo, al interior de Latinoamérica se fraguó un *imaginario literario* que cuantificaba la contribución que cada nación hizo a este fenómeno.

[52] El énfasis es mío.
[53] El énfasis es mío.

En este sentido, la pregunta que subyace es: ¿cuál fue el escritor ícono del Ecuador que formó parte de este movimiento? La respuesta es Marcelo Chiriboga, un *autor inventado* por dos escritores: José Donoso y Carlos Fuentes. Es decir que la participación del Ecuador fue quimérica[54], *imaginaria*, como la línea que atraviesa al país. "Ecuador no forma parte de una tradición literaria cosmopolita. No hay obras de escritores que pertenezcan a un circuito editorial internacional" (Báez, 2021: 83). Es decir que la invención de Marcelo Chiriboga solo reafirma la ausencia.

Resulta sintomático este tipo de inventos meta-literarios para que aparezca un escritor y se supla la ausencia de una nación, pues no hay ninguna inocencia literaria[55] en este tipo de inventivas. Por supuesto, no solo se restringe al campo literario, sino que se lo rebasa, justo por eso la "inocencia" queda deshecha. Carlos Fuentes afirma: "Por lo menos ese favor le hicimos a Ecuador" (Como se cita en Aguirre, 2001). Tal como manifiesta el crítico literario Marcelo Báez, hay un *tufillo paternalista*, donde se debería agradecer esa invención.

Más grave aún, este imaginario no correspondía solo a Fuentes, más bien este escritor muestra aquello que en ese momento rondaba en el imaginario literario regional. Un país nulo en sus letras, lo último que se reconocía de su literatura era "Huasipungo", de Jorge Icaza del año 1934. La impresión es que las letras quedaron paralizadas en los años treinta. Esta problemática pone de manifiesto todas las cuestiones que se han planteado a lo largo de esta investigación.

Ahora bien, bajo estas circunstancias poco favorables para los escritores ecuatorianos en el boom, donde el anonimato era su denominador común y con un reconocimiento ilusorio, se dieron grandes cambios como la inclusión de algunos escritores en antologías a nivel regional.

La década del setenta es muy fructífera para los escritores ecuatorianos. Por un lado, empiezan a aparecer una mayor cantidad de escritores en antologías. Por ejemplo, Pedro Jorge Vera aparece en la "Antología Cuentos Antropófagos" (1972), en México. También hay otras obras que recogen a escritores del país y que son las más sobresalientes: "Ecuador

[54] Para comprender todo el argumento que dio paso a este invento se puede revisar el artículo: "Marcelo Chiriboga o la reescritura fílmica de la tradición literaria", escrito por Marcelo Báez, en el año 2021. Además, revisar el filme "Un secreto en la caja" de Javier Izquierdo, realizado en el año 2016.

[55] En las novelas: "El jardín de al lado", de 1981, y "Donde van a morir los elefantes", de 1985, ambas escritas por José Donoso, aparece por primera vez Marcelo Chiriboga. Si bien la invención es meta-literaria, Carlos Fuentes le empieza a dar un carácter más bien extra-literario.

en el Cuento", editado por Editorial Losada de Buenos Aires, en el año 1976; "Narradores Latinoamericanos", que apareció en Caracas en el año 1976.

Por otro lado, también hay una gran producción de los *escritores consagrados*, aquellos que irrumpieron desde la década del treinta en adelante, y que, en la década del setenta, adquieren una buena producción de alcance internacional. Por ejemplo, Demetrio Aguilera Malta publicó 3 novelas en México: "Siete lunas y siete serpientes" (1970), "El secuestro del general" (1973) y "Jaguar" (1977).

Alfredo Pareja Diezcanseco publicó dos obras en esta década, ambas editadas fuera del país: 1) "Las pequeñas estatuas" (1970), editada en Madrid, España; 2) "La mantícora" (1974), editada por Losada en Buenos Aires, Argentina. Pedro Jorge Vera publicó su novela "El pueblo soy yo" (1976), editado por Ediciones de la flor en Buenos Aires, Argentina. Otro autor que también se destacó fue Alfonso Barrera Valverde, publicó dos novelas en esta década: 1) "Dos muertes en un día" (1971), editada por Ediciones de la flor, en Buenos Aires, Argentina; 2) "Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes" (1978), editado por Espasa-Calpe, Madrid, España.

Esta producción editada en el exterior, si bien con pocos autores y pocas obras, permitió cierta ampliación de la literatura, con un reconocimiento limitado. Además, la producción literaria de este momento experimentó y dio más peso a la ficción, superando al realismo de denuncia. Era evidente que la literatura buscaba otros derroteros.

Alejandro Moreano (1983), teórico social y crítico literario, al evaluar este momento literario manifiesta que se dio un cambio sustantivo en la producción de las letras y la intelectualidad en los años setenta; por un lado, la actividad cultural, concebida como agitación política fue desplazada; y, por otro, se asiste a una oficialización de la cultura y de los intelectuales. Lo que en otras palabras se traduce en la *diferenciación* entre praxis política y creación artística y literaria (Moreano, 1983). Esto significó para los escritores un cambio de preocupación: "La preocupación central de los escritores de la época no era el contenido de la obra sino el público de la misma. El pueblo como oído y no como voz" (Moreano, 1983: 119). La tendencia política, otrora aspecto central en la obra de arte, era desplazada por problemas de la misma esfera artística: la recepción de la obra y su público. Lo artístico, y los problemas propios de su esfera, empiezan a ganar terreno y eso se notó en las preocupaciones centradas en la obra literaria más que en los sujetos o el contexto que estaban

representando y narrando. Lo que en el fondo significó que lo político dentro de lo literario tome otras formas. Además, la esfera literaria fue problematizada en sí misma, y con esto se empezó a detectar sus problemas.

Diego Araujo, crítico literario y escritor, apunta bien esta nueva problemática en el "Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana" de 1978. En él menciona que un problema medular es la poca difusión de la obra: "Sea por el tiraje limitado, sea por las fallas de difusión, muchos libros publicados en el Ecuador se quedan entre los amigos del novelista y los poquísimos lectores del lugar" (Araujo, 1978: 17).

> Todo parece favorecer el desconocimiento de la obra contemporánea y esto se resume, sin duda, en algunos problemas medulares para el desarrollo de la creación literaria nacional: ausencia del estímulo editorial, inexistencia de crítica en los medios masivos de comunicación, falta de revistas especializadas, indiferencia de los libreros hacia la producción literaria nacional, desorganización y retraso en las escasas bibliotecas de nuestras ciudades. (Araujo, 1978: 17)

En pocas palabras, existían novelas que no se conocían de una provincia a otra. Muchas obras que se publicaron en el sur del país difícilmente se leían en Quito, la capital. Araujo apunta acertadamente todos los problemas del campo literario, congeniando con los tzántzicos, quienes en la década del sesenta ya habían detectado aquellos problemas, pero evidenciando su persistencia.

Una cuestión adicional a todo lo antes mencionado fue la asimilación y oficialización del aspecto contestatario en la cultura oficial del Estado. Por supuesto, en esto fue central el papel del aparato estatal. "Los escenarios y aparatos culturales se multiplican y el Estado por primera vez instituye una política cultural orgánica" (Moreano, 1983: 120). La Casa de la Cultura Ecuatoriana y sus diversos núcleos empiezan a tomar fuerza en esta oficialización, lo que significó una preocupación por parte de la cultura hacia un Estado que ingresaba como un actor más en el campo cultural y literario.

Por otro lado, Antonio Sacoto (2015) especialista y autor de múltiples estudios sobre la literatura ecuatoriana, analiza el crecimiento de obras literarias y de escritores. Sacoto (2015) menciona que: "La novela ecuatoriana del 70 y 80 es logradísima, yo no dudo en llamar la década de oro porque las grandes obras que luego formarán las obras clásicas de la novela se encuentran en esta década" (31). Surgen nuevas características en la narrativa,

personajes míticos, históricos, anecdóticos, modernas técnicas narrativas, innovaciones lingüísticas, incorporación del habla popular, del realismo mágico (Sacoto, 2015). Todo esto significó nuevos aires para la literatura ecuatoriana.

Es decir que, a pesar de la influencia que el boom latinoamericano tuvo en estas latitudes no existió un escritor que nos representara en aquel fenómeno, sin embargo, su presencia sí repercutió en la búsqueda de una narrativa que dé cuenta del desarrollo de identidad y lenguaje por parte de los escritores ecuatorianos.

> (…) en esta década se recoge el entusiasmo continental que vive América Latina a partir del brote colectivo de una literatura que busca su identidad al mismo tiempo que su lenguaje (no podía ser una búsqueda por separado). Es el gran momento de la literatura latinoamericana. Dentro de él, la narrativa lleva la vanguardia y sirve de resorte impulsor para que los escritores ecuatorianos definan lo que tienen que decir. (Ansaldo, 1983: 52)

Por tanto, el boom literario que impactó a toda la literatura de América Latina obligó a repensar la esfera artística en su conjunto en todo el continente. De alguna forma es un punto de ruptura a nivel regional, no solo en la problemática interna de la literatura sino en sus condiciones de producción y receptividad de la obra. El Ecuador, con sus límites y problemáticas, incluso con su poco reconocimiento, por no decir nulo en el boom latinoamericano, también se sumó a esta oleada. Quizá por ese motivo, la esfera literaria tomó más fuerza y se renovó.

A la par de estos sucesos, una nueva oleada de escritores empezó a despuntar en esta década. Ángel Felicísimo Rojas (1978), escritor cercano a la Generación del 30, desde una lectura generacional distingue al menos tres grandes grupos de escritores:

- La vieja guardia
- Los de la década del 40-50
- Una oleada novísima

Cada grupo conectado por la edad[56]. La clasificación que hace Rojas permite mirar a los nuevos escritores, a aquellos que en adelante ingresan en la disputa del campo en la década posterior, es decir en la década del ochenta.

[56] En el primer grupo están: Alfredo Pareja, Demetrio Aguilera, Jorge Icaza, Humberto Salvador, Nelson Estupiñán, Humberto Mata, Gustavo Vásconez, Adalberto Ortiz, Oswaldo Castro, Arturo Montesinos. En el segundo grupo están: Pedro Jorge Vera, Rafael Díaz Ycaza, Juan Viteri Durand, Otón Castillo, Jorge

Estos cambios dejan ver la superación de la narrativa producida por la generación del 30, pues ya no se limita a representar la realidad sino a descomponerla (Araujo, 1978). Estos cambios son también la búsqueda de nuevos derroteros (Rojas, 1978). Se empieza a experimentar en la novela subjetiva y fantástica. Lo que obligó incluso a los escritores de la "vieja guardia" a ir incorporando esas formas narrativas en sus obras. Muestra de aquello son dos novelas: "Las pequeñas estaturas" (1970), de Alfredo Pareja Diezcanseco y "Siete lunas, siete serpientes" (1970), de Demetrio Aguilera Malta, donde se amalgama lo mítico y lo real.

Estos nuevos cambios involucraron un trabajo con los materiales de la narración: se desplazaba la narración lineal, se experimentaba con "una manera de contar que desconcierta al lector corriente, por la forma en que se entrelazan los episodios, los diálogos, los personajes, las situaciones, las peripecias" (Rojas, 1978: 29). Además, los nuevos escritores se volcaban sobre la novela urbana. Si Jorge Icaza y su obra "Huasipungo", retrataban el campo y toda su problemática, las nuevas obras problematizan la ciudad, la soledad y el individuo.

Y algo similar ocurría en el cuento: por un lado, se creaba la necesidad de alejarse de la tendencia que había gestado el realismo social de los treinta; y, por otro lado, el escritor era consciente de abordar la realidad de manera selectiva, no de manera acumulativa, ahondando en situaciones clave y psicológicas (Valdano, 1978). Lo que significaba dar un salto estético, superando el realismo social y el costumbrismo.

Una de las características de la narrativa de esta época, que tomó fuerza entre los personajes de los cuentos, es el creciente aislamiento que incitó situaciones psicológicas que antes no se habían experimentado en este género literario, muestra de aquello es "Ciudad de invierno" (1979), de Abdón Ubidia.

Hubo en total 98 obras entre ensayos, novela, cuento, poesía y teatro (VER Anexo 1). La mayor cantidad de obras fueron el cuento y la novela: en total 63 obras, de las que 33 fueron novelas y 30 fueron cuentos. Luego tenemos la poesía, con 17 obras. Posteriormente están los ensayos, con un total de 14 obras. Finalmente, 3 obras de teatro. Como se puede

Enrique Adoum, Alejandro Carrión, Nelly Espinoza, Hugo Salazar Tamariz, Gonzalo Ramón. Finalmente, en el tercer grupo están: Miguel Donoso Pareja, Alicia Yánez Cossío, Vicente Levi Castillo, Fernando Tinajero, Alsino Ramírez, Jorge Dávila Andrade, Carlos Béjar, Iván Egüez, Marco Antonio Rodríguez, Eliecer Cárdenas.

observar la narrativa es la más representativa, con un porcentaje mayor en el conjunto de obras literarias*57*.

En suma, esta década lo que muestra es la inflexión o parteaguas con la literatura que anteriormente se venía produciendo, sobre todo con aquella que tenía como fundamento la relación entre lo político, lo cultural y lo literario. Es decir que se dio un cambio profundo en la literatura ecuatoriana, donde lo más marcado fue el desplazamiento de la poesía agitacional y el teatro político hacia una consolidación del cuento y la novela, denotando un mayor desarrollo de la narrativa. En el fondo lo que se mostraba era una mayor preocupación por actividades propias de la esfera cultural y literaria, donde lo político tomaba otras formas, para de esta manera dar un salto cualitativo en la narrativa, tratando de ponerse a tono con la literatura a nivel latinoamericano, lo que implicó un mayor nivel de autonomía en el campo literario.

Por otro lado, las esferas cultural y literaria albergaron al Estado como nuevo actor, dejando ver la forma en cómo estaban signadas por fenómenos extraliterarios, como el funcionamiento de instituciones estatales, las cuales ingresaban al campo para resignificarlo. Es decir que lo político se presentaba de otra manera, ya no cómo parte de las narraciones sino como parte de la promoción cultural de la literatura. Esto también implica un salto cualitativo, tanto en la esfera cultural como en la política.

57 Con la misma importancia cabe recalcar que los autores noveles empiezan a tomar fuerza, siendo uno de los ejemplos más notables el novelista Eliecer Cárdenas (1950-2021).

SEGUNDA PARTE

Capítulo III. Las décadas del ochenta y noventa: "la hora del texto"

3.1. Introducción

> Porque sobre todas las cosas ansiábamos saber qué estábamos haciendo de nuestras vidas. Tribu sí (1981). *César Béjar Portilla*
>
> (…) producción del texto, lejos de cualquier manipulación ideológica o de moda. Mito y realidad de los talleres (1989). *Miguel Donoso Pareja*

> Situarnos en las dos últimas décadas del siglo XX provoca algunas reflexiones; sobre todo, y desde la perspectiva de un nuevo siglo, preguntarnos cómo el escenario político y los horizontes sociales de esa época resignificaron el sentido y, de manera particular, el lugar del intelectual en América Latina. La práctica del intelectual se vio drásticamente cuestionada en el contexto del "fracaso" de las luchas revolucionarias y bajo el impacto de una aguda crisis económica que decantó en una sensibilidad que bien podría sintetizarse en lo que Norbert Lechner denominó "un desencanto llamado posmoderno". Un desencanto que, en principio, respondió a la certidumbre de habitar una modernidad que no supo cumplir sus promesas de emancipación y realización social, y que se tradujo en una sensación colectiva de orfandad y pérdida como únicas certezas cotidianas. (Ortega, 2017: 299)

Durante las décadas de los 80 y 90 se llevó a cabo un gran debate regional acerca del proyecto moderno y sus consecuencias en América Latina. A diferencia de lo sucedido en Europa y Estados Unidos, donde este debate comenzó desde los años 50 y se centró principalmente en las artes (Jameson, 1990; Anderson, 1998), la arquitectura y el rediseño urbano (Harvey, 1990).

Mientras en Europa se discutía la *caída de los grandes relatos* y se pensaba en la emergencia de una sociedad posindustrial, en América Latina se discutía el proyecto moderno, su realización o no que llegaría acompañada de una serie de cambios en las sociedades. Era inminente un "nuevo" momento histórico en América Latina.

Quizás uno de los cambios más relevantes era la incidencia de los *mass media* en la publicidad, figurando como influencia directa en los consumidores ávidos de acudir al

mercado. A estas nuevas formas comunicativas se les debía sumar el acelerado proceso de urbanización que sufrían las ciudades y los cambios en la economía y en la política, cuestiones que daban lugar a una transformación de la realidad y a una modificación del sujeto que habitaba esas sociedades.

Europa y Estados Unidos, tras la II Guerra Mundial e inicios de la década del cincuenta[58], se insertan en la denominada *edad posmoderna*[59], caracterizada por el surgimiento de la era digital. La posmodernidad se caracteriza por el rechazo a las grandes narrativas de la modernidad y la valoración de lo fragmentario y lo diverso. En este contexto, la cultura se convierte en un ámbito privilegiado para la reflexión y la interpretación de la realidad. Una de esas formas hegemónicas de interpretar la realidad son los llamados estudios culturales.

Las condiciones materiales de los centros económicos denotaban un cambio paradigmático: *la condición posmoderna*, la cual permitió el surgimiento de una multiplicidad de temas culturales.

[58] "(…) la preparación económica del posmodernismo o del capitalismo avanzado comenzó en los años cincuenta, una vez que compensó la escasez de repuestos y artículos de consumo de los tiempos de guerra, y pudieron desarrollarse los nuevos productos y tecnologías (particularmente las relacionadas con los medios). Por otra parte, el *habitus* psíquico de la nueva era exige el rompimiento absoluto, fortalecido por una ruptura generacional, que se consiguió más completamente en los años sesenta "(Jameson, 2012: 24-25; Tomo I). Pero además 'avanzado' alude a "que algo ha cambiado, que las cosas son diferentes, que hemos atravesado una transformación del mundo de la vida que de algún modo es decisiva, pero que resulta incomparable con las convulsiones anteriores de la modernización y de la industrialización" (Jameson, 2012: 26).

[59] Para Jameson (2012) "El posmodernismo es lo que queda una vez que el proceso de modernización se ha completado y la naturaleza ha desaparecido para siempre. Se trata de un mundo más completamente humano que el anterior, pero es un mundo en el que la 'cultura' se ha convertido en una auténtica segunda naturaleza" (12). En cambio, para Hal Foster (2015), la mejor manera de entender el posmodernismo es "considerarlo como *un conflicto* de modos nuevos y antiguos, culturales y económicos, el uno enteramente autónomo, el otro no del todo determinativo, y de los intereses invertidos en ello" (Foster, 2015:11). Este autor plantea la existencia de dos tipos de posmodernismo: un posmodernismo de resistencia y otro de reacción; ambos en franca contradicción. El posmodernismo de reacción, ligado directamente al neoconservadurismo, si bien no es monolítico, le singulariza su repudio al modernismo. De alguna manera este primer posmodernismo se concibe desde un punto de "vista terapéutico"; "como un retorno a las verdades de la tradición (en arte, familia, religión) (…) se elude los elementos pre y posmodernos y se preserva la tradición humanista" (Foster, 2015: 12). En cambio, el posmodernismo de resistencia, no solo que se presenta como una *contrapráctica* de la cultura oficial, sino también de la "falsa normatividad" de un posmodernismo reaccionario. Se interesa por una "deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas, una crítica de los orígenes, no un retorno a éstos. En una palabra, trata de cuestionar más que de explorar códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas" (Foster, 2015: 12). Es decir, Foster trata de mirar el posmodernismo como una pugna de *modelos en conflicto* y no como "enfoques" diversos. Bajo estos argumentos se puede afirmar que: este momento histórico amalgama un triple cuestionamiento: al modernismo, en tanto que valor estético; a la modernidad en tanto que doctrina del progreso; y al vanguardismo, en tanto transgrede la ideología de lo transgresivo.

> Las culturas como objeto de estudio adquieren ahora un sentido constructivo y resistente a la totalización, con efectos que aparecen no solamente en los aspectos visibles de la explotación de los estilos de vida urbanos y a la afirmación de las etnias y del género (De Mojica, 2001: 3)

La cultura, como objeto de estudio, expresa este fenómeno, pues ahí la cultura se convierte en mercancía. Según este argumento, el posmodernismo o la posmodernidad tiene relación con la fetichización de la mercancía (Marx), la industria de masas (Adorno y Horkheimer) y la estetización de la realidad (Benjamin). Es decir que:

> (...) el posmodernismo no es la pauta cultural dominante de un orden social completamente nuevo (cuya existencia apareció en los medios como rumor hace unos años, bajo el nombre de 'sociedad posindustrial'), sino tan solo el reflejo y el concomitante de otra modificación en el sistema capitalista. (Jameson, 2012: 15)

El *capitalismo avanzado*[60] se reconstituye como sistema-mundo desde lo cultural. Por tanto, hablar de posmodernismo o posmodernidad debe relacionarse con unas condiciones materiales concretas que muestran una variación económica, dada desde lo cultural como condición.

Es evidente que los grandes relatos explicativos y legitimadores de la modernidad se encontraban en una crisis profunda, dando lugar a formas interpretativas "novedosas" para entender el mundo. Las dicotomías interpretativas comenzaron a fracturarse, y se dio prioridad a explicaciones que desplazaban lo político y lo económico, recurriendo en su lugar a lo cultural como un ámbito explicativo fundamental.

De hecho, en el caso de América Latina, la discusión se volvió más compleja, no solo porque las sociedades estaban atravesando una transición acelerada de cambios económicos, políticos y sociales, sino también porque estaban surgiendo nuevas formas "locales" de

[60] Las características de esta forma del capitalismo son las siguientes: la tendencia hacia una red de control burocrático, la penetración mutua del gobierno y de las grandes empresas, una nueva división internacional del trabajo, una banca internacional muy dinámica, nuevas formas de interacción de los medios de comunicación, el uso de las computadoras y la automatización, la producción mercantil en zonas del tercer mundo (con las consecuencias sociales que esto genera), el surgimiento de los yuppies y el aburguesamiento a escala global (Jameson, 2012).

explicación. Según Sarah de Mojica (2002) al menos habría tres relatos que pretendieron dar una explicación de este periodo.

En primer lugar, está el relato de la hibridación cultural, cuya pretensión era explicar Latinoamérica desde la mezcla, desde el híbrido, para entender la (s) cultura (s) de América Latina. Uno de los libros que acoge esta discusión es "Culturas híbridas. Estrategia para entrar y salir de la modernidad", publicado en 1990 por Néstor García Canclini.

En segundo lugar, está la discusión de la modernidad periférica, donde se reconoce una segunda modernidad, caracterizada por la "actuación de los intelectuales en los procesos de reconstitución de la democracia" (De Mojica, 2001: 5). Dos textos permiten visualizar esta discusión: el primero es "Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930", publicado en 1988 por Beatriz Sarlo; el segundo es "Escenas de vida posmoderna: intelectuales, arte y video cultura en la Argentina", publicado en 1994 por la misma Beatriz Sarlo.

Finalmente, el tercer relato habla de la discusión acerca de la *no simultaneidad de lo simultáneo*, cuyo eje gira alrededor de la reflexión de la teoría literaria latinoamericana. Esta teoría permite pensar la realidad de la literatura de la región; es decir, preocuparse por el proceso de producción-lectura-reproducción cultural, propuesto por Carlos Rincón en su texto, "El cambio de la noción de literatura" y publicado en 1995.

En efecto, en Latinoamérica la discusión en torno a la modernidad y la posmodernidad adquiere matices distintos a los de Europa y Estados Unidos, debido a que las condiciones sociales, económicas y políticas son diferentes. Muchas veces se pensó en la posmodernidad como aquella condición que reemplaza a la modernidad. El caso Latinoamericano se aplica desde una perspectiva contraria, pues problematiza la modernidad, crea un *conflicto* y tensa las cuerdas de lo moderno. En Latinoamérica es primordial discutir la modernidad puesto que sus promesas nunca se alcanzaron, ni siquiera se discutieron los errores y aciertos de aquel proyecto. El debate fue anulado y la modernidad en Latinoamérica se subsumió a la realidad de Europa y EE.UU. Por supuesto, este silencio se rompió en la segunda mitad de la década de los 80 y la discusión olvidada apareció y se instauró como un fantasma en las discusiones teóricas.

En Latinoamérica, la modernidad y la posmodernidad no se presentan como momentos históricos claramente separados, sino que se entrelazan y coexisten en una sola

realidad abigarrada y compleja. Esta mezcla de tiempos históricos se debe a la peculiaridad de la historia latinoamericana, marcada por una constante influencia y subordinación a los grandes centros económicos. En este sentido, la discusión de la posmodernidad en Latinoamérica no puede ser entendida simplemente como un rechazo o superación de la modernidad, sino como una reconfiguración y complejización de la misma.

En términos literarios, si el modernismo de finales del siglo XIX e inicios del XX cambió las formas de representación de la poesía y la narrativa, desde la década del 50 estas se vieron afectadas de manera diferente. Efectivamente, en la segunda mitad del siglo XX se produjo un cambio significativo en la narrativa latinoamericana en relación al realismo, que había sido considerado el gran canon literario regional. Este cambio se debió en gran medida a la aparición del boom latinoamericano, un movimiento literario que se caracterizó por una innovación formal y temática en el texto y que, además, puso en cuestión las convenciones narrativas del realismo. Los escritores del boom, como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, entre otros, introdujeron otras formas de contar y con ello temáticas novedosas como el realismo mágico, además de peculiaridades como la experimentación formal o la tematización de la realidad latinoamericana. Estas características determinan que la ficción se sitúe como la forma narrativa preponderante.

Esta transformación literaria estuvo ligada a los cambios sociopolíticos y culturales que se estaban produciendo en la región, y reflejó la búsqueda de nuevas formas de expresión y representación de la realidad latinoamericana en un contexto de cambio y transformación.

Cabe destacar que la figura del escritor en Latinoamérica, especialmente el intelectual, sufrió una mutación significativa debido a los nuevos dispositivos que reconstituyeron el campo literario. Uno de ellos es el mercado de bienes culturales, que generó un cambio en la producción literaria, implicando de forma directa un cambio en el escritor. Este nuevo rol generó tensiones a su figura y puso en cuestión sus motivaciones y su relación con la sociedad.

Se puede afirmar que la consolidación del escritor profesional está directamente relacionada con la expansión de la industria cultural. En efecto, en la actualidad, el escritor ya no es solo un creador de obras literarias, sino que es parte de un sistema productivo que tiene como objetivo la generación de ganancias a través de la comercialización de *mercancías culturales*. En este contexto, el escritor debe cumplir con ciertas exigencias del mercado, lo

que implica, entre otras cosas, producir obras que tengan un alto nivel de aceptación entre los lectores y que generen buenas ventas.

Además, el escritor debe tener habilidades para promocionar su obra y para establecer relaciones con el mundo editorial y mediático. Solo así se transforma en un actor relevante del campo cultural y queda atento a los cambios que se producen en el mercado, además de a las demandas de los lectores. Es importante destacar que esta transformación del escritor en un profesional de la cultura también ha generado críticas y resistencias, ya que muchos consideran que la literatura y la cultura en general no deben estar al servicio del mercado, sino que deben ser un espacio de reflexión y de crítica social.

Es cierto que la expansión de la industria cultural y la comercialización de las mercancías culturales tuvieron un impacto significativo en la literatura y en la figura del escritor. El mercado del libro, al clasificar y dar una ubicación a cada literatura, a cada escritor y cada libro, también contribuyó a afianzar desigualdades y a establecer jerarquías culturales. Las editoriales, como actores clave en el mercado literario, tuvieron una gran influencia en su fenómeno, decidiendo qué obras publicar y promocionar, y, en consecuencia, qué autores y géneros serían más valorados. Además, la producción y el consumo del libro se convirtieron en características distintivas de este periodo, lo que a su vez tuvo un impacto en el contenido, la forma y los temas abordados por los escritores.

En este sentido, se plantea la existencia de una *modernidad Latinoaméricana*[61] que se presenta como una condición híbrida y compleja, donde coexisten diversas temporalidades y realidades sociales, es decir una *multiplicidad temporal*. Esto desafió la noción de progreso lineal y uniforme que caracterizó el pensamiento moderno europeo. En cambio, en Latinoamérica la modernidad se constituyó como un proceso discontinuo y heterogéneo, donde se mezclaron diversas influencias culturales y momentos históricos, así como formas de resistencia y subversión frente a la imposición del modelo de modernización occidental. Es por esto que se puede hablar de una modernidad latinoamericana que es simultáneamente posmoderna (futuro) y premoderna (pasado), que contiene elementos de ambos periodos históricos, y que se presenta como una condición de complejidad y pluralidad. Otra forma de

[61] Modernidad Latinoamericana que toma varios calificativos: Modernidad híbrida (García Canclini), heterogeneidad multitemporal (Quijano), modernidad periférica (Sarlo), modernidad barroca (Echeverría), modernidad en los andes (Urbano). Todas estas vistas como estrategias críticas que pretenden dar cuenta de lo que sucede en Latinoamérica.

entender esto es la noción de literaturas heterogéneas, formulada por Cornejo Polar (2003), donde menciona la doble codificación de los textos andinos, que dejan ver el conflicto permanente entre habla y escritura, entre tiempos dispares.

A esto habría que sumarle la noción de la *no simultaneidad de lo simultáneo*, planteada por Carlos Rincón (2011), referida a los reordenamientos espaciales de la globalización.

> Mientras que la modernidad apareció como una compleja organización de las coordenadas temporales y espaciales, las llamadas transformaciones posmodernas implicaron entonces una reordenación del espacio (derrumbe de distancias y fronteras), con un incremento de la simultaneidad y de la sincronía global. (De Mojica, 2001: 11)

Lo preponderante en *la no simultaneidad* son las turbulencias y velocidades que se precipitan al introducir las simultaneidades y las sincronías, pues en esas turbulencias se produce un traslape de tiempos históricos, redefiniendo las identidades. Es decir que en este intento de crear una simultaneidad se *superponen* tiempos en la búsqueda de un solo tiempo, pretenden crear una homogeneidad del tiempo, y con esto una simultaneidad de vida, en muchos casos regida por la lógica del mercado. La cultura no es ajena a este proceso, todo lo contrario, desde la cultura se pretende implementar esta simultaneidad, esta sincronía.

Por último, es importante mencionar la propuesta de la *modernidad periférica*, planeada por Beatriz Sarlo, caracterizada por la presencia de rasgos modernos y posmodernos que conviven en un mismo espacio y tiempo, pero en una posición periférica respecto a los centros hegemónicos. Esta modernidad periférica se presenta como una respuesta a la modernidad hegemónica que impone su lógica en todo el mundo, y se desarrolla desde una perspectiva local, desde las periferias, con su propia forma de entender y habitar el mundo. Esta propuesta se enriquece con la propuesta de multiplicidad temporal, la hibridación cultural y la no simultaneidad de los simultáneos, ya que la modernidad periférica no se presenta de manera uniforme en toda la región, sino que cada sociedad va creando su propia temporalidad y su propia forma de enfrentar los desafíos de la modernidad y la posmodernidad.

Con estos argumentos: la multiplicidad temporal, la modernidad periférica y la no simultaneidad de lo simultáneo, es posible reflexionar el caso ecuatoriano. Hay que reconocer que las periferias del mundo han tenido un proceso distinto al europeo y al estadounidense,

que han tenido su propia lógica de desarrollo y que no obstante se ajustan a los modelos de las metrópolis del mundo occidental. Sin embargo, es necesario mostrar las diferencias al interior de las periferias, ya que estas se reflejan en la literatura y en la cultura en general.

En Latinoamérica existe una multiplicidad temporal, donde cada estado-nación tiene su propio proceso económico, político, cultural. Es decir que cada estado-nación tiene sus propias velocidades históricas, donde se reconocen simultaneidades que muestran una región heterogénea con múltiples tiempos que no se reconocen en uno solo. En el caso específico de Ecuador[62], se puede decir que ha tenido un proceso particular, influenciado por la presencia colonial española y por su ubicación geográfica en Sudamérica. Esta historia ha generado una multiplicidad temporal en el país, donde coexisten distintos tiempos históricos que se reflejan en la sociedad, la cultura y la economía.

En el caso del Ecuador, como en otras periferias del mundo, la relación temporal-conflictiva se vuelve más compleja debido a la interacción entre diferentes tiempos y espacios. Por ejemplo, en el Ecuador se pueden observar múltiples temporalidades, desde la presencia de culturas ancestrales hasta la influencia de la modernidad. Además, la relación entre el centro y la periferia también es un factor importante a considerar, ya que la influencia cultural y económica de los países centrales se hace sentir en la periferia.

En el ámbito cultural, esta complejidad se manifiesta en la coexistencia de diferentes manifestaciones culturales, desde las tradicionales hasta las más modernas y globales. También se observa una tensión entre la cultura popular y la cultura de élite, entre la cultura urbana y la rural, entre la cultura andina y la costeña, entre otras. Todo esto contribuye a una escena cultural rica y diversa, pero también a conflictos y tensiones entre diferentes grupos y visiones del mundo.

Dos argumentos ayudan a comprender este proceso. Primero, el Estado como institución reguladora de la cultura que ha desplazado el ámbito cultural a lo no prioritario. La falta de apoyo estatal a la cultura, y a la literatura en particular, es un problema grave en el Ecuador y puede tener efectos negativos en la producción y circulación de obras literarias

[62] Por ejemplo, la presencia de las comunidades indígenas, que han mantenido sus propias tradiciones y lenguas a lo largo de los siglos, muestra una temporalidad diferente a la de la cultura occidental atraída por los colonizadores. Además, el país ha atravesado por distintos procesos políticos y económicos a lo largo del siglo XX, desde gobiernos autoritarios y dictaduras militares hasta procesos democráticos y de cambio social en el siglo XXI. Todo esto ha generado una diversidad de tiempos históricos que se constituyen en la sociedad ecuatoriana.

en el país. Esto, lejos de convertir al país en una potencia cultural, tal como lo añoraba Benjamin Carrión, lo ha dejado al margen del desarrollo cultural regional. En el caso de la literatura esto se manifiesta claramente en dos hechos. Por un lado, la falta de editoriales internacionales en el país limita el acceso de los escritores ecuatorianos a los mercados internacionales y a la difusión de sus obras afuera. Por otro lado, la falta de recursos en el ámbito cultural afecta directamente a la difusión de las obras. El ejemplo más claro es la poca inversión para importar papel. En este contexto, es importante destacar la labor de las editoriales independientes, que han realizado un esfuerzo titánico y en condiciones adversas, contribuyendo significativamente a la publicación y difusión de obras literarias en el país.

El segundo argumento para comprender este proceso de forma general es que existe una cuestión *geográfico-cultural* determinante, pues el Ecuador en términos geográficos se ubica en la *periferia de la periferia*. Si se continúa y extiende el argumento de Beatriz Sarlo en el que sostiene que Argentina es la periferia de Europa, en el caso del Ecuador se debe manifestar que este país es una periferia de los centros culturales en Latinoamérica. Es decir que está por fuera de los grandes circuitos culturales a nivel regional. Desde esta perspectiva, se puede entender que los escritores del boom pretendieron "hacer un favor al país" cuando idearon a un escritor ecuatoriano como parte de aquel fenómeno literario, pues el Ecuador en términos culturales y, sobre todo literarios, estaba sumido en el silencio. Pero, además, solo en esta medida se puede entender las razones por las cuales muchos intelectuales se radicaron en México o Argentina, como forma para salir del anonimato intelectual.

De manera general el mercado de bienes culturales amplía y reproduce una homogeneización de la vida, una simultaneidad de lo no simultáneo que, inevitablemente, la reordena en su conjunto. Sin embargo, la forma particular del capital en el caso ecuatoriano, desde la década del setenta en adelante, lo dejó fuera del mercado de bienes culturales regional y mundial. Y esto es paradójico pues el boom petrolero, iniciado en la década del setenta, amplió las posibilidades de consumo de estas mercancías, pero limitó la inversión del Estado en asuntos culturales.

Una excepción destacable que empujó al país a esa nueva lógica del mercado cultural fue la Editorial Librimundi que, a través de la fotografía y los fotógrafos, promocionó al Ecuador en Europa. Pero una golondrina no hace verano. Y la literatura es su muestra, pues no corrió con la misma suerte que la fotografía u otras artes. La producción de letras de este

país pequeño, a costa de las demás artes, quedó al margen de la cultura, es decir, al margen del margen, convirtiéndose en una república periférica, en aquel reducto pequeño que la República de las letras de Casanova contempla como un peso reducido

La concentración de la industria editorial en solo dos ciudades, Quito y Guayaquil, también refleja la desigualdad en el acceso a la cultura y a la producción literaria. Las regiones y provincias del país quedan relegadas y marginadas en la producción y difusión de la literatura nacional. Además, la falta de una política pública adecuada en materia cultural y editorial, sumada a la ausencia de incentivos y apoyos económicos para los escritores y editoriales, ha dificultado el surgimiento de nuevas voces, así como el fortalecimiento de la producción literaria en el país.

Es importante destacar que esta situación no es exclusiva del Ecuador, sino que se da en muchas otras periferias culturales del mundo. Sin embargo, es necesario reflexionar sobre la importancia de la cultura y la literatura en la construcción de identidades y en la formación de una sociedad crítica y reflexiva. Por lo tanto, es fundamental que se invierta en el desarrollo cultural del país y se promueva la diversidad de voces y perspectivas en la literatura y en otros entornos culturales.

En suma, hay que reconocer que la literatura ecuatoriana ha estado siempre en una situación de desventaja en comparación con otros países de la región. A diferencia de México, Argentina, Chile o Colombia, el Ecuador ha tenido una producción literaria reducida, tanto en términos cuantitativos como cualitativos. Esto se debe en gran parte a las condiciones históricas y socioeconómicas del país, que han limitado el desarrollo de una cultura literaria y su consolidación.

Otros factores que han limitado el desarrollo literario del Ecuador han sido la falta de un mercado editorial estable y la escasa inversión pública en el fomento de la cultura y las artes. A pesar de algunos esfuerzos aislados, el Estado ecuatoriano nunca ha destinado recursos suficientes para apoyar el desarrollo de una cultura literaria en el país, lo que ha limitado la aparición de nuevos talentos y la circulación de obras de calidad.

La realidad literaria del Ecuador es compleja y diversa. Si bien es cierto que el país ha estado históricamente en desventaja con respecto a otros países de la región, también es cierto que ha logrado producir obras de gran calidad y valor cultural. La literatura ecuatoriana, a pesar de caracterizarse por la imitación de modelos foráneos, la falta de

mercados editoriales consolidados o la escasa inversión pública en la cultura, ha destacado por la creación de un universo propio y auténtico, donde se reflejan las particularidades y contradicciones de la sociedad ecuatoriana y su contexto histórico.

Este es el panorama de la esfera cultural-literaria de aquellos años en el país. Las preguntas que guían esta parte son: ¿Cuál es la realidad literaria del Ecuador? ¿Son similares al resto de América Latina o responden a otro tipo de conflictos? A continuación, se discuten esas características propias del campo literario ecuatoriano.

3.2. Más allá del realismo, los ochenta

Esta década marcó una ruptura total, ya que se produjo la transición de la época militar a la democracia, lo que significó una transformación en todos los sentidos. Aunque la dictadura de Rodríguez Lara se presentó como desarrollista, la imagen de militares en el poder, bajo el contexto de una América Latina sumida en dictaduras, llevaba consigo una connotación negativa.

En 1979, bajo el gobierno de Jaime Roldós Aguilera, Ecuador recuperó su sistema democrático. Sin embargo, la muerte prematura del presidente en 1981 llevó a Oswaldo Hurtado a ocupar el Palacio de Carondelet como su sucesor. Durante su mandato, el país implementó medidas neoliberales, siendo una de las más destacadas la *sucretización*. Esta política consistió en que el estado ecuatoriano se hizo cargo de las deudas de agentes privados con dinero público, lo que resultó en una gran pérdida económica para el país.

El horizonte de sentido de los intelectuales bajo este contexto lo marcó la búsqueda de nuevos caminos, pues el que la "revolución" les ofrecía había perdido peso. Esto creó un laberinto lleno de dificultades y nuevas posibilidades por el cual el intelectual transitaba. En el caso de los escritores, se abrió un mercado de bienes simbólicos bastante limitado; los escritores consagrados preferían buscar editoriales en el extranjero para publicar sus obras; en tanto que los autores nuevos se dedicaron simplemente a crearlas, dando como resultado una mayor exposición de obras en comparación con décadas anteriores.

En términos literarios, muchos autores se inclinaron más por la ficción que por el realismo, dejando de lado la denuncia como forma literaria. En las décadas del sesenta y parte del setenta, el compromiso político con el arte era evidente, pero en la década del ochenta este vínculo comenzó a diluirse. Una de las consecuencias fue el cuestionamiento directo al

canon realista, que había dominado desde la década de 1930. Ese fue el caso particular del Ecuador, mientras que a nivel regional el año de 1980 lo marcó el cuestionamiento a los escritores del boom.

3.2.1. Política, sociedad y cultura, antesala para entender el campo literario

> El descontento, entonces, no como un valor en sí mismo, sino como un malestar (el de una época); como una atmósfera cultural que generó un horizonte de imposibilidades y frustraciones, pero también de nuevas búsquedas y afirmaciones. (Ortega, 2017: 300)

Según Alicia Ortega (2017), en la década del ochenta la literatura ecuatoriana se caracterizó por un fuerte desencanto y una sensación de malestar. Los ideales políticos que habían guiado a la generación anterior fracasaron y la literatura ya no era vista como una herramienta de transformación social. En lugar de ello, los escritores se enfocaron en temas como la identidad, la memoria y la nostalgia por un pasado idealizado. Si las décadas del sesenta y setenta significaron la búsqueda de un camino utópico guiado por la política, donde la literatura era una de las herramientas que llevarían a cabo la transformación, para la década del ochenta eso se había desvanecido, pues "la práctica intelectual se vio drásticamente cuestionada en el contexto del "fracaso" de las luchas revolucionarias y bajo el impacto de una aguda crisis económica" (Ortega, 2017: 299).

Efectivamente, con el surgimiento de nuevas formas de entender lo literario en la década de los ochenta, se produjo una ruptura con la idea de que la literatura debía tener un fin político, un "compromiso". En este nuevo contexto, la literatura se liberó de su compromiso político y se abrió a nuevas posibilidades creativas. Asimismo, los intelectuales que antes se relacionaban con la izquierda, directamente con los valores de la política, pasaron a formar parte del Estado central como técnicos burocráticos de la cultura, lo que dejó un *nuevo ethos* del escritor y del intelectual en general.

Es importante señalar que este nuevo contexto también trajo consigo la aparición de nuevas formas de producción y difusión de la literatura, como los talleres literarios y las editoriales independientes, que permitieron la emergencia de nuevas voces en el campo. Todo

esto contribuyó a que la literatura ecuatoriana se abriera hacia una diversidad de temas, estilos y enfoques, y a que se desarrollara una escena literaria rica y compleja en el país.

El retorno a la democracia en 1979 mostró esos "otros" caminos por transitar, unos que se apartaban de la revolución como camino ideal y en donde la democracia se ancló como nueva forma de convivencia social. Esto significó, entre otras cosas, un retorno del Estado a los asuntos culturales y, por tanto, su incidencia en ese campo. José Sánchez Parga (1991) llama a ese momento el "efecto democracia" y el "efecto crisis". La década del ochenta juntó estos dos efectos. Esta dialéctica movió a toda la década.

Frente a esta realidad surgen respuestas en el campo cultural y artístico. Quizá una de las más potentes sea la fuerza de las iniciativas privadas en el campo cultural, que resignificaba la noción de lo público.

> El Estado, los militares y la iglesia, los intelectuales, artistas y políticos, las clases populares o empresariales, todos parecen salir de sus habituales enclaves para participar en esa nueva y diversificada topología pública, donde los encuentros no resuelven los desencuentros, pero sí generalizan una suerte de metástasis cultural, que trasciende intereses y diferencias. (Sánchez Parga, 1991: 37)

Es decir que en lo público participan muchos actores, introduciendo sus demandas y necesidades, provocando una reconfiguración de esa dimensión "pública" y una re-definición de lo cultural.

En términos sociales los cambios también eran evidentes, la tensión entre la *tradición* y la *modernidad* era lo más significativo. La modernidad llegó de la mano de la globalización, la influencia extranjera se hizo más evidente en todos los ámbitos de la vida, incluyendo la cultura. La música, la moda, el cine, la televisión y otros medios de comunicación lograron tener un papel más relevante en la sociedad. Fruto del boom petrolero, donde las tres ciudades principales del país fueron las más beneficiadas, se dio una transformación social y cultural de estas. Quizá uno de los ejemplos más visibles fue el cambio urbanístico y arquitectónico, donde aparecen edificios y grandes avenidas, que dejaron sentir la noción de moderno en la vida cotidiana.

La ciudad se amplía y crece en términos geográficos, simbólicos y discursivos, además de culturales. El ejemplo más notorio fue el consumo de nuevas mercancías, como los libros que se volvieron comunes entre la clase media. Sin embargo, la cultura tradicional

continuaba en vigencia. La década del ochenta muestra la convivencia de tres momentos históricos: modernidad/tradicionalidad/futuro.

> El desarrollo petrolero de los diez años anteriores, ha contribuido a transformar un país rural en predominantemente urbano, aunque la importancia del agro y las cercanías campesinas sigan marcando los rasgos del país. (Sánchez Parga, 1991: 19)

En las décadas de 1960 y 1970, los cambios culturales, sociales y económicos tuvieron un gran impacto en la sociedad, lo que llevó al resurgimiento de la clase media [un fenómeno social que había surgido por primera vez a principios del siglo XX]. Este grupo se consolidó en esta época y una burguesía nacional emergente buscó expresar un proyecto nacional que consolidara su posición. Sin embargo, esta clase emergente se caracterizó por su debilidad en comparación con otras burguesías nacionales de la región, lo que limitó su capacidad para influir en el curso de los eventos políticos y económicos en el país

En palabras del mismo Sánchez Parga (1991), este proceso provocó cierto tipo de imposición en las formas culturales, como "(...) un modelo cada vez más dominante sobre el resto de la sociedad" (19)[63]. Es decir que, si bien el proceso no fue contundente como en otros países de la región, la burguesía y la clase media impusieron un modelo de sociedad.

El consumo de bienes culturales se convirtió en una expresión clave del aburguesamiento de la clase media emergente. Aunque esta clase media era enclenque y débil en términos económicos, su consumo de nuevos objetos culturales simbólicos y discursivos se hizo cada vez más común. Este aumento en el consumo cultural llevó a una necesidad de un mercado más amplio y una mejora en la oferta de bienes. Como resultado se produjo una transformación en la industria cultural y se abrió un nuevo espacio para la producción y distribución de bienes culturales diversos y de mayor calidad.

> Será a través de estos y de su principal determinación, la moda y la publicidad, que nuevos gustos (desde artísticos hasta los gastronómicos) conductas y estilos, se extienden y arraigan entre los sectores dominantes y clases medias de la población. (Sánchez Parga, 1991: 20)

[63] De otro lado, y de manera paralela, "se amplían los sectores denominados "populares", cuyas formas de reproducción a la vez que relevan de una cultura tradicional recrean nuevas representaciones e imaginarios colectivos, prácticas y discursos, cuyas diferencias y antagonismos han dado lugar a la "cultura popular"; una simbiosis de tradición y modernidad, que en no pocos rasgos participa tanto de la "cultura burguesa" como de la "cultura indígena" del país" (Sánchez Parga, 1991: 19).

La creciente presencia de galerías y exposiciones de arte, junto con la cada vez mayor importancia de la música, el teatro y la danza, son claras señales del nuevo momento cultural que se estaba promoviendo en el país. "La música, el teatro y la danza cobran una importancia cada vez mayor, multiplicándose cada año la variedad de eventos y espectáculos de estos géneros" (Sánchez Parga, 1991: 21). Estos cambios culturales fueron el resultado directo de los cambios económicos iniciados en la década de 1970, impulsados por el boom petrolero[64].

Para entender bien este proceso, es importante conocer el aumento en la escolarización y el alfabetismo[65] en el país. En la década del ochenta, la educación se amplió.

> (…) más allá de su eficacia educativa, la escuela ha conferido un estatuto social a la gran mayoría de la población, que ha tenido consecuencias muy diversas: en la integración nacional, en la abolición de ciertas marginalidades, en la lenta formación de una conciencia de la ciudadanía, y el establecimiento de las bases, por muy precarias que sean, para el ulterior desarrollo nacional. (Sánchez Parga, 1991: 23)

En 1982, según el IV censo de población, el total de habitantes en Ecuador ascendía a 8.060.712 de personas, de las cuales el 68% vivían en zonas rurales. Aunque la tasa de analfabetismo había disminuido desde el primer censo en 1950[66], aún se encontraba en un nivel del 16,5% en 1982[67], según el SIISE (Sistema Integrado de Indicadores Sociales del Ecuador). El analfabetismo seguía siendo un problema importante en la década de 1980, pero su descenso entre la población total del país indicaba una mejora en la educación y en los esfuerzos para combatirlo.

La escolarización y la migración jugaron un papel importante en la dinamización de la sociedad ecuatoriana en la década de 1980. La escolarización, aunque mínima en algunos lugares, fue un hito significativo en un país que históricamente tenía una tasa de analfabetismo muy alta. Además, la migración de las zonas rurales a las ciudades en busca

[64] "La economía petrolera permitió la expansión de grupos medios, modernizó sus hábitos de vida y le facilitó el acceso a muchas comodidades de la sociedad de consumo: automóvil, electrodomésticos, tarjetas de crédito, clubes privados" (Araujo Sánchez, 1991: 83).

[65] "Algunos datos son reveladores del cambio mencionado. Entre 1973-74 y 1981-82 el número de escuelas aumenta en 12 265, de los cuales el 80.2% están en el área urbana y el 19.8% en la rural. En el mismo periodo, la matrícula en la educación media (población entre 12 y 17 años) crece en una tasa exponencial media del 19.56% al año, alcanzando el 14.23% de la población nacional" (Sánchez Parga, 1991: 23).

[66] En el 1950, año del primer censo en el país el porcentaje de analfabetismo es de 44.2%, en el año 2001 el porcentaje es de 9% (Ponce, 2003: 03).

[67] Entre 1980-84 se ejecuta el Programa Nacional de Alfabetización "Jaime Roldós Aguilera".

de mejores oportunidades económicas, convirtió a las ciudades en el centro de la vida social y la organización política, económica, social y cultural del país.

> La ciudad aparece en los 80 no solo como un escenario sino más bien como un principio organizador de cultura y hasta como un fenómeno cultural, que se encuentra tanto relacionado a la democracia cuanto a la misma crisis. Nos referimos sobre todo al desarrollo de *lo público*. Lugar de encuentros sociales, de prácticas y discursos, de discusión, deliberación y decisiones. (Sánchez Parga, 1991: 37)

El acceso al consumo cultural en la década de 1980 estaba relacionado con la escolarización y la ubicación en las ciudades. Aunque este sector de la población era minoritario en relación con la totalidad del país es importante destacar que este proceso refleja una transformación en la sociedad ecuatoriana[68].

Pierre Bourdieu (1997), sugiere que la escolarización crea un mercado cultural potencial, donde el número de productores culturales son capaces de vivir de los bienes que producen y gracias a un mercado de lectores que se amplía. En el caso del Ecuador, esto recién se empezó a sentir a finales de la década del noventa, donde se crean campañas de lectura que permiten su masificación. Es decir que en la década del ochenta el libro, como artículo mercantil, era consumido por una parte reducida de la sociedad.

Quizá por esto el mercado editorial tampoco se amplió y se mantuvo reducido. Lo que se tradujo en un problema más grave: la falta de espacios suficientes para que los escritores difundan su obra. Un escritor con una industria local muy limitada y deficiente tenía que buscar fuera del país la posibilidad de ser publicado.

Efectivamente, la oferta limitada de bienes culturales y la demanda reducida por parte de la población ecuatoriana en la década del ochenta, incluyendo el mercado editorial, dificultaba la profesionalización y la expansión de los productores culturales en el país. Por tanto, muchos escritores y otros productores culturales se vieron obligados a buscar oportunidades fuera de las fronteras patrias, en editoriales extranjeras o en festivales y ferias internacionales. Esto limitaba la difusión y el acceso a la cultura nacional y, a su vez, dificultaba el desarrollo de una industria cultural propia y sostenible.

[68]En 1985 se creó en la ciudad de Quito, la Facultad de Lingüística y Literatura, en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Este tipo de transformaciones políticas, sociales y culturales, son importantes en la medida en que permiten ver cómo el campo va reconstituyéndose, cómo convergen múltiples actores sociales y culturales, lo que permite reflexionar sobre la situación de los escritores y sus problemáticas.

3.2.2. El campo literario en los ochenta

> Al sur, la mugre, lo viejo, lo pobre, lo que quería olvidarse. Al norte, en cambio, toda esa modernidad desopilante cuya alegría singular podía verse en las vitrinas de los almacenes adornadas con posters sicodélicos. Ciudad de invierno. *Abdón Ubidia*
>
> Llegar a Matavilela no era solamente un cambio de barrio, era también llegar a cosas desconocidas. El rincón de los justos. Jorge *Velasco Mackenzie*

La incertidumbre (Ortega, 2017) y el testimonio del fracaso (Araujo, 1993) fueron los elementos centrales en la narrativa de esta época, según las interpretaciones de estos especialistas en literatura ecuatoriana; sin embargo, habría que ampliar esta reflexión, es decir no solo ver un momento de fracaso, sino un momento de apertura a otro tipo de funcionamiento del campo literario, por ejemplo, un mayor número de obras producidas en esta época, o formas narrativas que se apartan del "compromiso" revolucionario, entre otras cosas.

En lugar de enfocarnos solo en las limitaciones y dificultades del contexto, es importante también reconocer las oportunidades y posibilidades que surgieron en este momento histórico. La apertura a nuevas formas narrativas y temáticas, así como la experimentación literaria, son ejemplos de cómo el campo literario ecuatoriano se dinamizó y reconstituyó en esta época. Esto significa ampliar la mirada más allá de lo negativo. En este sentido, se debe re-significar la *experiencia negativa*, es decir, pensar lo negativo no como obstáculo o traba, sino como *potencia* que incorporó nuevas prácticas al campo literario, dando paso a la reconstitución en su totalidad.

En las siguientes líneas se pretende sostener la siguiente tesis: la experiencia negativa, tanto política como económica, se presenta como potencia que da fuerza al campo literario y que abre paso a formas narrativas más allá del realismo. Es cierto que la situación política y

social de la época tuvo un impacto negativo en el campo literario, pero también es cierto que este impacto llevó a una reconfiguración y una dinamización del mismo.

Esto significa superar la visión desencantada, colocando en entredicho la noción de incertidumbre y fracaso, visión que ha marcado gran parte de la crítica literaria en el país. Se ha posicionado como algo natural hablar de la década del ochenta y relacionarlo con el fracaso, por el contrario, este trabajo pretende criticar esa visión.

Es decir que este proceso de reconfiguración y dinamización del campo literario permitió el surgimiento de nuevas generaciones de escritores y la producción de obras literarias que se alejaban de la narrativa comprometida y realista de décadas anteriores. La literatura ecuatoriana de la década del ochenta fue, en ese sentido, una literatura de ruptura y experimentación.

Por tal motivo, es necesario ingresar en los detalles y minucias del periodo para ir paso a paso comprendiendo y analizando este proceso. Para aquello es ineludible volver sobre Alicia Ortega[69], especialista en temas literarios en el siglo XX. Ella parte de una lectura histórica, donde sostiene que la década del setenta es importante para entender la literatura posterior, pues coloca ciertas pautas y condiciones para reflexionar las décadas venideras.

> Para dar cuenta de las principales líneas y tendencias de esta década [se refiere a la década del ochenta], cabe enfatizar que, así como durante los años sesenta y setenta los escritores produjeron una literatura ligada al movimiento de renovación cultural, las tesis parricidas y la búsqueda de "una auténtica cultura nacional y popular", *en los ochenta los escritores asisten al descalabro de las utopías*[70] y, en consonancia, publicaron novelas escritas desde una visión desencantada, que rememoran los años de la "década heroica. (Ortega, 2011: 144-145)

Desde este punto de vista es claro que esta década contiene cierto halo de descalabro en términos políticos y la literatura daría cuenta de aquello. Es decir que Alicia Ortega relaciona directamente política y literatura, como si la una dependiera de la otra, como si hubiera una subsunción de la cultura en la política.

[69] Alicia Ortega (2017), en su libro *La novela ecuatoriana en el siglo XX*, analiza una serie de obras que "responden a ese malestar de agobio y desencanto" (300), como parte de este periodo.

[70] El énfasis es mío.

Sin embargo, es importante destacar que la literatura en ese momento está consolidando su propia autonomía y su propio campo estético, y aunque puede ser influenciada por el contexto político y social de la época, no está subordinada a la política. Se debería superar esa mirada, pues ese "descalabro" al que Ortega (2011) apunta, dio paso a nuevos temas y situaciones en la literatura: la mujer, los jóvenes, el barrio, la comarca, elementos todos que la misma autora reconoce, pero como negativos. Los escritores, por las propias condiciones políticas y sociales de la *década perdida*, se relacionan de forma distinta con la literatura. En ese momento se da un diálogo directo con el programa estético del realismo al interior del campo artístico y literario.

Es cierto que algunos críticos, como Ortega, pueden haber considerado estos elementos como negativos, pero desde una perspectiva más amplia, se pueden entender como una apertura hacia nuevos criterios y voces que antes no habían tenido tanta presencia en la literatura. Además, los escritores de la época, debido a las condiciones políticas y sociales en las que se encontraban, se relacionaron de forma distinta con la literatura, explorando nuevas formas de representación y compromiso con la realidad.

En el caso latinoamericano, la década del ochenta significó un diálogo crítico con los escritores del boom literario, mientras que en el caso ecuatoriano la discusión se centró en la relación con y contra el realismo de los años 30. A pesar de que los aportes del boom significaron un avance notable en la literatura ecuatoriana, la presencia del realismo como canon se mantuvo hasta la década del ochenta. De hecho, algunos autores incluso sostienen que se dio lugar a un nuevo realismo[71] en ese período (Araujo, 1993; Donoso Pareja, 2016).

Diego Araujo (1991), experto y conocedor de la literatura ecuatoriana, compara dos momentos de la novela en el país: la década del treinta y la del ochenta. Ambas décadas le permiten valorar la literatura realizada en 1980. Según el autor, en la década del treinta se generó una literatura con fuerte compromiso social y político, que tenía como principal objetivo retratar la realidad de la sociedad ecuatoriana de la época. Esta literatura se

[71] Según Araujo (1983) el nuevo realismo refleja una realidad más amplia, "(…) esta realidad de múltiples dimensiones, significa, a fin de cuentas – en las novelas que hay novedad – la configuración de un nuevo tipo de realismo" (86). Los indicios para afirmar esto son: a) una actitud lógica-racional que descansa en el respeto a los principios de casualidad y contradicción, es decir que la realidad presenta una naturaleza ambigua, y es con esto que debe lidiar el escritor; b) una estética que pretende superar la reproducción de la realidad y nada más que la realidad, más bien los escritores tienden a una estética de la desintegración de la realidad; c) la nueva novela tiende a registrar los efectos de la realidad en la conciencia o desde la conciencia de sus personajes (Araujo, 1983).

caracterizó por un lenguaje claro y directo, así como por la descripción detallada de la vida cotidiana de la época. Al respecto sostiene:

> El mundo de la novela del realismo social [década del treinta] es problemático, pero relativamente claro: el narrador muestra con precisión los contornos de ese mundo. *En cambio*[72], el mundo narrado por la novela de los últimos años [se refiere a la década del ochenta] es de contornos difusos, lleno de complejidades. (Araujo Sánchez, 1991: 95)

Por otro lado, en la década del ochenta la literatura ecuatoriana se caracterizó por un acercamiento a la realidad a través de la exploración profunda de la subjetividad en los personajes. Gracias a esto reflexionó ampliamente sobre la realidad del país.

Desde esta perspectiva, se considera que la literatura del Ecuador en la década del 80 se valoró en relación con el canon del realismo (predominante en la década del 30). Este enfoque establece que la *conciencia colectiva*[73] es la base de la producción literaria, y en la década del 80 esta conciencia empezó a disminuir. Sin embargo, se reconoce que en esta década surgió un nuevo realismo que superó al viejo realismo social. Es importante destacar que este *nuevo realismo*[74] no solo abordó temas políticos y sociales, sino que también exploró temas más personales y cotidianos, como la vida urbana y la identidad individual. De esta manera, se produjo una evolución en la literatura ecuatoriana que permitió el surgimiento de nuevas voces y enfoques literarios en el país.

En efecto, las visiones de Ortega y Araujo resaltan la importancia de la literatura como un reflejo de la realidad social y política de la época en la que se produce. Sin embargo, cabe destacar que la literatura no se limita a ser una mera representación de la realidad, sino que también puede ser una herramienta para cuestionarla y transformarla. Es decir, la

[72] El énfasis es mío.

[73] "Aquella visión desencantada y fragmentaria del mundo, el fracaso de las utopías, la crisis política y religiosa, el espejismo de la riqueza y la creciente pobreza, se expresaron en el ámbito familiar, el amor y las relaciones de pareja. Las modas, hábitos cotidianos y diversiones sufrieron apreciables transformaciones" (Araujo, 1991: 84).

[74] En el Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, realizado en el 1978 y cuyas ponencias están recogidas en la revista Cultura N3, Diego Araujo sostiene la posibilidad de un realismo con carácter maravilloso: "Una nota básica de la actual novela ecuatoriana es su orientación hacia un nuevo tipo de realismo. Tal vez una apreciación ligera de la novela documental de los años 30 creó la imagen de un realismo chato que, en nombre de algunas malentendidas obligaciones cívicas, pretendió imponerse a los escritores, en términos de compromiso político" (Araujo, 1978: 19). Es decir que se buscaban otras formas más allá del naturalismo característico de la década del treinta.

literatura puede ir más allá de la simple imitación de la realidad y proponer nuevas formas de comprensión y acción sobre la misma

Además, aunque la ciudad se convierte en un elemento central de la narración en la literatura de los ochenta en Ecuador, esto no implica que deba ser la única temática a tratar en la literatura. La literatura puede abordar una amplia variedad de temas y problemáticas, y no deben estar limitados a lo que sucede en la ciudad.

Por otro lado, aunque la literatura puede tener un carácter realista, donde debe mantener una función de reflejar la realidad tal y como es, también puede ser una forma de explorar y expresar aspectos subjetivos y simbólicos del cotidiano, así como de imaginar nuevas posibilidades y experiencias alternativas. Por tanto, la literatura no está sujeta a la función de ser un mero espejo de lo vivido, sino que puede cumplir múltiples propósitos y funciones en el ámbito cultural y social.

En resumen, ambos críticos otorgan de cierta carga realista a la literatura y a las obras una función de reflejar la realidad. Y, además, le adhieren nuevos adjetivos a esa carga literaria: el de maravilloso, por ejemplo.

Frente a las dos visiones de los autores antes mencionados, esta investigación propone una visión más amplia y compleja del campo literario en los años ochenta en Ecuador. En lugar de verlo simplemente como un campo polarizado entre el realismo y la ficción, se reconoce que hubo relaciones conflictivas y dinámicas cambiantes entre diferentes actores y corrientes literarias. Se destaca el cuestionamiento directo al realismo de la década del 30 y la apertura a nuevas formas de narración que combinan ficción y realidad, y se reconoce que esto permitió una dinamización del campo literario y una reubicación de las conexiones de fuerzas. En lugar de ver el desencanto como un alejamiento del realismo, tal como lo miran algunos críticos literarios, se considera que este marcó un cambio en las condiciones de funcionamiento del campo y un cuestionamiento a los escritores consagrados.

Limitar el “funcionamiento” de la literatura ecuatoriana en su conjunto y supeditarla a su condición reflectiva, deja de lado y pierde de vista los cambios y transformaciones en el campo literario y cultural en su integralidad. El impacto del boom fue central en todo este proceso, pues muchos escritores ecuatorianos habían recibido esa influencia, y eso se deja ver en sus textos. Es importante reconocer que la literatura ecuatoriana no puede ser reducida a un simple reflejo de la realidad o de las influencias extranjeras, sino que debe entenderse

en el desarrollo que tuvo dentro de un contexto social, político y cultural específico del país. Además, la literatura no solo refleja la realidad, sino que también tiene la capacidad de transformarla y cuestionarla, y esto puede ser evidenciado en las obras de varios escritores ecuatorianos de la década del ochenta y posteriores.

Así también es importante tener en cuenta que la literatura ecuatoriana no se limita a la ciudad de Quito[75], sino que encuentra riqueza en la producción literaria en otras ciudades como Guayaquil. El grupo Sicoseo[76], del cual Fernando Nieto Cadena formó parte, es un ejemplo de cómo la literatura en Guayaquil tomó otras formas y se enfocó en el lenguaje marginal[77] del puerto principal. Al respecto el escritor menciona: "más que intelectuales orgánicos éramos intelectuales orgásmicos" (Rodríguez, 2007b: 316). Se nota claramente que el compromiso que este grupo tenía era con el lenguaje. "Para mí –dice el mismo Fernando Nieto– el compromiso inicial siempre fue con la literatura, primero ser escritor, después lo que los comisarios quieran" (Rodríguez, 2007b: 316).

Esta diversidad en la producción literaria del país muestra que el campo literario no se puede limitar a una sola ciudad o región, sino que es un fenómeno complejo y multifacético que abarca diversas experiencias culturales y lingüísticas.

En lugar de ver la literatura como un simple reflejo de la realidad, se propone analizarla como una entidad con múltiples dimensiones y significados. En la década del ochenta esta va ganando autonomía, pero además complejidad. La literatura puede funcionar

[75] "Los intelectuales de Quito eran ¿son? solemnes incluso cuando hacían chistes – la famosa sal quiteña la academizaban a diestra y siniestra. A los de Guayaquil nos daba ¿da? por la irresponsable improvisación" (Rodríguez, 2007b: 319). Al recoger esta cita no se pretende volver sobre el regionalismo, tantas veces planteado en nuestro país, más bien es con el objetivo de ampliar la mirada interpretativa que sitúa el problema literario, generalmente, desde la ciudad de Quito y reproduce su visión como problema nacional; es decir que la literatura ecuatoriana tenía más cuestiones que superaban a las situadas en la ciudad capital.

[76] Grupo taller Sicoseo, que mantuvo su actividad entre 1978 y 1980, estaba conformado por: Hugo Salazar Tamariz, Fernando Nieto, Edwin Ulloa, los hermanos Gaitán y Solón Villavicencio, Wellington Paredes, un brasileño que se llamaba Arakien y Jorge Velasco Mackenzie (Rodríguez, 2007a). Raúl Vallejo (2007b), escritor y crítico literario parte del grupo, sostiene que: "En 1976, un grupo de intelectuales – siete escritores, entre ellos Jorge Velasco Mackenzie, dos aprendices de, tres sociólogos y un pintor – conformamos el grupo Sicoseo. El nombre en sí mismo – palabra tomada del argot guayaquileño que equivale a algo conflictuado o a una tomadura de pelo – ya contenía una *definición estética*: se trataba de *desacralizar* a la literatura; en una suerte de arte poética" (12).

[77]Críticos literarios como Antonio Sacoto han querido ver en este grupo representantes del realismo: "Están presentes en su actitud, en sus circunstancias, fruto asfixiante de ese entorno, ladrones, borrachos, prostitutas, peloteros, cachineros, canillitas, negociantes de botellas vacías, en fin, el pueblo bajo, seres cuyos sentimientos giran dentro de una órbita pequeña y oscura que es un reflejo metafórico del gran puerco de Guayaquil" (Sacoto, Antonio, 1992:55). Desde mi punto de vista esta visión es limitar la potencialidad del grupo, pues si bien tienen recogen mucho de la realidad, la literaturizan.

como un espacio de resistencia y de creación de nuevas formas de imaginación y de construcción de identidades, incluso en tiempos de crisis y de incertidumbre. Además, se debe tener en cuenta la pluralidad de las experiencias literarias en distintas ciudades y regiones del país, en lugar de limitar la mirada a una sola ciudad o a una sola corriente. En resumen, la literatura debe ser entendida en múltiples dimensiones y no reducida a una función simplista de reflejo de la realidad social y política.

Entonces, en lugar de enfocarse en la idea de fracaso y limitación, se debe tener en cuenta cómo la crisis genera nuevas formas de creatividad y potencia a la literatura y a la cultura en general. De esta manera, es importante analizar cómo la crisis puede dar lugar a la innovación y a la crítica del poder establecido, y cómo la literatura puede manifestarse y contribuir a estos procesos. Por lo tanto, es necesario considerar la complejidad del campo literario y cultural en su totalidad, incluyendo las diversas ciudades y regiones del país; además de valorar las distintas perspectivas y formas de expresión literaria que surgieron durante este periodo. La misma Alicia Ortega (2011) invita a pensar esa experiencia como potencia de renovación, búsquedas y críticas al poder.

Es importante mirar los intersticios y recovecos literarios donde se dan nuevas historias y se juega con la escritura para transformar el campo. Además, es necesario examinar la producción literaria bajo criterios adecuados, que no descuiden los contenidos ideológico-semánticos[78] del lenguaje en la experimentación lúdica con él. Fernando Nieto (2007) plantea que la literatura no debe ser juzgada únicamente desde un punto de vista político o social, sino que es importante considerar los criterios literarios y la experimentación lúdica con el lenguaje.

Efectivamente, la crisis y la pérdida de las utopías marcaron las condiciones de producción literaria en la década de 1980 en Ecuador, pero eso no impidió que la narrativa siguiera ganando peso en el campo literario. Por el contrario, esta época se caracterizó por la emergencia de nuevos escritores y la producción de obras más innovadoras en términos narrativos.

[78] "Con los escritores de la década de los cincuenta no tuvimos ajuste de cuentas porque siempre los vimos como epígonos, en su mayoría, de los narradores de los años treinta (este lugar común no incluye a Palacio y Humberto Salvador)" (Rodríguez, 2007b: 318).

Además, en esta década se produjo un fenómeno nuevo y significativo: la ampliación del público lector[79]. Esto se debe en parte a la aparición de nuevas editoriales y colecciones literarias que se centran en la difusión de la literatura ecuatoriana, así como a la creciente oferta de talleres y cursos de literatura en universidades y centros culturales.

Por lo tanto, aunque la crisis y la pérdida de las utopías estuvieron presentes en la producción literaria de la década de 1980 en Ecuador, no limitaron el desarrollo de la narrativa y, de hecho, contribuyeron a la ampliación del público lector y a la consolidación del campo literario.

Es interesante destacar cómo la crisis no solo produjo una renovación en la escritura y temáticas de los escritores, sino también una apertura hacia nuevas formas de narración y hacia una mayor experimentación de la escritura. El campo literario ingresa a un nuevo momento[80].

En este sentido, se puede observar la aparición de nuevas tendencias y movimientos literarios, como el neobarroco y la literatura de la imaginación, que rompieron con los moldes tradicionales y se enfocaron en la exploración de los límites del lenguaje y la creatividad. Todo esto refleja un momento de transformación en la literatura ecuatoriana, donde los escritores se adaptaron a las nuevas condiciones y generaron nuevas formas de narración y de pensamiento crítico. Incluso las figuras del realismo social del treinta, tuvieron que incorporar nuevos temas y nuevas técnicas en su narrativa, es decir que se abocaron a "una voluntad de renovación" (Araujo, 1991: 84).

Sin embargo, algunos escritores vuelven sobre la añoranza de los años treinta y la narran, como por ejemplo Pedro Jorge Vera con su novela "La familia y los años", publicada en 1982. Otros, por su parte, se sumergen en la narración de aquella crisis de los años ochenta,

[79] El boom petrolero creó las condiciones para que una parte de la población, sobre todo las clases medias, lograra adecuar nuevos hábitos a sus costumbres cotidianas, una de ellas la lectura y la adquisición de libros.

[80] En este nuevo momento fue central el aporte de los escritores del boom. "Los años 30 operan como término de obligada referencia. Sin embargo, en nuestros relatistas a partir del 70 se reconoce más claramente el antecedente de escritores como Borges, Cortázar, García Márquez, Rulfo o Carpentier inclusive más que de narradores adelantados como Pablo Palacio y, claro está, bastante más que de narradores como Jorge Icaza y los cinco del Grupo de Guayaquil. En su desarrollo de los últimos años, las variaciones del relato ecuatoriano siguen una dirección análoga a la que toma la narrativa latinoamericana" (Araujo 1991: 85). "Los autores que sobrevivieron al declinar del llamado realismo social, protagonistas ellos mismos de momentos importantes de esa tendencia, mostraron en etapas posteriores una clara voluntad de renovación" (Araujo, 1993: 85).

buscando la forma de hacer posible las utopías en sus escritos, como lo haría Raúl Pérez Torres en su novela "Teoría del desencanto", publicada en 1985.

La literatura comenzaba a alejarse de la función social y política que se le había atribuido en décadas anteriores y se enfocaba más en la exploración estética y en la experimentación con el lenguaje. Se exploraba con la *risa* e *ironía* y se incluían elementos como la música, el fútbol, personajes grotescos o diálogos con muñecos.

Los escritores tenían una mayor libertad para explorar temáticas más diversas y para jugar con las formas narrativas, sin la preocupación de ser fieles a una línea política o ideológica en particular. Era evidente una transformación del trabajo literario y el paso del escritor romántico, "iluminado" y lleno de "inspiración", hacia un escritor que trabajaba con los materiales escriturarios. Es decir que, para la década y los años venideros, el trabajo del escritor "es un trabajo, como cualquier otro, para el que se necesitan ganas de hacerlo y perfeccionamiento permanente de la herramienta de trabajo: *el lenguaje*" (Vallejo, 2010: 12).

En este sentido, la literatura empezaba a desarrollar su propia autonomía y buscaba su propio valor estético, alejándose de la idea de que su función principal era ser un instrumento para la lucha política.

Así, el campo literario se tornó más complejo[81]:

> (…) el mundo de la novela ecuatoriana de los últimos años no solo gira en torno a la experiencia de fracaso de los sueños. Elementos claves de ese mundo son la crítica al poder y la expresión de las tensiones y conflictos de los diversos grupos sociales, sus enajenaciones, angustias y contradictorias experiencias. (Araujo Sánchez, 1991: 89)

Novelas como "Tribu sí" (1981), de Carlos Béjar Portilla, muestran los nuevos caminos que tomaba la narrativa, así como la aparición de nuevos escritores.

Dos de los escritores más importantes en la actualidad publicaron sus primeras obras en la década del ochenta: Huilo Ruales (1947) y Javier Vásconez (1946).

[81] Habría que anotar que en esta década existieron dos ecuatorianos que ganaron el premio Casa de las Américas, Raúl Pérez Torres, en el año 1980, y Julio Pazos Barrera, en el año 1982, en cuento y poesía respectivamente. A estos escritores antes le habían antecedido tres escritores más: Jorge Enrique Adoum, en el año 1960, Alfonso Cuesta en el año 1962, y Manuel Medina Castro en el año 1968. En este mismo sentido, el premio Aurelio Espinosa Polit, inaugurado en la década anterior (1975), destacará en las décadas del ochenta y noventa en el campo cultural. Vale hacer mención también que en 1978 fue fundada la Cámara Ecuatoriana del Libro.

En efecto, Huilo Ruales es un escritor que en su obra juega con los límites de la realidad y la ficción, traspasando sus márgenes con la escritura. En su cuento "Loca para loca la loca" (1989), por ejemplo, el autor presenta una narración que se desliza hacia lo absurdo, llevando al lector a cuestionar la idea de lo que es real y lo que no lo es. Esta obra es un ejemplo claro de cómo la literatura ecuatoriana de la década del ochenta se caracterizó por la exploración de nuevas formas narrativas y por la búsqueda de la innovación en el lenguaje literario.

Javier Vásconez, como se mencionó anteriormente, es un escritor que destaca por su escritura prolija y cuidada. En sus obras, como en el cuento "Angelote amor mío" (1983), se puede observar la presencia de personajes que rompen con el realismo social, alejándose de los arquetipos típicos de la literatura de la época. Además, en su narrativa se pueden apreciar los juegos entre la ficción y la realidad, lo que hace que sus obras sean interesantes y desafiantes para el lector.

En ambos autores aparece un tema propio de esta década: la narración de la ciudad de Quito, tanto Ruales como Vásconez crean un Quito literario. Un Quito que tiene ciertos elementos de la realidad, pero que sin lugar a dudas es rebasado, pues solo es posible en la imaginación de los escritores.

En este mismo sentido, el escritor Jorge Velasco Mackenzie re-crea un Guayaquil literario, una ciudad que encuentra en los marginales sus principales protagonistas. "El rincón de los justos" (1983), es ese espacio que junta en uno solo ese Guayaquil profundo, aglutinado en una cantina. Se muestran sus luchas diarias por sobrevivir en una ciudad marcada por la pobreza y la marginalidad. La obra destaca por su realismo y por la manera en que el autor captura la esencia de la ciudad y sus habitantes.

Es interesante notar cómo estos escritores, al recrear las ciudades de Quito y Guayaquil, reivindican la literatura como una forma de construir imaginarios colectivos y de hacer visible lo invisible. Además, al utilizar técnicas narrativas que rompen con el realismo, cuestionan la idea de una verdad única y objetiva, y abren nuevas posibilidades para la escritura y la lectura.

3.2.2.1. Características de la narrativa

Es interesante observar cómo la década del ochenta fue un momento de gran efervescencia literaria en Ecuador, en términos de cantidad de obras producidas y de autores

que surgieron en escena. Esta producción de obras literarias es sorpresiva para la época y lo anota Diego Araujo en el IV congreso de literatura realizado en 1990[82]. En total se registran 155 obras, entre novelas, cuentos, ensayos, poesía y teatro (Ver Anexo 2).

Araujo manifiesta que se registraron 81[83] nuevos títulos en novela (Araujo, 1993). Entre 1960-70 se produjeron 34 novelas, en la década siguiente (1970-80) se produjeron 47, en la siguiente (1980-90) esta cifra se duplicó. Esto quiere decir que en 10 años se produjo lo que en los 20 anteriores (Araujo, 1993). Si en la década del 70 se notó una producción que iba incrementándose, para la década del ochenta esta alcanzó una notable producción.

Lo cual indica que había un gran interés y una necesidad de expresión literaria en ese momento histórico. También es posible que factores como la mayor accesibilidad a la educación y la tecnología hayan influido en este aumento de producción literaria. Además, el contexto social y político del país en ese momento pudo haber sido un estímulo para la creación, tanto en forma de protesta como de reflexión.

El primer cambio evidente es el número de obras producidas en relación a las décadas pasadas y la cantidad de escritores. La mayor parte de obras pertenecen a la narrativa, novelas, cuentos y ensayos son los que mayor preponderancia tienen en este periodo En total 140 obras dedicadas a estos 3 géneros. Se escribieron 85 novelas, 33 libros de cuentos y 22 obras de ensayo. Mientras que se produjeron 10 obras de poesía y 4 en teatro.

> Respecto al ensayo, Alicia Ortega (2017) dice que adquiere un nuevo impulso crítico:
>
> (…) rico en debates y publicaciones de alta calidad; sobre todo, lo que se evidencia es la existencia de una comunidad crítica vinculada más al ámbito académico-universitario. Desde el diálogo o el desacuerdo, los ensayistas se están leyendo; cada nuevo libro quiere debatir, completar, contradecir, continuar las reflexiones que desarrollan libros anteriores. (321)

Efectivamente, el ensayo se convirtió en un género importante para la expresión de ideas y el debate intelectual en la década de 1980 en Ecuador, especialmente en el ámbito de las

[82] Los encuentros de literatura a nivel nacional fueron los siguientes: en 1980 se realizó el segundo encuentro; en 1984, el tercero; en 1990, el cuarto. Todos en la Universidad de Cuenca. En el caso del "IV Encuentro de Literatura Ecuatoriana", se hizo un diagnóstico de la década del ochenta.

[83] En el anexo 2 se muestra la producción de 86 obras dedicadas a la novela, 5 más de las que menciona el estudioso Diego Araujo. Hay que anotar, además que, en total, se produjeron 154 obras, entre novelas, cuentos, poesía y teatro. De este número, dedicadas a la novela y el cuento, hay 118. De esta manera se observa la fuerza de la narrativa en el país. El periodo tomado para esta estadística fue entre 1980 y 1990, años que destacó Araujo.

ciencias sociales. Muchos de los pensadores y ensayistas de la época estaban ligados a la vida universitaria y su obra reflejaba la preocupación por temas como la identidad nacional, la democracia, los derechos humanos, la cultura y la historia del país.

Entre los ensayistas más destacados de la década se encuentran Fernando Tinajero, que escribió "Aproximaciones y distancias" (1985), "Teoría de cultura nacional" (1986), "De la evasión al desencanto" (1989); Agustín Cueva que publicó "Lecturas y rupturas" (1986), "La teoría marxista" (1987), obras en las que aborda la necesidad de un cambio profundo en la política y la sociedad ecuatoriana. También se encuentran los escritos de Bolívar Echeverría, quien publicó "La modernidad de lo barroco" (1987), una obra destacada en el campo de la teoría cultural que analiza la relación entre la modernidad y la cultura barroca latinoamericana.

Por otro lado, una de las características centrales de los cuentos y novelas fue la narración de la ciudad y de aquellos que la habitan, viven y, en ocasiones, se presentan como antihéroes. Por ejemplo, en su novela "Sueño de Lobos" (1986), Abdón Ubidia narra la vida de un delincuente que planea un asalto a un banco en la ciudad de Quito. Huilo Ruales, en su cuento "Nuay cielo comuel de Kito" (1985), describe el mundo de las alcantarillas, y Velasco Mackenzie en "El rincón de los justos" (1991) representa lo marginal en una cantina del puerto principal. Diego Araujo (1991) comenta al respecto: "(…) seres marginales, parias, gente de diferentes grupos sociales. Todos tienen la ilusión de un cambio radical, pero al final solo les espera el fracaso y la muerte" (87).

Los seres marginales aparecen en la literatura y con ellos el lenguaje de los excluidos. Por ejemplo, "El rincón de los justos" de Jorge Velasco Mackenzie[84] presenta un registro memorable del barrio marginal de Matavilela.

Además, es importante destacar la influencia de la escritura en la representación de los marginales. No solo se trataba de narrar sus historias, sino también de *desgajar* las formas de escritura, incorporar distintos niveles narrativos para los protagonistas, dar voz a objetos

[84] "A través del barrio, los personajes del suburbio, su lenguaje, aparece Guayaquil, aparece la sociedad ecuatoriana en hueso y pellejo. El suburbio es el *verdadero rostro* del crecimiento urbano en nuestras sociedades, y es rostro, con sus rasgos esperpénticos, nos entrega Velasco en una excelente novela" (Araujo Sánchez, 1991: 89). Si bien este crítico relaciona al Guayaquil literario y al Guayaquil de la realidad, lo más importante es la voz que da vida al Guayaquil marginal, al Guayaquil literaturizado.

inanimados y romper con la linealidad del tiempo, lo que suponía un cambio radical en la escritura.

Raúl Vallejo, escritor y crítico literario, al analizar la obra “El rincón de los justos”, destaca algunas diferencias entre la generación de los años treinta y la literatura de los años ochenta que se reflejan tanto en el cuento como en la novela. A continuación, se presentan cuatro puntos que Vallejo (2010) menciona:

- Superación total de la disyuntiva literaria entre el realismo social y realismo psicológico, lo que permite una visión renovada de la realidad, pero además una visión desde el interior de los personajes, hechos y ambientes, donde el lenguaje marginal elabora esa realidad.
- Los escenarios rurales son reemplazados por los ambientes urbanos.
- La denuncia dio paso al testimonio crítico, en la década del treinta, la intención era denunciar una injusticia social, en los ochenta era profundizar en las relaciones de los personajes y su caracterización, de los niveles de la realidad y del punto de vista narrativo, lo que evita un maniqueísmo y más bien complejiza la realidad que se cuenta.
- La narración lineal es reemplazada por la multiplicidad de puntos de vista de la narración.

Es evidente que la literatura experimentó un cambio radical durante este período, lo que sugiere que la tesis que defiende un desasosiego constante debe ser cuestionada. En realidad, hubo cambios significativos que enriquecieron el campo literario. En resumen, el campo literario se dinamizó con gran esfuerzo. Por lo tanto, considerar que esta década se centra exclusivamente en el fracaso es una perspectiva limitada que no toma en cuenta las innovaciones en la escritura y el papel destacado que adquirió el lenguaje. Es decir que no mira la totalidad del problema literario

Ahora bien, esto ¿qué consecuencias tuvo en el mercado de bienes culturales? y ¿cómo se presentó el problema?

3.2.3. La difusión, recepción y promoción de la literatura

"El país se lanzaba a la fanfarria petrolera y había dinero para todo, inclusive para comprar por metros enciclopedias doradas para adornar las nuevas mansiones" (Cuvi, 1996: 35).

Durante la década de los ochenta, el progreso económico en Ecuador, impulsado por la explotación del petróleo, transformó la sociedad en su totalidad. Desde la infraestructura hasta la moda todo cambió y surgieron nuevas formas de consumo. Como señala Pablo Cuvi en su texto "Una aventura cultural en la Mitad del Mundo" (1996), el dinero disponible permitía ciertos "lujos", como el consumo de objetos culturales. Esto abrió espacio para la expansión de la esfera del arte, en particular para la literatura, lo que llevó a un aumento del mercado de bienes culturales.

> (…) el paulatino crecimiento de los sectores medios y el acceso de más amplios grupos a la escuela, así como el aumento de la población urbana y la nueva realidad económica de la sociedad ecuatoriana especialmente durante la última década [1970], favorecen el desarrollo de un público lector y el crecimiento del mercado del libro. (Araujo, 1983: 80)

Pierre Bourdieu (1997) sugiere que "al convertir el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás, otorgan la prioridad a la difusión" (214). Esto crea una ampliación del mercado, es decir una economía de la cultura.

El aumento de escritores en Ecuador durante la década de los ochenta implicó una reflexión sobre el *ciclo de producción literaria*, que incluye la distribución y consumo de los bienes producidos por los escritores. Sin embargo, la producción editorial en el país era limitada y no estaba a la altura de la cantidad de obras literarias producidas, lo que se evidenciaba en la falta de casas editoriales. La Casa de la Cultura, bajo el auspicio del Estado, era una de las pocas editoriales que concentraba la producción literaria. Este problema llevó a que los escritores tuvieran que buscar editoriales fuera del país para publicar sus obras, lo que no era una tarea fácil.

A pesar que hubo un aumento en la producción literaria y una apertura en el mercado de bienes culturales, en la esfera del consumo se produjo un gran problema. Las obras eran de difícil acceso, pues no se producían en el país, lo que provocaba que el lector promedio solo consumiera la literatura que llegaba a las librerías locales, siendo esta un filtro que

dejaba, voluntaria o involuntariamente, fuera a los autores ecuatorianos. Es decir que en el mismo mercado ecuatoriano era difícil acceder a las obras de los escritores nacionales.

Además, la televisión y otros medios de comunicación masivos se consolidaron como formas de entretenimiento y consumo cultural predominantes, desplazando en cierta medida la lectura y la literatura. Por tanto, el bajo nivel de lectura y la falta de interés en la literatura se convirtieron en un obstáculo para la consolidación de un mercado literario diverso en Ecuador.

La falta de una industria editorial sólida y la falta de lectores son dos grandes problemas que afectan a la difusión y recepción de las obras de los escritores ecuatorianos. Sin una producción editorial adecuada, las obras de los escritores tienen dificultades para llegar al mercado local y, por lo tanto, a los lectores potenciales. Y sin una cantidad suficiente de lectores, el mercado local no es atractivo para las editoriales, lo que perpetúa el ciclo de falta de producción y distribución de obras literarias ecuatorianas.

Juan Valdano (1993), escritor y crítico literario, propone que la literatura es parte de una práctica social, y como tal, está atravesada por las condiciones materiales y económicas de la sociedad en la que se produce. De modo que la falta de editoriales y la escasa presencia de los autores ecuatorianos en el mercado editorial local no es un problema exclusivo del campo literario, sino un reflejo de las limitaciones y desigualdades de la sociedad ecuatoriana en su conjunto. Más allá de los espíritus superiores que ven en la escritura una actividad trascendental, llevada a cabo por seres iluminados, el oficio del escritor es la mezcla del trabajo de la palabra con las necesidades cotidianas de la vida (Valdano, año).

En este sentido, Valdano (1993) sostiene que es importante que la literatura sea parte de la discusión pública y se aborde como un problema político y social, ya que su producción y circulación están vinculadas con el acceso a la cultura y al conocimiento. Además, señala la necesidad de crear políticas públicas que fomenten la producción y difusión de las obras literarias, y que promuevan la lectura y el acceso a la cultura en general.

> Por más espíritu purísimo que fuese un escritor, por más despistado que pareciese tiene, como todo hijo de Eva, necesidades materiales que satisfacer; y no sólo él sino, además, su familia, pues sus hijos acostumbran también sentarse todos los días a la mesa y gastan constantemente los zapatos. Es posible que consideraciones de esta laya y que no hacen sino descender el trabajo intelectual de la cantidad de las entelequias platónicas a la crasa realidad de la vida cotidiana, fastidien a algunos. Sin embargo, más allá del disgusto de los puritanos

> acostumbrados a ver el fenómeno literario como fruto depurado de espíritus superiores, está la literatura como una tarea más que se halla inmersa entre las labores y los días del hombre, un quehacer entre otros quehaceres que llenan y dan sentido a la vida humana. (Valdano, 1993: 492)

Esta discusión destaca que la escritura debe ser considerada como una actividad económica que tiene una función social y que, por tanto, debe ser vista como una profesión más, lo que implica que los escritores deben tener un reconocimiento económico por su trabajo y que su producción literaria no debe ser vista como un simple pasatiempo. Además, destaca la importancia de dedicar tiempo al oficio de escribir, lo que implica una reflexión sobre cómo se distribuyen las horas del día y cómo se organiza el tiempo para poder producir obras literarias

Ambas preocupaciones pueden resumirse en la siguiente pregunta: ¿Es posible que un escritor viva de su arte? La respuesta de Valdano (1993) es que no sería posible, pues la escritura se la deja para las horas nocturnas, feriados o fines de semana, para cuando el trabajo de la escritura solo pueda alcanzar a los escritores cuando ya están cansados. Y es que como decía Manuel J. Calle: "mi pluma no es cuchara" (como se cita en Valdano, 1993).

En efecto, la necesidad de los escritores ecuatorianos de tener que dedicarse a otras profesiones para poder subsistir deja en evidencia la falta de reconocimiento y valoración social de la labor literaria. Salvo honrosas excepciones, los escritores deben dedicarse al ejercicio de profesiones liberales[85] que en algunos casos se relacionan con la vida cultural (Valdano, 1993: 498).

Esta situación puede llevar a que los escritores no tengan el tiempo y la dedicación necesaria para la escritura, lo que puede afectar la calidad de sus obras y la cantidad de obras producidas. Asimismo, puede haber un desequilibrio entre las necesidades vitales del escritor y su actividad literaria, lo que puede generar una presión por buscar temas y estilos que se ajusten a las demandas del mercado, en lugar de explorar libremente su creatividad y expresión personal.

[85] Generalmente los escritores se dedican a ser profesores, periodistas, burócratas públicos (de instituciones dedicadas a la cultura: Ministerio de Educación, municipios, Casa de la Cultura, Banco Central), abogados y comunicadores.

Según Valdano (1993), el escritor enfrenta tres problemas fundamentales: las condiciones pactadas con el editor, la recepción y aceptación de la obra, y la amplitud y capacidad de compra en el mercado. Estos factores, aunque están fuera del ámbito de la escritura, son centrales en la creación literaria y tensan la cuerda de la autonomía de los escritores en el campo. Para superar esta problemática, los escritores tienen dos opciones: recurrir a las instituciones estatales o a la empresa privada. Durante la década de los ochenta, el Estado y las instituciones culturales del país auspiciaron proyectos artísticos. Sin embargo, esto presentó otro dilema: ¿Qué sucede cuando el Estado se convierte en el único editor de las obras literarias? Valdano (1993) menciona la existencia de una doble problemática: en primer lugar, la industria editorial nacional es precaria, con escasa rentabilidad o un atraso tecnológico; y, en segundo lugar, el régimen de gobierno imperante busca difundir sus ideas desde la esfera cultural.

Después de un largo proceso de creación literaria, el escritor debe enfrentarse al desafío de difundir su obra. Pero, ¿qué sucede cuando el Estado no promueve o auspicia la difusión cultural en el país? En este caso, la respuesta para el escritor es buscar empresas fuera del país que publiquen su obra o encontrar una editorial independiente. En otras palabras, el problema de la obra no se reduce solo a la escritura, sino también a su difusión y consumo, lo que complica el desarrollo del campo literario. Por lo tanto, los escritores deben pensar no solo en la creación de su obra, sino también en cómo hacerla llegar al público, lo que plantea nuevos desafíos en el campo.

Durante la década de los 80, las instituciones que primordialmente publicaron las obras de los escritores en Ecuador fueron la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y las universidades (Araujo, 1983). Sin embargo, también surgieron algunas editoriales[86], entre las que destacan Editorial El Conejo, Editorial Planeta y Editorial LibriMundi. En particular, Editorial El Conejo, fundada en 1979, fue una de las más importantes y significativas para la literatura ecuatoriana, publicando obras como: Grandes novelas ecuatorianas: los últimos treinta años y Joyas literarias-Novelas breves del Ecuador. Por su parte, Editorial Planeta, fundada en 1981, incursionó en el mercado editorial con su colección Letraviva. En cuanto a Libri Mundi, Edgar Freire menciona que Enrique Groose-Luermen[87], su propietario,

[86] Antes habían aparecido Editorial Abya Yala (1975) y Corporación Editora Nacional (1977).

[87] Nacido en Alemania, llegó al Ecuador después de la Segunda Guerra Mundial. No fue el primer librero alemán en la ciudad de Quito. Al respecto Pablo Cuvi manifiesta que: “La importancia de los libreros

inicialmente tenía una librería, pero luego se convirtió en una editorial que enriqueció la vida cultural de la ciudad de Quito.

> Hay que hablar de un antes y un después de él. Fiel a su slogan Todos los libros del mundo, Enrique empezó a traer de todo y a difundir afuera el libro ecuatoriano. (…) Compraba a los autores ecuatorianos y les estimulaba para que siguieran escribiendo. (…) Por eso creó más tarde Ediciones Libri Mundi. (como se cita en Cuvi, 1996: 36)

La evidencia es clara: el mercado editorial fue limitado y, en esas condiciones, fue difícil difundir las obras. Sin embargo, la acción de estas editoriales, que pueden ser contadas con los dedos de una mano, fue titánica y su aporte fue central en el campo cultural, difundiendo y editando las obras de un determinado número de escritores. Esto permitió ampliar el mercado editorial más allá del Estado, que a menudo se caracterizaba por su lentitud.

El mercado del libro en Ecuador durante la década de los 80 fue bastante limitado y local, lo que dificultó la promoción de escritores ecuatorianos fuera del país. Las editoriales locales se enfocaron más en autoabastecerse y promocionar a escritores locales en el mercado interno, en lugar de buscar un tiraje de libros grandes o promocionar a los escritores en el extranjero. Por lo tanto, el comercio cultural en el país era bastante restringido y limitado, y las condiciones culturales no permitían una mayor promoción hacia el exterior ni un comercio a gran escala. Sin embargo, pese a estas limitaciones, las editoriales locales jugaron un papel importante en la promoción y difusión de las obras de escritores ecuatorianos, lo que permitió ampliar el mercado editorial más allá de las instituciones estatales. Se creó un mercado local que promocionó a "nuevos" y "viejos" escritores. Es bajo estas circunstancias que muchos escritores apuntaban a salir del país para dar a conocer sus trabajos, caso contrario sus obras estaban enclaustradas en las fronteras patrias. Los países predilectos de los intelectuales de ese momento fueron: México, Argentina y España[88].

La falta de lectores era un problema importante en el campo cultural ecuatoriano en las décadas del 70 y 80. La baja tasa de alfabetización y el predominio del sector rural, donde

alemanes en la capital data de los albores de la persecución nazi. En el libro, "¡Esas viejas librerías de Quito!", Edgar Freire señala que, aparte de la Librería Española, de Arsenio Briz Sánchez, durante la década de los 30 funcionaban ya cuatro importantes librerías establecidas por alemanes: la librería "Católica", de Carlos Weber; la "Científica", de Bruno Moritz; la "Internacional", de Simón Goldberg; y "Su Librería", de Carlos Liebmann" (Cuvi, 1996: 18).

[88] "Muchos libros hasta finales de la década del setenta e inicios de los ochenta se editaban e imprimían en Colombia, España, México y Argentina, pues la industria editorial no despegaba en el país" (Cuvi, 1996:45).

la educación era limitada, hacían que el público lector fuera reducido. Además, la brecha entre los sectores alfabetizados y analfabetos acentuaba esta situación. Los lectores estaban mayormente ubicados en las ciudades y pertenecían a sectores medios ilustrados, lo que limitaba el alcance y difusión de la literatura. Todo esto repercutía en el desarrollo del campo cultural, ya que la literatura no tenía el impacto y la influencia que se podría haber logrado en una sociedad más lectora.

Es interesante destacar que la falta de lectores no solo se debe a la promoción limitada de la lectura desde el ámbito educativo y el ascenso social restringido, sino también a otros factores como la pobreza, la falta de acceso a la educación y la falta de infraestructuras culturales en las zonas urbanas y rurales. Es decir, la falta de lectores es un problema complejo que abarca distintas dimensiones sociales, económicas y culturales. Diego Araujo (1983) afirma lo siguiente: "(…) creo que el tiraje en general reducido de las novelas que se publican en el país evidencia el exiguo número de lectores potenciales. La novela ecuatoriana es todavía una obra en busca de receptores, una comunicación relativamente trunca" (81).

Además, la falta de lectores y la limitada difusión cultural también tienen un impacto en la producción literaria, ya que los escritores enfrentan dificultades para llegar a un público amplio y para tener una retroalimentación significativa que les permita mejorar y desarrollarse como autores. En este sentido, se trata de un problema que afecta a todo el campo cultural y que requiere de soluciones integrales y sostenibles. En estas circunstancias, el consumo de bienes culturales no era masificado, a pesar de haber sido significativo respecto de las décadas anteriores.

En este contexto, Diego Araujo Sánchez (1991) se plantea la siguiente pregunta: ¿Quiénes leen literatura ecuatoriana? Su respuesta es inminente: los jóvenes estudiantes de sectores medios. Por tanto, este sector de la población, que puede ser lector potencial, debe ser atendido. La literatura juvenil debería adquirir más peso, pues ahí está un posible público consumidor. En esas condiciones, "todavía es débil la vida de la novela y el cuento en los lectores" (Araujo, 1991: 103), sobre todo por la difusión editorial que mantiene un enclaustramiento de los escritores nacionales, con muy pocas excepciones.

Es importante destacar que, aunque la situación editorial y de lectura en el Ecuador no era favorable en la década de 1980, hubo un esfuerzo por parte de algunos actores culturales para impulsar la literatura nacional. Además del suplemento literario del diario

"Hoy", existieron otros espacios en medios de comunicación como revistas literarias y programas de radio que promovían la lectura y difusión de obras de escritores nacionales. También surgieron iniciativas de escritores y editores independientes para publicar y distribuir sus propias obras, a pesar de las limitaciones del mercado editorial. A pesar de las dificultades se gestaba un movimiento cultural que buscaba fomentar la lectura y promover la producción literaria en el país.

Por otro lado, la crítica literaria en el Ecuador ha sido un dispositivo poco desarrollado en comparación con otros países de la región. Se podría decir que la falta de tradición crítica es una de las características más notorias del campo literario del país. En gran medida, esto se debe a la falta de espacios específicos para la reflexión, como publicaciones especializadas y programas académicos enfocados en la literatura. A su vez, esto ha llevado a la carencia de debates y discusiones sobre las obras literarias que se producen en el país y ha contribuido a la ausencia de un canon literario nacional sólido y reconocido. Fernando Tinajero (1986) retrata bien esta cuestión:

> La que tradicionalmente se ha practicado entre nosotros, a fuerza subjetiva y espontánea, es una crítica que revela mejor los conflictos de quien la ejerce que las cualidades o defectos de las obras que han caído en sus manos. (117)

Faltan parámetros técnicos para establecer una crítica potente que aporte al campo, pues lo que en ese momento se produjo fueron opiniones subjetivas, que caían en juicios morales con poca crítica. Tal como sugiere Miguel Donoso Pareja (2013): "La crítica se hace en nuestros países con parámetros extraliterarios: compadrazgo y amistad, antipatía o simpatía, incluso odio" (19).

La crítica literaria es un elemento fundamental para establecer un diálogo crítico constructivo entre la obra y el público lector, para profundizar en el análisis y la comprensión del texto y para crear una memoria crítica de la producción literaria de un país o región. Por lo tanto, es importante fomentar la formación de críticos literarios capacitados y comprometidos con su tarea, que puedan generar un espacio de reflexión y de diálogo enriquecedor dentro del campo. En conclusión, es urgente que se cree una crítica literaria que logre dinamizar ese campo, caso contrario este tipo de aportes no son significativos.

En síntesis, la década del ochenta muestra un mayor número de obras y escritores, pero también evidencia su reducida y limitada difusión. Las condiciones estructurales no

permitieron que las obras tuvieran una mayor difusión, reduciendo así el papel de las editoriales. Las pocas empresas editoriales tuvieron que realizar un gran trabajo, a pesar de las adversidades a las que estaban expuestas y que ni el mismo Estado pudo evitar, teniendo así problemas en torno a la edición de las obras. Por supuesto, con todas las limitantes se logró difundir las producciones más importantes. Finalmente, un aspecto central de esta década es la escasa crítica literaria, que ha sido poco desarrollada en el país y realizada bajo parámetros extraliterarios.

Todas estas características componen el campo literario ecuatoriano en la década del ochenta. Producción, difusión y consumo con altibajos más allá de la propia escritura.

Capítulo IV. Fin de siglo, los noventa

4.1. Introducción

La década del noventa fue un período de crisis política, social y económica, y algunos teóricos argumentaron que se estaba llegando al "fin de la historia". El historiador Eric Hobsbawm (2010) describió este siglo como una época de crisis continua y hacia un futuro desconocido. "(…) el siglo XX conoció una fugaz edad de oro, en el camino de una crisis a otra crisis, hacia un futuro desconocido" (Hobsbawm, 2010: 16). La Guerra Fría y la ideología que la sostenía se derrumbaron, y el capitalismo emergió como el vencedor. En América Latina, el neoliberalismo se expandió y se aplicaron políticas del Consenso de Washington. Además, el despliegue de las políticas neoliberales también tuvo un impacto en la cultura, y se produjeron cambios significativos en la esfera cultural. En algunos casos, lo cultural, y los estudios que de aquí se desprendieron, se convirtieron en los elementos centrales para entender ese momento.

Efectivamente, en el plano comunicacional, la tecnología y los cambios tecnológicos tuvieron un papel central en la década del noventa. La incidencia de la tecnología fue tan grande que incluso "(...) revolucionó las artes[89]" (Hobsbawm, 2010: 496). La virtualización de la vida social se extendió a toda la esfera cultural, dando lugar a una tecnologización de la cultura. Esto implicó una masificación del arte, gracias a los primeros atisbos de internet que permitieron dar aquel gran paso. En el caso de la literatura, las obras ya no se limitaban al libro y su catálogo físico, sino que encontraban la posibilidad de difusión mediante las búsquedas en la red. En resumen, la tecnología tuvo un impacto significativo en la cultura y las artes durante la década del noventa.

Pero, ¿qué sucedió en este periodo en el Ecuador?, ¿qué pasó con su mercado editorial?, ¿la tecnología posibilitó una mayor difusión de las obras? En términos literarios, ¿qué narran los escritores en esta década?, ¿cuáles son sus preocupaciones?, ¿la derrota del canon realista, que inició en la década del ochenta, se profundizó en los noventa?

A pesar de los intentos por crear un mercado editorial en Ecuador en la década del ochenta, esto nunca llegó a consolidarse ni pudo cubrir la demanda interna del país. En la

[89] "La tecnología transformó el mundo de las artes y de los entretenimientos populares más pronto y de un modo más radical que el de las llamadas artes mayores, especialmente las más tradicionales" (Hobsbawm, 2010: 497).

década del noventa se observaron algunos destellos de crecimiento en el mercado cultural, pero estos no tuvieron una estructura clara y reforzaron la debilidad de aquel mercado. A diferencia de Brasil, México y Argentina, donde el mercado de bienes culturales se había fortalecido desde la década de 1970, en Ecuador este fenómeno comenzó a finales de la década del ochenta e inicios del noventa, presentando ciertas particularidades. Una de ellas fue su ampliación limitada, que solo alcanzaba el territorio nacional. Además, la economía debilitada del país no permitió las condiciones de desarrollo en torno al mercado de bienes culturales.

En la década del noventa, algunos críticos literarios seguían sosteniendo la idea de que las obras literarias debían reflejar la realidad. Sin embargo, a pesar de la fuerza que cobró el movimiento indígena en toda la década, la narrativa no se preocupó por reflejar este hecho en su producción. Esto pone sobre la mesa la discusión acerca de la deuda investigativa pendiente de pensar en la intelectualidad indígena y su relación con la literatura. Y, así mismo, la reflexión sobre cómo la narrativa puede ser una herramienta para dar voz y representar a los movimientos sociales y culturales que han sido históricamente marginados en la sociedad ecuatoriana.

En efecto, la década del noventa dejó en evidencia que el arte no necesariamente tiene la función de reflejar la sociedad. En la literatura se experimentó con diversas tendencias que fueron más allá del realismo social, lo que implicó su incursión en nuevas formas de narrativa y estilos literarios. De hecho, la muerte del realismo fue una constante en esta década, donde se exploraron nuevas formas de representación literaria que no necesariamente estaban basadas en la realidad de manera directa. Esto permitió una mayor libertad creativa y una apertura hacia nuevas perspectivas y formas de abordar la literatura.

4.2. Política, sociedad y cultura, antesala para entender el campo literario

> (…) lo dado es la condición de una acción futura, no su límite.
> (Sarlo, 2014: 14).

En el Ecuador de fin de siglo los cambios económicos, políticos y culturales, llegaban de manera lenta, tenían su propio ritmo. No eran cambios similares a los del Cono Sur o a los países del norte, eran transformaciones propias, con sus singularidades. El

neoliberalismo, por ejemplo, se implementó con sus características particulares, una de las más importantes fue el olvido de las instituciones estatales sin privatizarlas.

Sin duda, la década del noventa en el Ecuador fue un período de importantes transformaciones en diferentes ambientes. El levantamiento indígena de 1990[90] y la demanda de reconocimiento de las identidades plurales marcaron un punto de inflexión en la historia del país, abriendo el camino para una serie de cambios políticos y sociales en la década siguiente. Como consecuencia directa de ese hecho se colocó en las agendas discursivas el tema de la(s) identidade(s). Por primera vez se discute el *Estado Plurinacional*.

A su vez, la dolarización de la economía ecuatoriana al final de la década trajo consigo importantes consecuencias en la vida económica, social y política del país, que siguen siendo objeto de análisis y debate en la actualidad.

La migración de una parte considerable de la población a Europa y los EE.UU. fue un fenómeno destacado de los noventas y trajo consigo cambios importantes para la vida de las personas y sus comunidades. Este proceso migratorio implicó un desplazamiento significativo de población y una reconfiguración de las identidades y las relaciones sociales, así como un impacto en la economía y la cultura del país.

En este contexto de cambios y transformaciones, la literatura y la cultura en general no podían quedar al margen, convirtiendo a la década del noventa en un período de experimentación y exploración en diferentes ámbitos del arte, con nuevas formas de expresión, nuevas tendencias literarias y nuevas miradas sobre la realidad social y cultural del país.

> La experiencia de la globalización, la desterritorialización de la cultura, la emergencia de nuevas identidades y movimientos sociales fuertemente políticos desde una afirmación ciudadana, son instancias que redefinen no solamente el debate académico sino, sobre todo, la experiencia cotidiana de mujeres y hombres abocados a reinventar nuevas maneras de habitar la ciudad, de construir comunidad, de sobrevivir, en suma, son experiencias que postulan la necesidad de inventar nuevos horizontes que definan la posibilidad de anhelar e imaginar el futuro en claves esperanzadoras. (Ortega, 2017: 367-368)

[90] A lo largo de la década la participación política de este movimiento será muy importante, pues intervino en la caída de los gobiernos de Abdala Bucaram (1996) y de Jamil Mahuad (2000).

Si esos fenómenos fueron los más significativos en términos políticos y económicos, ¿cuáles podrían marcarse como los más importantes de la esfera cultural-artística? y ¿de qué manera incidieron los fenómenos sociales en la esfera cultural, particularmente, en la literatura? ¿Se puede hablar de una posmodernidad en Ecuador? y, si es así, ¿De qué tipo? Estas son algunas preguntas que se discuten a lo largo de este apartado.

Alicia Ortega (2017) afirma lo siguiente respecto de esta década: "El siglo se cierra con el esfuerzo colectivo por repensar viejas preguntas y colocar nuevas, en un mundo cuyos paradigmas de orientación se han visto profundamente transformados" (368). La autora reconoce que estos cambios y modificaciones fueron posibles por un nuevo fenómeno, el posmoderno. Retoma la siguiente tesis, donde se afirma que aquel fenómeno fue una "revolucionaria expansión de los medios audiovisuales y la hegemonía de un mercado internacional que modificó los paisajes urbanos y definió una cultura extraterritorial, que descentró el lugar del arte y la cultura letrada en la sociedad" (Ortega, 2017: 368).

Es interesante destacar cómo la autora recalca el impacto de los medios audiovisuales y la cultura globalizada en la configuración de la esfera cultural de la década del noventa. Este fenómeno no solo transformó la forma en que se consumían y producían bienes culturales, sino que también cambió la concepción de la cultura y la identidad. Como resultado, surgieron nuevas formas de expresión artística y cultural que desafiaron las formas tradicionales de hacer y entender la cultura.

Esta autora, con base en los estudios que Beatriz Sarlo aplica para el caso argentino, propone que los cambios surgidos en el Ecuador están marcados por la condición posmoderna. Si esto es así, ¿cuáles fueron las características de esa *escena posmoderna ecuatoriana*? Sin lugar a dudas, el prefijo "pos" aparece en la esfera intelectual ecuatoriana como un catalizador en las múltiples interpretaciones sociales, políticas y culturales de la década. Este prefijo, rápidamente, ganó terreno en las más diversas explicaciones, desde las ciencias sociales hasta el arte. Es decir que las humanidades acogieron este prefijo para las múltiples interpretaciones que surgieron.

Por otro lado, la literatura mantuvo una tendencia hacia la experimentación formal y el uso de técnicas narrativas no convencionales. Los escritores exploraron temas y problemas relacionados con la identidad y la alteridad, lo que complejizó y profundizó sus obras. Además, hubo un aumento en el interés por las culturas populares y la literatura oral, lo que

llevó a una mayor valoración y rescate de las tradiciones culturales locales. Esta tendencia enriqueció el panorama literario al fomentar la diversidad y la exploración de nuevas formas de expresión literaria.

Es cierto que los medios audiovisuales ganaron un gran peso en la sociedad y en la forma en que las personas consumen cultura. A pesar de esto, la literatura continuó siendo una forma de expresión artística importante y valiosa. Sin embargo, los avances tecnológicos no han apoyado necesariamente la masificación de la literatura de la misma manera que lo han hecho con otros medios, como la música y el cine.

Alicia Ortega (2017) plantea que la década del noventa fue una época de caídas y derrumbes[91], donde lo posmoderno se convirtió en un concepto clave para entender la realidad cultural de la época. Sin embargo, es importante tener en cuenta que la posmodernidad no solo se refiere a una forma de entender la cultura, sino que también está vinculada a una lógica de un capitalismo avanzado (Jameson, 2012).

Para Jameson (2012) la posmodernidad es una forma de cultura que surge en un momento en que el capitalismo ha alcanzado una fase avanzada de desarrollo, en la que las luchas de clases y los conflictos ideológicos han perdido importancia, y en la que la cultura se ha convertido en una forma de dotar de sentido a la realidad. De esta forma, es posible entender que la posmodernidad no solo se limita a la cultura, sino que está íntimamente ligada a las condiciones económicas y sociales de la época. En definitiva, si bien la posmodernidad puede ser una herramienta útil para comprender la cultura de la década del noventa, es importante tener en cuenta su relación con el capitalismo avanzado y las condiciones económicas y sociales de la época.

Por tanto, la posmodernidad está estrechamente relacionada con la fetichización de la mercancía, la industria cultural y la estetización de la realidad. En este contexto, los medios de comunicación se convirtieron en dispositivos que producen una mirada hegemónica a través de la cual se construyen y se transmiten los significados culturales.

El desplazamiento del discurso político por el cultural es una característica de la posmodernidad, en la que la cultura se convierte en un aspecto central de la sociedad. En este contexto, la literatura se entiende como una forma de arte que tiene como eje central el

[91] Es decir, frente a aquello que fue el desencanto y la pérdida de un horizonte político [tras la caída del muro de Berlín], aparecían otros fenómenos sociales para mostrar ciertas particularidades del Ecuador.

lenguaje, ya que es a través de éste que se construyen los significados y se establecen las relaciones entre los diferentes elementos que conforman una obra literaria.

Es cierto que la caída del muro de Berlín y el cuestionamiento del socialismo real tuvieron un impacto decisivo en la actividad productiva de los intelectuales vinculados a la política, especialmente aquellos relacionados con el discurso de izquierda. Para ellos, la caída del muro y el fin del socialismo real significaron un golpe a sus ideales políticos y una crisis en su forma de entender el mundo.

Por otro lado, para los intelectuales de derecha la caída del muro de Berlín les permitió pensar más allá de lo político y consolidar sus ideas en torno a la libertad individual, el mercado y la democracia liberal. En este contexto, la idea de que los escritores deben ser "apolíticos" y centrarse únicamente en su quehacer literario se volvió una postura atractiva para aquellos que buscaban evitar las discusiones políticas.

La noción del arte por el arte, que defiende la idea de la una obra autónoma que debe ser juzgada exclusivamente por sus cualidades estéticas, ganó relevancia en este contexto. De esta forma, se intentó separar la literatura de las ideologías políticas y se promovió una concepción "más pura" y desinteresada del arte.

En definitiva, la caída del muro de Berlín y el fin del socialismo real tuvieron un impacto decisivo en la actividad intelectual y literaria de la época, y marcaron un antes y un después en la forma de entender la relación entre el arte y la política.

El murmullo de lo novedoso[92], donde se dio una eclosión de las identidades, era evidente.

> La resonancia de esa temporalidad amplificó la idea de los finales y colocó el prefijo "pos" delante de muchas palabras, cuyos sentidos habían constituido parte de la sensibilidad, los imaginarios, las identidades y las certezas de mujeres y hombres, de adultos y jóvenes, a lo largo de varias décadas. (Ortega, 2017: 375)

[92] "(…) considerar al arte como institución implica colocarla en un *más acá profano* donde se disuelven las veleidades de excepcionalidad porque los movimientos, los impulsos y las regulaciones sociales también actúan en la esfera del arte. La perspectiva institucional desnuda las fantasías que los artistas han tejido sobre su práctica y revela que las determinaciones económicas y sociales se ejercen sobre ellos, tanto como quienes se ocupan de la producción de mercancías o de competir por el poder. Con la particularidad: todo esto sucede sólo por la intermediación de las fuerzas y las formas propias del campo específico donde los artistas se mueven" (Sarlo, 2014: 140).

Beatriz Sarlo (126) sostiene que: “No se es artista de un único modo, porque la red invisible de experiencia y cultura, de razón e imaginación, de lo que se sabe y de lo que nunca podrá saberse, está tejida siempre con hilos distintos” (126). Para ella no existe un único camino para ser artista, ya que cada uno está influenciado por una serie de factores que le son propios y que se combinan de formas diferentes para cada persona.

De este modo, el espectro de los intelectuales y el arte se abre como un abanico que no posee un solo sentido, sino que se enriquece con la diversidad de identidades y enfoques artísticos. La eclosión de identidades y la multiplicidad de perspectivas permiten que los sentidos del arte se amplíen y se enriquezcan.

Esto permite entender a la creación artística como un proceso complejo y multifacético que involucra diferentes aspectos de la vida y la experiencia de cada individuo. No hay una fórmula mágica para ser artista, sino que se trata de un camino personal y único, que se construye a través de la interacción entre la cultura, la razón y la imaginación.

Es cierto que, a pesar de la diversidad de identidades y enfoques artísticos, los medios de comunicación y el mercado tienden a imponer una visión homogénea y estandarizada de la cultura y el arte. La promoción de productos culturales masivos y la utilización de estrategias publicitarias se han convertido en herramientas para generar una apariencia de homogeneidad cultural. De esta manera, se crea la ilusión de que todos compartimos los mismos gustos y preferencias culturales, cuando en realidad la diversidad de identidades y enfoques artísticos es mucho más amplia y rica.

> (…) la reproducción clónica de necesidades con la fantasía de que satisfacerlas es un acto de libertad y de diferenciación. Si todas las sociedades se han caracterizado por la reproducción de deseos, mitos y conductas, esta sociedad lo lleva a cabo con la idea de que esa reproducción pautada es un ejercicio de la autonomía de los sujetos. En esta paradoja imprescindible se basa la homogeneización cultural realizada con las consignas de la libertad absoluta de elección. (Sarlo, 2014: 13)

Efectivamente, la década de los noventa fue un momento en el que se intensificó la homogeneización de la vida desde la cultura y los medios de comunicación. Se promovió una visión estandarizada de la cultura y el arte que favorecía la producción y el consumo masivo de productos culturales.

Este proceso de homogeneización se vio impulsado por la globalización y el avance de las tecnologías de la comunicación, factores que permitieron una mayor circulación de bienes culturales a nivel internacional, además de una mayor penetración de los medios de comunicación en la vida cotidiana. Como resultado, se produjo una especie de uniformización de los gustos y preferencias culturales, que fue promovida por los mismos medios y el mercado. Se creó una apariencia de homogeneidad cultural que ocultaba la diversidad y riqueza de las expresiones culturales y artísticas.

Ahora bien, ¿qué sucedía en el arte?:

> Más que en ninguna otra esfera, en el arte es tan difícil instituir lo posible como lo prohibido. Esta dificultad frustrada a la censura, cuyos argumentos (religiosos, políticos, nacionales, revolucionarios) carecen de otro sustento que la fuerza; cuando irrumpe la democracia en la esfera del arte también se impone el pluralismo como principio de regulación de posiciones diferentes. Ese pluralismo asegura una equivalencia universal: "todos los estilos parecen más o menos equivalentes e igualmente (poco) importantes". Nadie podrá ser condenado por sus ideas estéticas, pero nadie tendrá los instrumentos que permitan comparar, discutir y validar las diferentes estéticas. El mercado, experto en equivalentes abstractos, recibe este pluralismo estético como la ideología más afín a sus necesidades. (Sarlo, 2014: 143)

Efectivamente, durante los años noventa se produjo una intensificación de la lógica del mercado, que buscaba incorporar y explotar todo tipo de tendencias culturales emergentes para su propio beneficio. En este sentido, la apertura estética y la pluralidad de formas se convirtieron en un recurso para la mercadotecnia y la industria cultural. El arte y la cultura en general, en lugar de desafiar las estructuras de poder y los valores hegemónicos, se integraron a la lógica capitalista y se volvieron parte del circuito de la producción y el consumo. La multiplicidad de formas y discursos estéticos, lejos de fomentar la diversidad cultural, se convirtió en una estrategia del mercado para crear nichos de consumo específicos y para reforzar la lógica del individualismo y el consumo.

La dinámica mercantil es una constante en la cultura contemporánea a nivel mundial, y en el caso ecuatoriano no es la excepción. La captura de la pluralidad estética por parte del mercado también se dio en el país, aunque con ciertas particularidades propias de su contexto.

La búsqueda por publicar en editoriales extranjeras o en pequeñas editoriales privadas[93] es una muestra de la necesidad de los escritores de insertarse en el mercado y de buscar nuevos espacios para la circulación y venta de sus obras. En definitiva, la lógica mercantil sigue siendo una fuerza importante en la dinámica cultural y artística, y es necesario tenerla en cuenta en cualquier análisis sobre estas temáticas.

Por otro lado, el realismo se consideró como una estética pasada de moda y muchos escritores buscaron explorar nuevas formas narrativas que se adaptaran a las exigencias del mercado y a la eclosión de identidades, además de abandonar las formas tradicionales de narrar para experimentar con la estructura, el lenguaje, los personajes, la temporalidad y otros elementos narrativos. El resultado fue una literatura fragmentada, híbrida, experimental y menos preocupada por la representación mimética de la realidad. Esta literatura se caracterizó por una fuerte carga simbólica, la intertextualidad, el juego de lenguajes y la experimentación formal. Este proceso fundamento la creación de valores que respondían a una esfera estética, dando como resultado un... "(…) proceso de independencia de lo estético respecto de la religión, de la política, de las autoridades tradicionales y del poder." (Sarlo, 2014: 143). Sin embargo, la fuerza del mercado se afianzó. Es decir que hay un alejamiento de la política, pero una consolidación del aspecto mercantil de la obra literaria.

En suma, la década de los noventa estuvo marcada por un sentimiento de pérdida y desencanto, de orfandad y desorientación para una parte de la intelectualidad, sobre todo para esa intelectualidad ligada a la izquierda política. La percepción de que todo cambiaba, en precipitado desmoronamiento, se vio marcada por la inmediatez de un fin de siglo que se avecinaba a toda prisa.

Sin embargo, otra parte de la intelectualidad deja de lado lo político, hasta el radicalismo de adscribirse como apolíticos, es decir como sujetos desinteresados del ámbito. En estas condiciones, la relación política-arte se desvanece, tornándose un elemento secundario. En su lugar aparece la noción del arte por el arte con más peso.

4.3. El campo literario en los noventa

Viven con la nuca en el pasado
Natasha Salguero. Azulinaciones (1989)

[93] Dos editoriales independientes importantes en esos años fueron Librimundi y Editorial El Conejo.

> Las malas acciones no se olvidan y en relación a las buenas el rencor se ocupa de mantenerlas vivas, pensaba la Compa.
> *Edwin Ulloa. Sobre una tumba una rumba (1992)*

> Socavados los fundamentos del valor estético, quedan los expertos (del mercado, de la academia, de los medios) más fortalecidos que nunca. Si antes la legitimidad debía conseguirse en largas contiendas interiores al campo artístico, hoy puede obtenerse en instituciones más desinteresadas de las perspectivas estéticas. (…) La discusión sobre valores en el arte excluyó a millones, porque, efectivamente, era una discusión entre protagonistas. El hecho de que hoy esa discusión haya sido extirpada de la agenda (que se la considere, a veces, pasada de moda y otras veces se le impute una vocación de absoluto típica de la modernidad que se quiere dejar atrás) puede ser un signo de la democracia de los tiempos. Como sea, también habría que considerarla un resultado de la expansión nunca conocida como hoy del mercado capitalista en la esfera artística. Y, se sabe, el mercado es, como la imagen mítica de la justicia, ciego ante las diferencias. (Sarlo, 2014: 153)

El posmodernismo tuvo su impacto en la literatura de la década de los noventa en Ecuador y para entender cómo afectó en su producción, circulación y consumo es importante tener en cuenta las particularidades del capitalismo avanzado en áreas periféricas. En este contexto, se debe considerar la influencia de los medios de comunicación, la globalización y el mercado.

Por otro lado, también es importante mencionar la influencia de las nuevas tecnologías en la literatura de la época, como el auge de internet y la posibilidad de autopublicación en plataformas digitales, motivos que permitieron la aparición de nuevos escritores y la circulación de obras literarias de forma accesible y económica.

En cualquier caso, la década de los noventa en Ecuador fue una época de cambios y transformaciones en la literatura, estuvo marcada por la diversidad de estilos, temas y formas narrativas, así como por la influencia de factores políticos, sociales y económicos en la producción y consumo literario.

Alicia Ortega (2017) plantea como elemento central a lo "posmoderno" para interpretar el fenómeno literario. En efecto, lo posmoderno se caracteriza por un

cuestionamiento de las grandes narrativas unificadoras y por una apertura a la multiplicidad y a la diferencia. Es decir que las identidades se convierten en un tema crucial, ya que se trata de una categoría que se construye y se experimenta de manera fragmentaria y múltiple, en contraposición a las identidades unitarias y esenciales que promovían las ideologías modernas. Se colocó en el centro de la discusión: *el juego de las identidades*.

Raúl Vallejo (2009) sugiere que, en la literatura posmoderna, los(as) escritores(as) combinan diversos discursos y estilos literarios, creando textos fragmentados y complejos que reflejan la condición posmoderna de los sujetos. Además, el crítico destaca la falta de un tiempo histórico claro en la literatura posmoderna, lo que se relaciona con la fragmentación y la multiplicidad de perspectivas que caracterizan a esta época. "El texto narrativo de ficción conjuga una multiplicidad de discursos literarios en él" (Vallejo, 2009: 28).

Finalmente, el investigador Pablo Martínez (2000) manifiesta que lo posmoderno no solo se refiere a una corriente estética o cultural, sino que tiene que ver con "una nueva forma de entender la realidad y proponer un encuadre ideológico diferente" (106).

De forma general se utilizó el concepto de posmodernidad para referirse al momento histórico posterior a la caída del muro de Berlín y el fin del socialismo real. Cabe destacar que la condición posmoderna surge como una reacción a la modernidad y sus valores y se caracteriza por la fragmentación, la heterogeneidad, la simulación y la disolución de las jerarquías y las certezas.

Esta investigación retoma este concepto para adentrarse en el estudio de la década del noventa en el Ecuador y para evidenciar su incidencia en la producción de textos y en el desarrollo del campo literario. Para esto se retoma el postulado de Jameson que manifiesta que del colapso del canon narrativo surgen nuevos problemas (Jameson, 2013).

En el año 1997 apareció el libro: *Ecuador: señas particulares*, del escritor Jorge Enrique Adoum. Este documento reúne las discusiones que se dieron en torno a la temática identitaria en casi toda la década.

> Ante todo, la identidad colectiva no es algo definido e inmutable, conformado por los siglos anteriores a nosotros, que hubiéramos recibido como una instantánea del pasado, menos aún como un tatuaje que no podemos borrar, sino que se va haciendo, como un autorretrato, por acumulación de rasgos o como un *collage*, fatalmente incompleto y no siempre de nuestro agrado. (Adoum, 2005: 114)

Con esta argumentación se pretende discutir con los "otros", especialmente con los indígenas, pero también con otras identidades, por ejemplo, las juveniles o las que devienen de la cultura urbana. Aparecen entonces pluralidades a las que se refería Beatriz Sarlo, también llamadas culturas híbridas, como decía Néstor García Canclini.

La década del noventa permitió una discusión con esos otros que antes eran invisibles. Habría que decir que esos sujetos y colectivos sociales que antes no habían sido narrados, especialmente los marginados o las culturas juveniles, aparecen también en la literatura[94]. Por ejemplo, autores como Abdón Ubidia, Leonardo Valencia y Alicia Yánez Cossío incorporan en sus obras personajes indígenas, afroecuatorianos y mestizos, y abordan temas relacionados con la identidad cultural, el racismo, la discriminación, las pandillas. Pero no solo se narraban nuevos personajes, sino que se buscaban nuevas formas de representación y experimentación narrativa.

Es decir que las discusiones surgidas en las Ciencias Sociales giraron en torno a "lo indígena", pero no se limitaron a aquello, más bien permitieron la eclosión de identidades, políticas y culturales que, finalmente, impactaron en el campo literario.

Raúl Vallejo (2009) sugiere una taxonomía de la narrativa ecuatoriana desde 1960 en adelante, dice lo siguiente:

> Los escritores que en el Ecuador de los años 60 tuvieron una militancia política radical, modificaron su perspectiva y cambiaron, hacia los 70, la militancia política por una *militancia cultural* que privilegió el sentido libre de la creación artística y que pasó del espacio de los frentes culturales hacia el de los talleres literarios. Hacia los 90, la militancia cultural habrá desaparecido para dar paso a una actitud personal y atomizada que camina entre la indiferencia política y el rechazo ideológico a las diversas formas de la política institucional. (18)

Cabe destacar que la evolución del campo literario no es un evento aislado, sino uno prolongadamente relacionado con los cambios políticos, sociales y económicos que experimentó el país a lo largo de estas décadas. La literatura ecuatoriana reflejó de alguna manera las tensiones y transformaciones que experimentaba la sociedad y, a su vez, fue un espacio donde se discutía y producía nuevos sentidos y significados sobre la identidad, la

[94] En el caso de la literatura se discuten las culturas juveniles, lo femenino y lo marginal, en cuanto a lo indígena son casi nulas las expresiones narrativas que los nombran.

cultura y la política. Así el campo literario pasó de la dependencia política a la "libertad" mercantil.

En la década del noventa los escritores se presentan como autores individuales enfrentados a su soledad. Raúl Vallejo manifiesta que la respuesta que encontraron los escritores fue enclaustrarse en la *torre de marfil*, donde se optaba por el aislamiento como posición escrituraria, en la que "(…) el escritor no tiene cabida salvo si su obra es un *best seller* o su nombre se convierte en marca registrada del mercado del libro" (Vallejo, 2009: 20).

En efecto, el aislamiento del escritor puede ser entendido como una respuesta a la crisis del campo literario y su relación con la política, pero también como una consecuencia de la lógica del mercado editorial y la competencia por la visibilidad y el éxito comercial. Sin embargo, esta actitud solitaria no debe ser vista como un fenómeno uniforme o generalizado, ya que existen escritores y grupos literarios que se mantuvieron activos en la discusión y producción literaria colectiva.

La superación del realismo trajo consigo una ampliación de temáticas en la narrativa y, además, permitió una experimentación formal que abandonó de manera más compleja y diversa la realidad social, cultural y política del Ecuador. El lenguaje se convirtió en una herramienta fundamental para explorar esas nuevas temáticas, y la literatura adquirió un carácter aún más autónomo y autorreferencial, alejándose de la representación mimética de la realidad.

Argumentos como los de Alicia Ortega mantienen cierta sintonía con lo que Jorge Enrique Adoum (2005a) sostiene cuando afirma que se da un traspaso de la literatura de protesta a la literatura *light*[95], en los años noventa.

> Los nuevos autores y los nuevos críticos hablan contra los escritores nostálgicos – como si uno pudiera tener nostalgia de las dictaduras y sus torturas – o que tienen los ojos en la nuca. Y quienes han confundido el lenguaje popular con menosprecio del lenguaje y los hechos cotidianos con asunto trivial, y en su erotismo módico se inventan pecados que no cometieron,

[95] Afirma el autor: "Y, rápidamente, en pocos años, conscientes o no de la trampa en que caían, los jóvenes, y otros que ya no lo son, han ido alineándose en las filas de quienes consecuentemente con el sistema, propugnan, como desembocadura de la modernidad, una literatura light: lo dicen así, en la lengua del país de donde proviene la ideología, para no decirlo, por vergüenza, en castellano: ligera, liviana, leve, fácil, frívola, superficial" (Adoum, 2005a: 453).

> condenan a quienes emplean temáticas de años atrás, sin saber bien cuál es la temática de hoy, si existe. (Adoum, 2005a: 453-454)

La lucha por la legitimidad en el campo literario es constante y se da entre diferentes actores y corrientes literarias. Los escritores consagrados, como Adoum, tienen una posición de poder dentro del campo y su crítica hacia los nuevos escritores puede ser vista como una forma de mantener su posición privilegiada. Mientras tanto, los nuevos escritores buscan romper con las convenciones establecidas y proponer nuevas formas de escritura y de representación de la realidad. Tal como afirma Beatriz Sarlo (2014) "el campo es un espacio profano de conflicto" (141). En este proceso de lucha por la legitimidad los criterios de valoración de la literatura también se ven modificados y redefinidos.

En estas condiciones, la literatura de los noventa en el Ecuador no puede ser evaluada simplemente como un fracaso o un éxito, sino que debe ser vista como un campo en disputa donde diferentes actores luchan por imponer sus agendas escriturarias y su visión del mundo. Es allí donde el lenguaje se convierte en un elemento central de la disputa, ya que los nuevos escritores buscan explorar nuevas formas narrativas y experimentar con el lenguaje para plasmar sus inquietudes y visiones.

Es cierto, la desilusión y la visión negativa que algunos críticos pueden tener sobre la literatura de esta época omite la riqueza y el dinamismo de la producción literaria. En América Latina, y en el caso específico de Ecuador, la década del ochenta fue un momento de efervescencia cultural y política. La literatura y el arte en general jugaron un papel importante en esta lucha, cuestionando y resistiendo a las estructuras del sistema.

En la década del noventa este dinamismo se consolidó y se vio reflejado en una multiplicidad de voces literarias y en la experimentación formal y temática. La literatura ecuatoriana de estos años no puede ser reducida a una visión simplista de fracaso o desilusión, sino que debe ser vista como un momento de transformación y de redefinición del campo literario y de la sociedad en su conjunto.

Ahora bien, después de desplazar lo político el mercado ocupó ese lugar, condicionando la correlación de fuerzas.

> Hubo tiempos en que se reconoció la existencia de autoridades exteriores que planeaban sobre las cabezas de los artistas, definiendo, como príncipes o sacerdotes, el sentido y la perspectiva de lo que estaban produciendo. Luego, esas autoridades dejaron este mundo librado a su

> propio movimiento y los artistas pensaron que eran ellos, justamente, los únicos príncipes y los sacerdotes en su república. Más tarde llegaron otros artistas, venidos de más lejos, de los bordes de la sociedad, para decir que no eran ni lo uno ni lo otro, sino bohemios, mujeres desafiantes, misioneros o, finalmente, productores que llevan sus productos a un mercado. (Sarlo, 2014: 138-139)

Efectivamente, la dinámica del mercado literario en los años noventa en Ecuador evidenciaba una creciente mercantilización de la literatura. En este contexto, los escritores se vieron obligados a producir obras que podrían ser vendidas en el mercado, lo que a su vez los llevaría a encontrar oportunidades para promocionar sus obras y una editorial dispuesta a publicarlas.

Existían dos posibilidades para publicar una obra: que la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) la publicara o encontrar una editorial en el extranjero que se ocupara de ello. Los escritores con mejores posibilidades para hacer esto eran los escritores consagrados, pues los nuevos tenían que hacerse primero un nombre y después poder publicar sus obras, más aún si querían salir al extranjero. En este sentido, la promoción de la obra literaria depende en gran medida de la capacidad del escritor para hacerse un nombre en el medio y generar un público lector dispuesto a comprar sus libros. Esta situación resultó más complicada para los escritores nuevos y menos conocidos, quienes se enfrentaron a mayores obstáculos para lograr una publicación y promoción adecuada de su obra.

Es cierto que el mercado[96] puede ofrecer nuevas oportunidades y libertades para los escritores, pero en el caso ecuatoriano la situación era más compleja. A pesar de la apertura del mercado, su acceso no era igualitario para todos. Los consagrados tenían más posibilidades de ser publicados y promocionados, mientras que los nuevos escritores debían luchar para hacerse un nombre y lograr que sus obras fueran difundidas. Además, la competencia era mayor en un mercado local saturado de productos culturales, lo que dificultaba aún más el éxito de los escritores ecuatorianos. Por lo tanto, la dinámica del mercado no era suficiente para garantizar la difusión y promoción de la literatura ecuatoriana.

Es cierto que el mercado tiene una gran influencia en la formación del gusto literario y en la imposición de criterios valorativos. En el caso de la CCE, Editorial El Conejo y

[96] "Inevitablemente, el mercado introduce criterios cuantitativos de valoración que contradicen con frecuencia el arbitraje estético de los críticos y las opiniones de los artistas" (Sarlo, 2014: 147)

Editorial Eskeletra, estas instituciones estaban imponiendo un determinado gusto literario que se debatía entre los clásicos de la literatura ecuatoriana y la literatura juvenil de los nuevos escritores. Es importante señalar que en estas condiciones el mercado del libro en el Ecuador era bastante cerrado y pensar en la posibilidad de exportar bienes simbólicos literarios al extranjero era algo complicado.

En Ecuador la lucha por ingresar al mercado tuvo muchos obstáculos, los escritores se enfrentaban a varios problemas, tanto así que lo mejor a veces era publicar afuera, ya que tenían dificultades para encontrar un mercado en su propio país. La publicación de "El viajero de Praga", en el año 1996, por parte de Alfaguara México fue un hito importante en la difusión de la literatura ecuatoriana fuera del país, y da cuenta del problema antes mencionado. La apertura de esta publicación estuvo a cargo del filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, quien residía en el país azteca, y mostró la importancia que tenía la obra para la comunidad intelectual ecuatoriana. Este hecho deja ver una diáspora intelectual como resultado de un campo cultural poco dinámico y con deficiencias en su proceso de publicación.

4.3.1. Características de la narrativa

Es interesante notar la disminución en la producción literaria durante la década del noventa en comparación con la del ochenta. Esto puede ser resultado de varios factores, teniendo entre los más relevantes a la crisis económica y política que afectó a Ecuador en esos años; al cambio en las políticas culturales y la situación del mercado editorial, que fue mencionado anteriormente; y a la falta de apoyo y reconocimiento a los escritores jóvenes y emergentes en ese momento, lo que podría haber desalentado su producción literaria. En cualquier caso, es importante seguir explorando y analizando la literatura producida en ese período para entender mejor su contexto y su valor en la historia literaria ecuatoriana. Se produjeron en total 107 obras (Ver anexo 3). Entre novelas y cuentos hay 73 obras, ensayos 20. La narrativa ocupa casi la totalidad de la producción de esa década.

Respecto al ensayo hay que remarcar que su producción continuó siendo notable, pues se produjeron 18 títulos, solo 2 menos que en la década del ochenta. Autores como Fernando Tinajero o Raúl Pérez Torres, que empezaron a escribir desde la década del sesenta, continuaron produciendo en la década del noventa. Por otro lado, en esta década, se

contabilizan 2 obras dedicadas a la literatura infantil, una novedad para la literatura del país, porque antes no se incursionó en esta temática. La precursora en este género es Alicia Yánez Cosío, con dos obras publicadas en el año 1997. Finalmente, hay un libro dedicado a los amorfinos, el escritor que recoge esta memoria popular costeña es Alfredo Pareja Diezcanseco.

En el caso de la narrativa hay 4 autores jóvenes que en esta década empiezan a producir sus obras, es el caso de Santiago Páez con su libro "Profundo en la galaxia", de 1994; Hilda Holst, con su libro de cuentos "Turba de signos", de 1995; Leonardo Valencia con su novela "La luna nómada", de 1995; Gabriela Alemán con su libro de cuentos "Maldito Corazón", de 1996.

Por otro lado, autores que iniciaron su producción desde la década del ochenta continúan creando. Entre los más reconocidos están Jorge Dávila Vásquez, Marco Antonio Rodríguez, Edwin Ulloa, Eliecer Cárdenas, Francisco Proaño Arandi, Juan Andrade Heymann, Raúl Pérez Torres, Huilo Ruales, Javier Vásconez, Iván Egüez, Abdón Ubidia. Este grupo de escritores, todos nacidos entre 1940 y 1950, produjeron 50 obras (entre cuentos, poesía y novelas). Finalmente, hay un grupo de escritores con más edad, aquellos nacidos entre 1908 y 1933, que continuaron produciendo; los autores más significativos son: Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993), Ángel Felicísimo Rojas (1909-2003), Nelson Estupiñán Bass (1912-2002), Pedro Jorge Vera (1914-1999), Rafael Díaz Ycaza (1925-2013), Francisco Tobar García (1928-1997), Alicia Yánez Cossío (1928), Miguel Donoso Pareja (1931-2015) y Lupe Rumazo, (1933). Una generación que venía produciendo desde las primeras décadas del siglo XX. En total produjeron 30 obras, entre cuentos, novelas, ensayo y poesía. Los casos de Alicia Yánez y Lupe Rumazo son particulares porque ambas mujeres produjeron casi todo el siglo*97*. También se debe nombrar el caso de Ángel F. Rojas, quien era el único autor de la década del 30 que seguía produciendo en los noventa.

Ahora bien, si los números presentados nos muestran cierta parte de lo que sucedía en las letras del país, en cambio, ¿qué sucedía con la calidad de las obras?

El texto Azulinaciones (1989), escrito por Natasha Salguero ofrece una panorámica de la novela, mostrando algunos de los experimentos por los que transitaba este género. En

97 Las investigaciones actuales tienen una gran deuda con estas dos escritoras poco estudiadas por la crítica literaria del país.

el plano lingüístico se encuentran novedades respecto al uso del lenguaje, pues Azulinaciones es de las primeras obras donde se usan las palabras al revés. Por ejemplo, "la lleca" o "el drocua", que antes habían sido poco utilizadas cobran relevancia y adqueiren mayor frecuencia. Otra característica es la formación de varias palabras en una sola, por ejemplo: sitehevistonomeacuerdo aquipuseynoaparece*98*.

En este juego lingüístico será importante el uso de palabras recogidas del lenguaje popular juvenil y que son colocadas en la narrativa ecuatoriana. A continuación, dos ejemplos que se muestran en la obra: 1) tártaro= zanorio, cucaracha= rata, gil=cortanotas; y, 2) guita=guitarra=harinas=monei=parne igual a el poderoso caballero don dinero. En la novela se colocó un glosario de palabras de la época que permite tener fluidez en la lectura. Además, se literaturiza a Quito y se lo renombra como Kitgua.

Sin lugar a dudas, esto deja ver cómo el lenguaje popular se filtra en la caracterización de la ciudad, o al menos eso parece.

Para Alicia Ortega (2017), Graciela, protagonista de la novela Azulinaciones:

> (…) es un personaje que bien cabe bajo los parámetros de un *sujeto derrotado*[99], que voluntariamente se sitúa en el lado de la derrota. Aunque muy joven, se asume siempre desde un afuera social; una marginalidad que cobra una mayor fuerza si se la considera desde la perspectiva de género. (386)

Para Ortega (2017), esta y otras novelas de la década del noventa muestran el *fracaso* de un momento histórico.

La propuesta de esta investigación es explorar más allá del sentimiento de fracaso y ver a la nueva etapa literaria como un momento distinto y experimental en el que los escritores están abriendo nuevos caminos y explorando el lenguaje de manera profunda. Azulinaciones es una muestra perfecta para entender aquel nuevo momento literario, pues en ella transita la palabra por la ciudad y la historia, además de que se experimenta desde y con el lenguaje. Es cierto que la apuesta política ya no es el eje central de la narrativa, pero eso no significa que no exista una postura en estas nuevas formas de narrar.

---

98 Esto evidentemente se recoge de las innovaciones que se hizo en el boom, hay una incidencia de Cortázar en está creación de palabras.

[99] El énfasis es mío.

La siguiente afirmación deja clara la postura de Azulinaciones, una sin limitaciones de la obra o la autora, una que es el sentir de una generación: "(…) si va a decir que anda todavía en el realismo socialista y esos rollos mejor ni se asome" (Salguero, 1995: 172). Desde este argumento se pretende encontrar fragmentos del fracaso y niega la riqueza literaria de la década del 30. La discusión contra el canon realista se enquistaba en la esfera cultural ecuatoriana, mientras que en la región la literatura y sus debates avanzaban, utilizando el lenguaje como arma.

"Mi personaje se llama Luisa Paijos, y si bien es cierto que conozco una persona con ese nombre no quiere decir que sea ella" (Host, 2009: 328). La cita de Hilda Host muestra cómo la literatura puede alejarse de la realidad y crear personajes que no obstante se corresponden con personas reales. Esta es una práctica común en la literatura y es una forma de utilizar la ficción para experimentar con el lenguaje y las historias, en lugar de simplemente reproducir la realidad. La literatura se convierte en una herramienta para crear mundos alternativos, explorar nuevas ideas y formas de expresión, y ofrecer una visión más profunda y compleja de la vida. En este sentido la literatura se vuelve política, no por sus capacidades de organización contra un régimen, sino por su participación en la lucha por una forma de expresión libre y rica.

El crítico literario Raúl Vallejo (2010) muestra que en "El ladrón de levita", de Velasco Mackenzie, existe una relación fragmentada entre el autor y el narrador.

> ¿Los personajes literarios pueden ser identificados plenamente con las personas que supuestamente sirven de referencia? De ninguna manera. Así como el narrador de un texto no puede ser identificado con el autor de dicho texto porque el narrador es una *función narrativa*, el personaje, cualquiera que sea su nivel de similitud, no puede ser confundido con persona alguna de la realidad-real, ya que éste existe en tanto constituye un elemento más del discurso literario y cumple, en la construcción del texto, una *función sintáctica*. (Vallejo, 2010: 27)

El lenguaje es la herramienta central con la que trabaja el escritor y, por lo tanto, su uso debe estar al servicio de la creación literaria y no de la reproducción de la realidad-real. La literatura no tiene la obligación de ser una copia fiel de la realidad, sino que puede crear mundos imaginarios y utilizar el lenguaje de formas innovadoras para expresar ideas, sentimientos y emociones. Además, la función sintáctica y gramatical del lenguaje se vuelve importante en la construcción del texto, ya que su uso puede crear efectos de significado y

generar múltiples interpretaciones. Por lo tanto, el trabajo del escritor se centra en la exploración y experimentación con el lenguaje y no en la mera reproducción de la realidad.

La literatura posmoderna se caracteriza por cuestionar las verdades absolutas, como la idea de que exista una sola realidad objetiva. Gracias a esto se hace hincapié en la subjetividad y diversidad de perspectivas que la literatura tiene para ofrecer. La narrativa de la década del noventa en Ecuador se inscribe en la posmodernidad al buscar superar el canon realista y colocar al lenguaje en el centro de la literatura. Esto implica una mayor experimentación con la forma y la estructura, así como una atención particular al uso del lenguaje como herramienta para la creación literaria. Estas libertades creativas y apertura a nuevas formas de representación y expresión es lo que se llama literaturización de la literatura.

En resumen, la década del noventa representa un momento clave en la literatura ecuatoriana, donde se consolida la apuesta por el lenguaje y la literaturización de la literatura, lo que implica una renovación en las formas narrativas y un re-posicionamiento de los actores en el campo literario. Además, se abren nuevas posibilidades para la experimentación y la exploración estética, lo que permite el surgimiento de nuevos escritores que aportan a la reconfiguración del panorama literario del país.

4.3.2. Tres momentos en la práctica literaria: los frentes culturales, los talleres literarios y los proyectos individuales

> Solo en estos términos podremos tener una visión real de la literatura "del Ecuador", pero siempre que se dote a los jóvenes escritores de todo el país, del instrumental expresivo idóneo para hacerlo, y no se intente "orientarlos" respecto a lo que deban escribir, no se los manipule temáticamente ni ideológicamente. (Donoso Pareja, 1989: 128)

En el funcionamiento del campo literario son centrales las agrupaciones que se forman para discutir temas relativos al área, pues allí se leen y analizan los trabajos, se comparten experiencias y se busca mejorar las habilidades narrativas y estilísticas de cada miembro. En muchos casos las obras literarias eran fruto de estas experiencias. En el caso del Ecuador tres instancias en épocas diferentes acogieron estas prácticas colectivas y permitirán entender el funcionamiento del campo:

- Los Frentes Culturales que, desarrollados en las décadas del sesenta y setenta, primaron la participación política y desarrollaron las artes, entre estas la literatura.
- Los talleres literarios que, aparecidos en la década de los ochenta y dirigidos por un escritor, promovían la escritura creativa.
- Los proyectos individuales que, propios de la década del noventa, buscaban posicionar la obra de manera individual.

En la década del sesenta surgió la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador (AEAJE). De la disolución de esta asociación nace, en 1968, el Frente de Artistas e Intelectuales, con la "aspiración de ser la vanguardia cultural de la revolución" (Polo, 2012: 96). Algunos de sus integrantes estaban vinculados al Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador (PCMLE), que poco tiempo después fueron expulsados. Muchas de las ideas del Frente circulan en la segunda época Revista Bufanda del Sol.

En la década del ochenta los talleres literarios se convirtieron en espacios de encuentro y discusión entre escritores. En ellos se compartían y criticaban los textos en cada etapa de su proceso creativo, permitiendo así el surgimiento de nuevas voces y estilos literarios, además de una red de contacto entre escritores. El pionero en este tipo de trabajo fue Miguel Donoso Pareja en el año 1982[100]. A partir de esta experiencia surgieron otros talleres en diferentes ciudades del país, lo que contribuyó a la diversidad y riqueza de la literatura ecuatoriana.

En la década del noventa la dinámica cambió de forma rotunda. La primacía colectiva fue desplazada por los proyectos individuales, y el individualismo se convirtió en el dispositivo que daba sentido a la escritura. En este contexto, las agrupaciones literarias dejaron de ser el eje central del campo cultural y la figura del escritor individual pasó a tener mayor importancia. Sin embargo, cabe destacar que la influencia de los talleres literarios, así como la de otras agrupaciones, se mantuvo, permitiendo el surgimiento de nuevos escritores.

> (…) en los 90, sin posibilidades políticas de reconstitución de los frentes culturales, y agotada la dinámica de los talleres, los escritores se presentan como autores individuales enfrentados a su soledad no solamente en el acto mismo de la escritura – cuestión que no es nueva de ninguna manera – sino además en su práctica cultural, evidenciando un rechazo cada vez

[100] "Al momento de mi retorno al Ecuador era yo Superior Nacional de los Talleres Literarios del INBA y mantenía un Seminario de formación de coordinación en la Sede del Taller Piloto" (Donoso Pareja, 1989: 124). Se refiere al Taller Piloto de San Luis Potosí-Aguascalientes en México.

> mayor a la política institucional y renovando el aislacionismo de las prácticas sociales. (Vallejo, 2009: 20)

Ahora bien, es válido preguntarse ¿cómo se dio este proceso? y ¿cómo devinieron los talleres literarios en proyectos individuales? Para esto es central mirar el papel que estas agrupaciones tuvieron desde la década del ochenta.

Fernando Nieto Cadena (2007), escritor y crítico literario, señala que, en Guayaquil, tras la desaparición del grupo Sicoseo a inicios de la década del ochenta, fue Miguel Donoso Pareja quien volvió a juntar a los escritores, especialmente a los no teóricos, en los talleres literarios. En cambio, en Quito las cosas fueron distintas, pues los escritores se abstuvieron de participar en estos talleres, ya que esa modalidad rompía los esquemas tradicionales de lo que se concebía como "talleres literarios". Es decir que la nueva modalidad fue mejor acogida en la ciudad de Guayaquil, no así en Quito, donde el peso político continuaba[101]. Este tipo de experiencias marcaron destinos distintos de la literatura en estas dos ciudades en esa década.

Efectivamente, una de las características centrales de los talleres literarios en la década del ochenta en Ecuador fue la de superar la discusión política y enfocarse en la discusión en torno a los textos literarios. En los años sesenta y setenta la literatura y la política habían estado estrechamente vinculadas (siendo grupos literarios y colectivos de escritores partidarios de una postura específica) y para los años ochenta surgió la necesidad de alejarse y priorizar el trabajo literario, reflejando esto la focalización en la dinámica de los talleres. Estos se convirtieron en espacios para compartir y discutir textos de manera constructiva, sin importar la filiación política o ideológica de cada escritor.

> Hasta entonces había en el país un concepto diferente de lo que debería ser un taller literario, más ligado a los grandes problemas sociales que al texto, más ligado a la idea de "tertulia ideológica" que a la de un trabajo sobre y por el texto. (Donoso Pareja, 1989: 124)

La figura central y pionera de este tipo de talleres fue la de Miguel Donoso Pareja, quien combinó su experiencia realizada en México con el entorno literario del Ecuador.

[101] . Frente a esta afirmación, el escritor quiteño Abdón Ubidia, manifiesta que de: "(…) los talleres que Miguel Donoso ha llevado, primero en Quito y luego en Guayaquil" (Ubidia, 2011: 287) salieron los mejores escritores de la literatura nacional.

> En la década de los años 80, concretamente a partir del año 82, comencé a aplicar en el Ecuador una nueva forma de trabajo en lo que respecta a los talleres literarios, forma que venía elaborando –tanto en lo práctico como en lo teórico – a partir del Taller Piloto de San Luis Potosí-Aguascalientes, que el poeta Oscar Oliva, en ese tiempo Director de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México me pidió que organizara. (Donoso Pareja, 1989: 123)

La experiencia de Miguel Donoso Pareja fue fundamental en la consolidación de estos talleres literarios, ya que su trayectoria como escritor y docente le permitió establecer una metodología de trabajo que se enfocaba en el análisis riguroso de los textos, el intercambio de ideas y la retroalimentación constructiva. De esta manera, se buscaba desarrollar una cultura de la lectura crítica y la escritura cuidadosa entre los participantes, con el fin de mejorar la calidad de sus producciones literarias.

Además, estos talleres literarios[102] se desarrollaron en un espacio de encuentro y colaboración entre escritores, donde se creó una red de relaciones y afinidades que permitieron una mayor difusión y promoción de las obras literarias. Así se generó un ambiente propicio para el surgimiento de nuevos talentos y para el fortalecimiento del campo literario

> El escritor Abdón Ubidia (2011) dice lo siguiente al referirse a Miguel Donoso Pareja:
> (…) él fue quien dotó a los talleres literarios de un modo de ser que, más o menos, se ha difundido en todo el Ecuador actual: un coordinador, un grupo disciplinado de miembros, reuniones periódicas consagradas al ejercicio crítico, el proyecto personal de los "talleristas" de publicar textos, y el colectivo de convertir al grupo en un espacio de intercambio de técnicas y procedimientos de arte de escribir. (287)

En concreto, "el taller es al mismo tiempo un ejercicio de lectura y escritura. Y lo que el tallerista aprende en el taller es, en definitiva, a leer su propio texto como si fuera de otro y, por lo mismo, a organizar su discurso" (Donoso Pareja, 1989: 132). Se genera un proceso de

[102] De esos primeros talleres literarios dictados en el año 1982, en la matriz de la CCE en la ciudad de Quito salieron los siguientes escritores: Francisco Tobara Dávila, Allan C. Coronel, Víctor Romero, Rubén Darío Buitrón, Edwin Madrid, Huilo Ruales, Pablo Salgado Byron Rodríguez, Alfredo Noriega. En la ciudad de Guayaquil fueron los siguientes: Fernando Balseca, Raúl Vallejo, Fernando Itúrburu, Aníbal Farías, Gilda Holst, Livana Santos, Marcela Veintimilla, Liliana Miraglia, Eduardo Morán Núñez, Jorge Martillo, Mario Campaña, Teresa Gutiérrez, Jorge Velasco Mackenzie y Edwin Ulloa (Donoso Pareja, 1989: 133).

crítica y autocrítica entre aquellos que participan. De esta forma, al leer los textos de los demás, el grupo aprende de las diferentes formas de abordar la escritura y ampliar su horizonte literario. En definitiva, el taller literario es una herramienta fundamental para la formación y desarrollo de los escritores.

De esta experiencia escrituraria nacieron proyectos editoriales como el de Editorial El Conejo, del cual Abdón Ubidia sería parte fundamental en la plantilla de escritores en impartir sus talleres. Al respecto, Ubidia (2011) detalla el método que utilizaba para enseñar:

1) Abordaje de temas de manera aleatoria, relacionados con el oficio de escribir.

2) Ejercicio de "escritura automática" que los talleristas emprenden a partir de una frase cualquiera que dicta el coordinador.

3) Crítica de textos previamente acordados.

Si bien el trabajo en los talleres[103] daba muchas herramientas escriturarias, se debe tener claro que estos no son fábricas de escritores, "(…) en la medida de que nada puede forzar ni la vocación ni la sensibilidad ni el talento de un creador. Estos son elementos imponderables que, a lo sumo, pueden ser catalizados, pero nunca adjudicados (Ubidia, 2011: 292).

Estos talleres no solo eran importantes para la formación y el aprendizaje de los escritores, sino también para la construcción de una comunidad, pues significaban espacios de intercambio y fortalecimiento del campo literario. Este enfoque colectivo y colaborativo en la escritura y la crítica literaria tuvo una influencia significativa en la literatura ecuatoriana de la década del 80 y 90, y sentó las bases para la consolidación de una nueva generación de escritores y críticos literarios en el país

De la experiencia de talleres aparecieron revistas tales como: "La pedrada zurda", "La mosca zumba", "La pequeña Lulupa[104]", "Matapiojo", "La liebre ilustrada", todos ellas creadas en base una conciencia de lo pequeño e incómodo, que no pretendía una crítica contundente, como las revistas del pasado (Ubidia, 2011). Es decir, revistas más acotadas, simples, y centradas en temas específicos de la literatura.

[103] "Si las virtudes de un escritor son notables, el taller apenas le procura un espacio de creación, de crítica compartida y, por cierto, de alcance y complemento de los vacíos que le han dejado sus estudios formales. En ese caso, desmentido el supuesto adocenamiento de los talleristas, hay que decir que la pura soledad no garantiza nada. han existido solitarios que han escrito grandes obras y otros que nunca lo han logrado" (Ubidia, 2011: 292-93).

[104] De este taller literario nacerá posteriormente, en la década del 90, Editorial Eskeletra.

En los albores de la década del noventa, el mismo Donoso Pareja (1989) vaticina que este tipo de talleres llegaban a su fin, pues su *proliferación* remitía a que cualquiera creyera que podía coordinar un taller, lo cual no era verdad. Esto generó un segundo problema: el regreso a la "tertulia ideológica", caracterizada por sostener un camino único en la escritura. Es decir que en el mismo campo del lenguaje empezaron a surgir problemas. "Lo que se acentúa, a la postre, es el regreso a las "buenas intenciones", de las que está plagado el infierno (y la mala literatura) sin rigor, sin proyectos autónomos, realmente comprometida consigo misma y con la existencia" (Donoso Pareja 1989: 135).

Se fundó una especie de mito alrededor del taller, una mitología de los talleres y una inocencia de los talleristas. Además, se estableció la idea de que trabajar con seriedad y profundidad era presentarse como un ser apolítico y que para centrarse en el texto había que negar lo que le rodea (Donoso Pareja 1989). El camino de los talleres estaba trazado: un despeñadero apolítico centrado solo en el lenguaje.

En estas condiciones los talleres empezaron a perder peso para la década del noventa, dejando atrás el éxito que aunaron en los ochenta. Gracias a esto se erigió la posibilidad de pensar proyectos individuales, proyectos creados en torno al individualismo. "Aquellos *talleres literarios* terminaron; la propia dinámica del *taller* llevaba en sí el germen de su disolución ya que no se podía esperar que los escritores continuasen todo el tiempo ligado a tal metodología" (Vallejo, 2009: 20). Su respuesta fue refugiarse en una torre de marfil, donde primaba el individualismo. Pero, además, algunos optaron por buscar un profesionalismo en la escritura, incluso ya desde finales de los ochenta.

TERCERA PARTE

Capítulo V. Narrativa y trayectorias: la obra de Vásconez, Ruales Y Ubidia

> "(…) a pesar de todo, desde el placer de la literatura, reconocer la fuerza de lo político y auspiciar su retorno"
> Mabel Moraña

> "La narración no es el lugar donde está la realidad sino donde está lo que no es real"
> Ricardo Piglia

5.1. Introducción

Según Pierre Bourdieu (2007) el propósito del análisis de las obras consiste en la *correspondencia entre dos estructuras homólogas*, entre la estructura de las obras y la estructura del campo literario. El motor de cambio de las obras culturales, de las obras literarias, reside en la lucha al interior del campo de producción. Es decir que la fuerza central de los cambios en las obras tiene que ver directamente con las fuerzas que se enfrentan en el campo. Las luchas literarias, donde se dan unas tomas de posición, tienen que ver con el desarrollo de las obras.

Una vez que se han elaborado los estados sucesivos del campo literario en el Ecuador, es necesario pasar a un siguiente nivel: el análisis de las obras literarias. Para esto es necesario un paso previo: las *trayectorias* de los tres escritores.

Es importante evitar las historias de vida, biografías o autobiografías dado que:

> Tratar de comprender una vida como una serie única y suficiente en sí de acontecimientos sucesivos sin más vínculo que la asociación a un «sujeto» cuya constancia no es sin duda más que la de un nombre propio, es más o menos igual de absurdo que tratar de dar razón de un trayecto en el metro sin tener en cuenta la estructura de la red, es decir la matriz de las relaciones objetivas entre las diferentes estaciones. (Bourdieu, 2007: 82)

Relatos de este tipo pretenden ordenar secuencias de la vida en forma cronológica, donde hay un principio y un final. Por el contrario, se debería pensar los relatos biográficos como formas discontinuas, donde se yuxtaponen elementos; es decir romper con esas formas lineales de narrar.

En este sentido, el autor de "Las Reglas del Arte" apela por las trayectorias, entendidas estas como la descripción

> (de) la serie de posiciones sucesivamente ocupadas por el mismo escritor en los estados sucesivos del campo literario, dando por supuesto que sólo en la estructura de un campo, es decir una vez más relacionalmente, se define el sentido de estas posiciones sucesivas, publicación en tal o cual revista o en tal o cual editorial, participación en tal o cual grupo, etc. (Bourdieu, 2007: 71-72)

Sin lugar a dudas, en el *habitus* se encuentra un principio activo de la serie de posiciones que ocupa el escritor al interior del campo; es decir que tanto el habitus como las fuerzas del campo objetivan las trayectorias y las obras de los escritores (Bourdieu, 2007).

El conocimiento artístico es un saber que se produce y se desarrolla en determinados espacios. Los de posibilidad, por ejemplo, como lo son la escuela, el colegio, la universidad, los grupos culturales o viajes fuera y dentro de un territorio. Esos elementos configuran la trayectoria de cada escritor y, por lo tanto, condicionan la serie de posiciones sucesivas que tiene al interior del campo. Es decir que los movimientos de un lado al otro, al interior del campo, cambian y reubican al escritor de acuerdo al capital cultural que va adquiriendo y ahí es donde aparece la obra.

5.2. Lo narrativo, un cambio histórico en el canon

Para iniciar este análisis es necesario problematizar la noción de narrativa, pues esta se transformó a lo largo del siglo XX. En los primeros años del siglo la preponderancia la tuvo el costumbrismo y el naturalismo. Posteriormente, desde la década del veinte tomó fuerza el realismo. Entre 1930 y 1960 se fue configurando el realismo como canon, es decir que el *canon realista* preponderó en estas décadas. Finalmente, a inicios de la década del setenta apareció la ficción en la narrativa y el canon realista empezó a ser cuestionado.

Hay tres obras que dan cuenta del paso del realismo a la ficción: “Cuentos extraños”, de 1961; “Cuentos del día siguiente”, del año 1972, ambos textos escritos por Juan Andrade Heymann[105]; y “Krelko y otros cuentos”, del año 1962, escrito por Miguel Donoso Pareja.

Entonces ¿Cómo entender la narrativa en este momento donde el canon realista empieza a perder peso?

[105] La producción de este autor es notable. Sus primeros escritos aparecen en 1961, cuando apenas tenía 16 años de edad. La cercanía con Benjamin Carrión le permitió publicar estas obras tempranas, como también le dio la posibilidad de ingresar al campo literario.

Partir de esta pregunta no tiene el afán de encontrar los "orígenes" de la narrativa, sino de reflexionar alrededor de los paradigmas escriturarios que se fueron transformando. Desde la década del sesenta se van incorporando lentamente esos cambios, para posteriormente alcanzar preponderancia. Los escritores deben ir incorporando todos esos cambios en sus escrituras. Este elemento fue determinando en las posiciones del campo. Los autores noveles, todos seguidores del boom, ingresaron desde la ficción en el campo. La mayoría de autores consagrados eran fervientes seguidores del realismo, los autores jóvenes introducían la ficción.

Por supuesto estos cambios se empiezan a sentir en los textos. El escritor Jorge Velasco Mackenzie (2009) afirma que un texto literario *abre tiempos, espacios y memorias*. Las décadas del setenta y ochenta abrieron nuevos tiempos para la escritura, pues redefinen los espacios y las memorias de esta. Lo que da como resultado un sin número de historias donde la ficción es preponderante.

> Un texto literario, un cuento, una novela, abren tiempos, espacios y memorias en un escritor y en sus lectores. A veces ese escritor desconoce los lugares y épocas donde transcurre su invención narrativa, pero se las imagina a través de la memoria, de la invención; entonces por sus páginas cruzan personajes soñados o recordados, ecos y voces de historia extrañas, muertes y vidas. O también se habitan ciudades, pueblos, valles, islas y montañas, pero siempre ese texto, esa novela o cuento, apunta a ser una historia única y plural a la vez, memoria que se inventa. (Mackenzie, 2009: 33)

"Entre Marx y una mujer desnuda" (1976), escrita por Jorge Enrique Adoum, y "La Linares" (1976), de Iván Egüez, son dos obras narrativas que muestran estos cambios. Respecto a la primera, vale mencionar la novedad con el lenguaje, la trama y la composición de la novela, donde aparece un tono distinto.

> La intención formal de la obra era romper con algunas características tradicionales de la novela: retrato realista de los personajes, presentación de la obra acabada, con todos sus cabos atados, respecto de la cronología, conciliación entre la realidad y lo imaginario…*Entre Marx*…, en cambio, considera al lector como coautor responsable. Hubo quien dijo que era como una construcción de la que no se habían retirado aun los andamios. (Adoum, 2017: 7)

En cuanto a la segunda novela, es notable cómo los tiempos narrativos se van intercalando y la linealidad es resquebrajada. El escritor Jorge Velasco Mackenzie (2009), dice de esta novela lo siguiente: "Yo creo que existe un año decisivo para la prosa narrativa ecuatoriana del último cuarto de siglo, me refiero a 1976, año de publicación de "La Linares", de Iván Egüez" (33).

En la narrativa de este momento la fuerza destacada estuvo en la ficción, es decir que la lógica de la fantasía fue sobresaliente y es que la razón de la literatura es la lógica del deseo, porque "La narración no es el lugar donde está la realidad sino donde está lo que no es real" (Piglia, 2019: 45).

Esto significó un enfrentamiento a la lógica del realismo. Para Piglia (2019) habría dos tipos de lógica en la narrativa: por un lado, la lógica de los hechos; y, por otro lado, la lógica de la fantasía. Para el caso ecuatoriano, desde finales de la década del setenta, pero sobre todo en la década del ochenta, se impuso la lógica de la fantasía. "La ficción es entonces el lugar adonde uno va a buscar lo imaginario, o sea, lo contrario al universo establecido y dado" (Piglia, 2019: 45). Lo fantástico como la otra cara de lo real, es universo de lo no real.

El narrador[106], convertido en sujeto central de la obra, puede desacomodar lo cotidiano para construir una nueva realidad ficcionalizada[107].

> El mundo ficcional tiene siempre un detalle concreto que lo hace posible, la ficción rescata un punto real, cierto realismo es inevitable incluso en la ficción más delirante y fantástica (…) Hay que tener un dato en la realidad que se cifra y se transforma en un mundo alternativo donde lo vivido, a menudo, se ha disuelto. (Piglia, 2019: 35)

[106] El sujeto de la ficción está más allá de la lógica y sus conclusiones son ajenas al sujeto real que escribe los textos. En la ficción el que habla no existe. Recordemos la luminosa frase de Deleuze: "El que narra no es el que escribe y el que escribe no es el que es" (como se citó en Piglia, 2019: 35).

[107] La narración responde a dos lógicas: ficcional y verosímil (o como Borges llamaba mágica y real); por un lado, la literatura fantástica y, por otro lado, el realismo. Ambas lógicas contienen causalidades diferentes, así para la literatura fantástica se da una lógica de "causalidad ficcional" (Piglia) y para la literatura realista se da una "causalidad realista" (Borges). Según Piglia (2019), Borges mantendría separadas estas dos lógicas, en cambio él la yuxtapondría. "Me parece que la perspectiva de Borges, de mantener separados estos dos sistemas de casualidad, e incluso, por supuesto, la distinción entre la literatura realista y la literatura fantástica, es algo que debe ser puesto en cuestión. Sería difícil encontrar un texto que sea fantástico en sentido puro, o un texto que sea realista en sentido puro. (…) Más bien habría que partir de la hipótesis de que un relato es siempre una transacción entre una lógica de causalidad que reproduce el sentido común y un sistema que obedece a la lógica ficcional que el narrador está usando para justificar su relato" (Piglia, 2019: 53). Hay cruces, alianzas e intercambios entre lo ficcional y lo real.

Es decir que se pueden usar elementos de la realidad para trasladarse a la ficción, porque aún en la narrativa más fantástica hay elementos de lo real. Dos elementos son puestos a discusión en esta forma novedosa de la narrativa: lo cotidiano resignificándose, siendo visto desde otra perspectiva, y el narrador construyendo su propio universo.

En el caso de Ruales es evidente la figura del "anormal" que recorre toda su obra. En Vásconez la construcción del Dr. Kronz aparece en sus primeros cuentos y constituye un personaje que dará vida a toda su obra. En Ubidia el juego entre realidad y ficción son elementos notables. Esta nueva forma de entender la narrativa reconfigura la escritura, pues convierte lo cotidiano en un hecho literaturizable.

En esta nueva concepción de la literatura es central el secreto[108], pues la parte oculta del relato debe ser reconstruida a través de la escritura. Por tal motivo: "(…) no es necesario que en el relato se sepa cuál es el contenido de ese secreto, lo que importa es la forma del secreto" (Piglia, 2019: 16). "Lo no relatado" es algo que no se conoce, pero que actúa permanentemente para articular la narración.

El secreto posee una doble función: por un lado, puede ser un acontecimiento que sucede entre los personajes de la historia. "(…) uno de los personajes tiene un secreto que cuando se enuncia, se produce una transformación" (Piglia, 2019: 16-17). De este modo el lector adquiere un papel activo, pues debe narrar lo que falta, completar ese vacío. "El secreto no es un problema de interpretación de un sentido, sino de la reconstrucción de lo que no está" (Piglia, 2019: 17). Por otro lado, el secreto se presenta como un misterio que no hace falta devealar. Hitchcock lo llamó *MacGuffin*, refiriéndose así a "un elemento que no necesita ser aclarado para que funcione como *motor de la trama*[109]" (Piglia, 2019: 17). Es decir que el secreto[110] establece una relación entre la trama y el lector, moviéndose entre lo real y lo imaginario.

[108] "El secreto es para nosotros un elemento formal y temático en un texto; presenta la particularidad de ser un dato del análisis que no puede ser asimilado directamente ni aun problema de la forma de la narración, ni a una cuestión temática del contenido, sino que está en un lugar que nosotros vamos a analizar, que permite unificar esta doble problemática" (Piglia, 2019: 12).

[109] Las cursivas son mías.

[110] El secreto está ligado a tres cuestiones: 1) la distinción entre el secreto en el interior de las relaciones de los personajes; 2) relación entre secreto y lector; 3) el lugar del secreto en la construcción, en la estructura de la historia. "El secreto está planeado en relación con dos problemas de construcción: la unión de la trama y el saber del narrador" (Piglia, 2019: 26).

Desde este punto de vista, el secreto es contado por aquel que cifra y construye el enigma; es un relato policial que es contado por el criminal y no por el investigador: "(…) alguien hizo algo y no dice que lo hizo" (Piglia, 2019: 19). De este modo el lector debe encontrar las claves para descifrar el acertijo. "(…) el secreto sirve para unir tramas dispersas" (Piglia, 2019: 21). En ese momento el secreto ha logrado convertirse en un recurso literario que atrapa al lector, que lo convierte en parte del proceso literario.

Esto implica un trabajo constante por parte del escritor con los materiales escriturarios. Esto significa convertirse en creador para a través de la palabra dar forma a la narrativa y convencer al público de que aquello que escribe es real[111].

> Todo escritor debe disimular bajo una forma de casualidad verosímil las operaciones y las estrategias con las cuales se construye una historia. Se trata de disimular el carácter arbitrario y artificial de esa construcción, encadenando los acontecimientos para hacer más visibles las relaciones de causalidad que encubren los hechos irreales y fantásticos. Los acontecimientos se encadenan según una lógica que se parece a la realidad en la que todos vivimos, es decir, la lógica de la causalidad real. (Piglia, 2019: 54)

Beatriz Sarlo (2000), con base en los planteamientos de Jameson y Hayden White, menciona que el escritor mantiene una dualidad. De un lado coloca un texto superpuesto de diversas temporalidades donde se rompe con la linealidad homogénea. El texto se presenta como una "trama de elementos hegemónicos, de elementos arcaicos, elementos residuales y elementos emergentes" (Sarlo, 2000: 179). Es decir que el texto alberga varias temporalidades. De otro lado, y según White, Sarlo (2000) sostiene que: "el texto es un espacio donde se negocian permanentemente valores" (179). El texto acoge temporalidades distintas y valores de distinta índole.

De este modo se plantea una discusión novedosa de la narrativa.

Evidentemente, este tipo de escritura necesitaba de un lector con actitud activa, no basta con interpretar claramente la historia sino reconstruirla y completarla. No basta con descifrar el enigma, hay que ir construyendo el *puzzle* de la obra.

> No se trata de la posición de lectura de quien descifra un enigma según el modelo de la investigación, sino de ubicarse en la perspectiva de quien construye la historia. El que

[111] En el caso del cuento implica dos historias: "una historia superficial, que es la más visible, que obedece a la lógica de causalidad verosímil; y por debajo una segunda historia enigmática, otra anécdota que se va entreverando, podría decirse, en la superficie de la historia que se va leyendo y obedece a una lógica más profunda, a una lógica más claramente ficcional" (Piglia, 2019: 55).

> interfiere los datos, los modifica y los desplaza, teje una intriga para esconder las razones y no narra sino lo que puede despistar al que sigue sus rastros. El proceso de lectura está invertido: hay que leer desde quien encubre la trama y no desde el que la descifra y reconstruye un sentido extraviado. (Piglia, 2019: 52)

Tal como dice el escritor ecuatoriano Jorge Velasco Mackenzie (2000) se crea una vivencia total con el lector que lo hace parte de la lectura.

Con estas formas novedosas de asimilar la literatura y la narrativa se fue transformando el campo literario, llevando consigo su progresiva autonomización frente a los otros campos, especialmente el de la política. Es decir que, tanto las obras cuantos los escritores, se van alejando del *arte comprometido* y van afianzando la autonomía del campo.

Pierre Bourdieu (2003) manifiesta que los campos muy autónomos mantienen una relación paradójica, pues su único vínculo con el mundo son las condiciones sociales que aseguran su autonomía respecto de ese mundo, es decir una autonomía desde las condiciones de privilegio. En el caso ecuatoriano también se presenta este fenómeno en el que la autonomía aparece desde condiciones de privilegio. Podría decirse que la esfera literaria se encierra en sí misma, amparados por la idea del *arte por el arte*.

5.3. Los entretelones de la narrativa, la generación[112] novel

Para analizar las obras de Javier Vásconez, Huilo Ruales y Abdón Ubidia es necesario revisar un elemento importante: la generación que nació entre 1940-1950 y cuyas obras empezaron a publicarse desde los primeros años de la década del sesenta. Esto permite encontrar indicios generacionales en la escritura. Es decir que la escritura que despunta en las décadas del ochenta y noventa no tiene que ver solo con estos tres autores, más bien es

[112] Hacer referencia al concepto de *generación* no tiene como objetivo aceptar el "método generacional", tal como lo había planteado Hernán Rodríguez Castello [retomando los estudios de Ortega y Gasset (1940)], en 1980, donde se antepone la historia política como base de la creación artística. Se retoma este concepto para mostrar la forma en cómo los escritores nacidos entre 1940 y 1950 van ingresando al campo literario desde los primeros años de la década del sesenta y se consolidan en décadas posteriores, especialmente en la del noventa. El ejemplo más claro de esta irrupción, sin lugar a dudas, es el grupo de los Tzánzicos, provocando conmoción al interior del campo.

A estos autores se van ir sumando otros más, de diversas tendencias políticas y escriturarias, que dinamizan el campo en su conjunto. La década del ochenta y noventa fueron periodos donde arribaron los autores noveles al campo a disputar el espacio a los autores consagrados. Esos escritores, con casi 50 años de edad, se fueron consolidando en el campo literario en la década del noventa.

un sentido de época que vinculó a toda la generación. Estos tres autores sintetizan ese momento de gran producción literaria.

En el siglo XX hay tres momentos icónicos en la literatura ecuatoriana, momentos caracterizados por la calidad o por la cantidad de obras producidas y publicadas.

En primer lugar, se debe nombrar a los escritores que publicaron sus obras en la década del treinta. La mayoría de ellos nacidos en los primeros años del siglo XX. La obra más importante de esta generación fue el libro de cuentos titulado: "Los que se van", publicado en 1930. Su producción y publicación inició cuando ellos tenían en promedio 20 años de edad.

El segundo momento icónico fue el que se efectuó a lo largo de la década del sesenta, en el cual la mayor expresión cultural y literaria fue el grupo *Los Tzántzicos*[113]. Nacidos entre la década del treinta y cuarenta sus obras empiezan a impactar en la década del sesenta. En el año 1962, año de publicación de la Revista Pucuna, primer órgano de difusión de las ideas de este grupo, sus integrantes promediaban los 20 años de edad.

El tercer momento representativo en la literatura ecuatoriana se dio en las décadas del 80-90. Esta última generación (Ver Anexo 6) empezó un ingreso lento y paulatino al campo literario desde la década del sesenta, hasta que en la década del ochenta se convirtió en una fuerza considerable. Los escritores que publicaron sus trabajos en estas décadas mantuvieron un trabajo previo desde 1960 hasta 1970 y lograron consolidarse como figuras representativas de la literatura entre 1980 y 1990. Similar a las otras generaciones, la edad promedio de los escritores fue de 20 años al momento de publicar su primera obra.

Es difícil ubicar una obra o grupo en esta generación que pueda considerarse representativo, pues la producción en general, así como los escritores fueron igual de relevantes en el imaginario de los lectores.

En este recorrido generacional se puede observar que entre el primer momento y el segundo hay 30 años de diferencia, mientras que con el tercero hay 20. Por otro lado, en cada momento el promedio de edad de quienes irrumpen en el campo literario es en promedio de 20 años. Los autores noveles son jóvenes irreverentes que desean acceder al campo dominado

[113] Entre los intelectuales más reconocidos estaban: Ulises Estrella (1939-2014), Euler Granda (1935-2018), Agustín Cueva (1937-1992), Fernando Tinajero (1940), Abdón Ubidia (1944), Alejandro Moreano (1945).

por los autores consagrados y tal como dice Bourdieu (2007) generan una *revolución permanente*.

La fuerza irruptiva con que la generación del treinta y la del sesenta conquistaron el campo estaba aupada por la política. Una fuerza que tuvo en la izquierda política un apoyo irrestricto. Esa fuerza fue disminuyendo conforme los escritores lograron hacerse de una posición en el campo. Una vez consolidado ese elemento político fue dejado de lado. En el caso de la tercera generación, el elemento político no fue preponderante, más bien lo literario tomó relevancia. En este sentido, el trabajo de esta generación se vinculó estrictamente con la escritura y, fruto de aquello, adquirió un mayor valor escriturario.

Si en las primeras generaciones el valor político está por sobre el valor estético, en la década del ochenta-noventa sucede lo contrario. Este giro se manifiesta en la producción de obras publicadas. Hasta ese momento no hubo una generación que publicara tal cantidad de obras literarias en la historia del país. Este es un elemento que muy pocas veces ha sido considerado en los análisis literarios de la época. Ahí radica otro elemento por el cual es necesario investigar esta generación y la producción de ese momento.

En total se publicaron 262[114] (Ver Anexo 4) obras: novelas, cuentos, ensayos, poesía y teatro son parte de este número. De esta cifra, 112 (Ver Anexo 5) fueron escritas por la generación que nació entre 1940-50. Es decir que buena parte de las obras publicadas en el periodo 1980-90 pertenecen a esa generación. Es importante resaltar este dato pues denota el impacto que esta generación tuvo en el desarrollo de la literatura del país en las dos últimas décadas del siglo XX.

Ingresando en los detalles del periodo, lo primero que se muestra es la gran cantidad de obras escritas por hombres, en los datos registrados aparecen 8 voces femeninas

Escritoras	**# Obras**
Alicia Yánez Cossío (1928)	9
Carlota Félix	1
Gabriela Alemán (1968)	2
Georgina Silva Baquero	1
Hilda Holst (1952)	3
Lupe Rumazo (1933)	3

[114] El total que se muestra corresponde a una indagación realizada por parte del autor de esta investigación. Se revisaron sitios web, investigaciones y congresos realizados en esas décadas para construir este dato.

Natasha Salguero (1958)	6
Palmyra Franco Villagómez	1
Total general	**26**

Los nombres de Eugenia Viteri (1928), Alicia Yánez (1928) y Lupe Rumazo (1933), Hilda Holst (1952), Natasha Salguero (1958) y Gabriela Alemán (1968) figuran como los más sobresalientes de la narrativa. De estas 6 mujeres, las 3 primeras pertenecen a la generación que nació en las décadas de 1920-30. Hilda Holst y Natasha Salguero pertenecen a la generación que nació en la década de 1950. La voz más joven es la de Gabriela Alemán. Ninguna de las 6 escritoras pertenece a la generación de 1940. Sin lugar a dudas, trabajos investigativos que profundicen en el papel de la mujer en la literatura ecuatoriana son urgentes, pues existe una deuda pendiente por parte de la crítica literaria en estos ámbitos.

Por otro lado, muchos escritores de esta generación empezaron a producir y a publicar sus obras desde los primeros años de la década del sesenta.

Escritores	Obras	Género	Año
Juan Andrade Heymann (1945)	Cuentos extraños	Cuentos	1961
Marco Antonio Rodríguez (1941)	Rostros de la actual poesía ecuatoriana	Ensayos	1962
Juan Andrade Heymann (1945)	Coros	Poesía	1964
Fernando Tinajero (1940)	Más allá de los dogmas	Ensayos	1967
Marco Antonio Rodríguez (1941)	Benjamín Carrión y Miguel Ángel Zambrano	Ensayos	1967
Jorge Dávila Vásquez (1947)	El caudillo anochece	Teatro	1968
Vladimiro Rivas (1944)	El demiurgo	Cuentos	1968
Iván Égüez (1944)	Calibre catapulta	Poesía	1969
Carlos de la Torre Flor (1940)	En busca del camino	Ensayos	1970
Marco Antonio Rodríguez (1941)	Isaac J. Barrera, el hombre y su obra	Ensayos	1970
Raúl Pérez Torres (1941)	Da llevando	Cuentos	1970

Juan Andrade Heymann (1945), publicó sus primeros cuentos en 1961[115], cuando estaba cerca de cumplir 16 años. Otro escritor que también publicó en los primeros años de esa década fue Marco Antonio Rodríguez[116] (1941), en 1962 lanzó su libro de ensayos "Rostros de la actual poesía ecuatoriana". A esta lista se debe sumar los trabajos de Fernando Tinajero (1940), con su libro de ensayos "Más allá de los dogmas", publicado en 1967. Jorge Dávila Vásquez (1947), publicó en el año 1968 su obra de teatro titulada "El caudillo anoche"; ese mismo año Vladimiro Rivas (1944), publicó su libro de cuentos titulado "El demiurgo". Iván Egüez (1944) publicó en el año 1969 su libro de poesía titulado "Calibre catapulta". Finalmente, en el año 1970 se publicaron obras de Carlos de la Torre Flor (1940), Marco Antonio Rodríguez y Raúl Pérez Torres.

Los escritores de esta generación que se tardaron en publicar fueron, Javier Vásconez (1946) y Huilo Ruales (1947); el primero publicó su libro de cuentos "Ciudad Lejana", en 1982; el segundo publicó en 1984 su libro de cuentos titulado "Y todo este rollo también a mí me jode". Al momento de publicar sus trabajos estos autores ya contaban con experiencia en el oficio.

Los tres escritores que cierran esta generación son Javier Ponce (1948), Jorge Velasco Mackenzie (1949) y Eliecer Cárdenas (1950), cuyas obras son prominentes. Novelas como "El rincón de los Justos" (1983) o "Polvo y ceniza" (1979) se han convertido en clásicos de la literatura ecuatoriana.

En síntesis, Vásconez, Ruales y Ubidia, permiten pensar la poética narrativa de todo un periodo y reflexionar sobre la literatura ecuatoriana, una literatura marginal frente al resto de literaturas a nivel regional.

La intención en el siguiente apartado es indagar en las obras de los tres autores mencionados.

[115] En 1961, publicó en la editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Cuentos extraños", el primer libro de Juan Andrade Heymann. Son 10 cuentos que indagan en la experiencia del autor, cuya base narrativa mantiene una relación directa con el realismo, pero ya no en la misma forma en que lo hicieron los escritores de las décadas anteriores. En el año 1964 publicó el libro de poesía titulado "Coros".

[116] En 1967 publicó su libro de ensayos titulado "Benjamin Carrión y Miguel Ángel Zambrano".

5.4. Javier Vásconez, Huilo Ruales y Abdón Ubidia: trayectorias de vida y obras

5.4.1. El viaje como condición biográfica en Javier Vásconez

> "De algún modo leer un libro es reinventarlo. Todo libro es un texto inacabado porque cada lector lo vuelve a escribir". J*avier Vásconez*

El escritor Javier Vásconez nació en la ciudad de Quito en 1946, un año antes había nacido Juan Andrade Heymann y un año después nacieron Huilo Ruales y Jorge Dávila Vásquez. Nutrido por libros, viajes y literatura, creció en una finca en el valle de Los Chillos, a las afueras de Quito. En esa época adquirió muchas imágenes, discursos y narraciones que se convertirán en elementos centrales en su obra literaria.

Uno de sus primeros viajes que realizó al extranjero fue a Madrid, España. Desde muy niño la condición de viajero lo hizo adquirir una forma distinta de mirar el entorno. Los viajes y la familia son elementos considerables en la configuración de su capital cultural y literario, pues durante su niñez y adolescencia visitó algunas veces Europa, además de estudiar en Inglaterra, Italia y Estados Unidos.

Culminó sus estudios secundarios y se graduó en Ecuador, estudió en el colegio Spellman de Quito, un colegio donde estudiaban los hijos de grupos con posición económica favorable.

Las condiciones materiales y simbólicas crearon el escenario preciso para que Vásconez se acerqué al arte. Tal como dice Bourdieu (2008) era una de los elegidos. En su adolescencia empezó a esbozar sus primeros escritos, a los diecisiete años se inauguró en las letras. Un dato importante, quizá decisivo, es que su padre también fue escritor. Tenía el terreno abonado para convertirse en uno, su habitus así lo condicionaba.

Posteriormente, cursó sus estudios en la universidad en la Universidad de Navarra, España. La tesis para graduarse giraba en torno a los personajes de Juan Rulfo. Continúo sus estudios en París. Posteriormente viajó por Marruecos, México, Argentina y Estados Unidos (recorrió Oxford, Mississippi, la ciudad de William Faulkner). Todos estos viajes significaron la incorporación y transformación de su habitus en una relación con la literatura desde el lado de los desplazamientos, el conocimiento literario y el académico.

Trabajó en algunas revistas: Revista de la CCE, Contexto, El Búho, La Nariz del diablo, Sur-Exrprés, El Extramundi, Clarín. En la década del setenta dirigió la librería El Cronopio. En la década del 80 fue editor y director de Ediciones Librimundi. Dirigió la editorial Acuario, especializada en escritores y poetas ecuatorianos, aquí se publicó "Poesía Completa de Gonzalo Escudero", "Obra poética de Jorge Carrera Andrade" y "Obra Completa de José de la Cuadra". Bajo su dirección el Municipio de Guayaquil publicó la "Obra Completa de Medardo Ángel Silva, José de la Cuadra" y las "Obras Selectas de Ángel F. Rojas".

En 1982 publicó "Ciudad lejana", libro finalista del concurso Casa de las Américas, en La Habana. En este libro se recoge el cuento "Angelote amor mío", premiado por la revista mexicana Plural. Este cuento fue traducido al francés por Ediciones Librimundi, prologado por Claude Couffon. En el año 2002 Alfaguara reedita "Angelote amor mío". Este mismo año el cuento fue traducido al inglés por el crítico literario Wilfrido Corral y publicado en Estados Unidos, en un libro dedicado al Ecuador. En el año 2009 vuelve a aparecer el cuento en la antología "Estación de lluvia". En el año 2015, ediciones Doble Rostro lo vuelve a reeditar con ilustraciones de Ana Fernández y prologado por Luis Antonio de Villena. En el año 2021 el "Taller Permanente de Investigación Escénica", de Klever Viera, montó la obra de teatro y danza "Angelote amor mío. Troca y truco".

En 1989, Ediciones Librimundi publicó "El hombre de la mirada oblicua". En 1990 Javier Vásconez ganó el premio Joaquín Gallegos Lara de la ciudad de Quito con aquel libro. Librimundi significó la posibilidad de ampliar el capital social, necesario para generar relaciones literarias e intelectuales fuertes. Es crear una red desde donde se puede facilitar la actividad literaria.

En 1994 publicó "Café Concert" y en 1996 "El secreto", mismo año en que salió "El viajero de Praga". Esta novela fue editada por Alfaguara en México y España. La misma editorial reunió y publicó "Un extraño en el puerto". En 1999 apareció "La sombra del apostador", que resultó finalista del premio Rómulo Gallegos en el año 2001. En 2004 apareció "Invitados de honor", una serie de cuentos donde rinde homenaje a los escritores que han influenciado de forma directa su escritura. En 2005 publicó "El retorno de las moscas", escrita en clave de espionaje con referencia a Le Carré. En 2010 aparece la edición conmemorativa de "El viajero de Praga", prologada por Juan Villoro.

Sin lugar a dudas una carrera literaria prominente que lo ha posicionado como uno de los escritores más influyentes en el campo literario ecuatoriano, llevando las letras del país a un plano internacional.

5.4.1.1. La obra y sus críticos

> Todo libro lleva la huella, de aroma fatal de sus ilustres antecesores y está inevitablemente contaminado por la escritura de otros libros (Vásconez, 2018:107).

"En el contexto latinoamericano de fin de siglo, marcado en buena medida por la experiencia de la *desilusión* y el *desencanto*[117], *El viajero de Praga*, de Javier Vásconez, puede leerse como una expresión de radical *desanclaje histórico*"[118] (Ortega, 2017: 404).

> "Ciudad Lejana" (1982), de Javier Vásconez, no hizo otra cosa que confirmar la calidad del autor de un cuento que en su momento fue premiado por la revista mexicana Plural: Angelote amor mío, incluido en Ciudad Lejana. (…) El tema central de Vásconez es Quito; solo que en este caso el acento está puesto en el aspecto crepuscular, delicuescente, de la vieja sociedad señorial. (Cueva, 1992:204-205)

"El viajero de Praga (1996), de Javier Vásconez, una narración ambiciosa pero expresivamente negada, de una sordidez postiza y tonta, balbuceante, casi patética al confundir la más caótica y robusta oscuridad con profundidad" (Donoso Pareja, Miguel, 2016: 167).

Estas tres citas realizadas en distintas épocas y por tres críticos ecuatorianos [cuyas voces se han convertido en parte central en el campo literario ecuatoriano] muestran la recepción de la obra de Javier Vásconez en el país. La estudiosa Alicia Ortega (2017) dice lo siguiente sobre la obra "El viajero de Praga" (1996): "Ciertamente, la condición del sujeto contemporáneo –aquel que porta la memoria del siglo XX, ante la evidencia de una modernidad bélica, destructiva, deshumanizante– está parcialmente definida por la soledad,

[117] El énfasis es mío.
[118] El énfasis es mío.

la desconfianza y el pesimismo" (406). La obra intenta "huir de la historia", tomando la soledad como único camino posible. Es decir que no se preocupa de su historia [entendida la historia en su dimensión social, más que como una historia literaria dentro de una narración], sino que cavila entre el aislamiento y el pesimismo individual. En otras palabras, muestra un desanclaje histórico, que da cuenta de una línea imaginaria, una línea que no aparece en el tiempo ni en el espacio.

Agustín Cueva (1985), en su artículo "Claves para la literatura ecuatoriana de hoy"[119], recorre rápidamente las obras literarias que habían sido publicadas en los primeros años de la década del ochenta. Sobre Vásconez reconoce el impacto que tuvo su cuento "Angelote Amor mío". Asegura que este cuento muestra la vida decadente de la vieja sociedad señorial de la ciudad de Quito, mezclada con los primeros atisbos de modernización. Además, reconoce en Vásconez a un lector multilingüe que tiene la posibilidad de conocer de primera mano ciertas obras literarias. Lo que le otorga una distinción frente a otros escritores.

Ambos argumentos, tanto el de Ortega como el de Cueva, poseen cierta analogía. Para los dos, las obras de Vásconez son importantes en la medida en que poseen valores sociológicos. De un lado están la soledad y el hastío (Ortega, 2017) y, de otro, la vieja sociedad señorial de Quito (Cueva, 1985).

Finalmente, en el año 2002[120] la editorial Eskeletra reedita la obra titulada "Nuevo realismo ecuatoriano", publicada originalmente por Miguel Donoso Pareja en 1984. En ella se hace un recorrido de la literatura ecuatoriana del siglo XX. Tal como sugiere Raúl Serrano (2016), el libro es "un inventario, reflexión sabia y gozosa sobre el devenir, la evolución – ¿involución? – de la novela ecuatoriana desde el vanguardista Pablo Palacio hasta *Los guandos* (1983) de Joaquín Gallegos Lara y Nela Martínez" (13). Sobre la obra de Vásconez Miguel Donoso Pareja (2022) manifiesta que tiene poca valía y que es ambiciosa pero negada.

En un artículo de la Revista Kipus, Donoso Pareja (2000) expone que las obras de Vásconez "son enredadas, incoherentes, escritas con la misma torpeza de sus libros

[119] Este artículo es parte del libro "Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador", cuya segunda publicación fue realizada en el año 1992, por Letra viva – Planeta del Ecuador.

[120] Esta obra fue publicada por primera vez en el año 1984. En el año 2016 nuevamente editorial Eskeletra reedita esta obra y compone un solo libro que juntó a otro texto titulado: "Los grandes del 30". De esta manera el libro del año 2016 está compuesto por dos textos: Nuevo realismo ecuatoriano, de 1984, y, Los grandes del 30, del año, de 1985. En esta investigación se utiliza el texto del 2016.

anteriores, con personajes sobreactuados que chapotean en una atmósfera caricaturescamente onettiana, cargadas de lugares comunes" (119). En síntesis, para Donoso Pareja, a la obra de Vásconez todavía le falta madurez.

Las afirmaciones de Donoso Pareja muestran los conflictos usuales al interior del campo literario cuando dos generaciones se encuentran. Los autores consagrados, a través de sus comentarios y críticas, desestiman las obras de los autores noveles.

Estos tres argumentos muestran los tipos de críticas realizados al trabajo de Javier Vásconez: el de Ortega se ha centrado en mirar un valor histórico en su obra; el de Cueva, un valor sociológico; y en el caso de Donoso Pareja prima el desdén. Por el contrario, esta investigación pretende reconocer el valor literario, es decir la forma en cómo se ha construido el trabajo de Vásconez. Para ello se volvió sobre los primeros cuentos y se revisó dos elementos que deambulan en su obra: la ciudad y los personajes.

Con la luz de los años es pertinente abrir una nueva interpretación respecto a este autor.

5.4.2. Los intersticios de la vida de Ruales: "la patria del escritor está en todas partes"

> Hay que escribir al límite. *Huilo Ruales*

Wilson [nombre en el que ni él mismo se reconoce, porque la identidad de *Huilo* es una creación más en su obra] Ruales Hualca, quinto hijo de la familia, nació en la ciudad de Ibarra, provincia de Imbabura, el 25 de marzo de 1947. Ese año también nació Fernando Nieto Cadena (+) y Jorge Dávila Vásquez. 3 años antes nació Iván Egüez y 3 años después nació Eliecer Cárdenas (+).

La muerte de su padre, cuando Huilo todavía era niño, marcó su vida, pues despertó "la vía secreta para empezar a escribir" y lo llevó a un camino que no ha parado de construirse. Si bien el orden familiar quedó trastocado con la muerte del padre, eso le permitió abrir la senda literaria, primero como lector y luego como escritor.

Huilo, en su adolescencia, se trasladó a Quito para continuar sus estudios secundarios en el Colegio San Gabriel. En esa institución encontró a sus primeros grandes autores, como lo sería Herman Hesse y su "Lobo estepario". La literatura le abrió a Huilo todo un mundo

nuevo donde logró encontrar un sin número de experiencias plasmadas a través de la palabra. Por otro lado, en esa institución conoció al escritor Javier Ponce y al pintor Miguel Varea.

Este colegio acogió a intelectuales y artistas que se desempeñaron como tal en los años siguientes. Especialmente estudiaban personas de la ciudad de Quito, pero también de las ciudades aledañas, como lo era Ibarra. El Colegio San Gabriel creaba las condiciones relacionales para que los intelectuales futuros de la ciudad se juntaran. En el lugar se dieron esos encuentros "casuales", propios de la construcción de cierto tipo de capital social que condiciona el habitus.

Por varios motivos personales, Huilo Ruales retornó a su natal Ibarra, donde culminó la etapa del colegio.

En la década del 70 empiezan sus viajes a Francia, su primer periodo fuera del país fue entre 1974 – 1982[121]. Pasear por las mismas calles que los escritores antes que él transitaron alimentaba un imaginario literario, que se convertiría en la puerta de entrada para ingresar a la República de las letras.

> Desde los días de Montalvo, París era el sitio por donde debía pasar cualquier escritor en ciernes. Ese atractivo se fue renovando en el siglo XX con los surrealistas, los existencialistas de los años cincuenta y los capos del boom latinoamericano que hicieron su conscripción en las buhardillas del séptimo piso. Allá fue a parar también Huilo Ruales. (Cuvi, 2014)

Para ese momento la actividad literaria iba ganando terreno en la vida de este escritor. No era más una actividad secundaria, ahora ocupaba un lugar estelar en la vida de Huilo Ruales.

En aquellos años la familia abandonó el Ecuador y, gradualmente, se fue instalando en Francia. Una vez ahí asistió a las universidades de Niza y Toulouse, donde acudió como oyente a la Escuela de Letras y a la de Sociología. Además, participó en algunos cursos de Literatura Latinoamericana en varias instituciones. Sin embargo, su viaje no tenía objetivos académicos, el motor era lo artístico, por tal motivo no culminó sus estudios en esas universidades. Al poco tiempo se juntó a trabajar con cantantes o en actividades informales que le permitieran ganarse la vida.

[121] Según el crítico literario Cristóbal Zapata el primer período en Francia es entre 1974-1982, por 8 años; mientras que Pablo Cuvi manifiesta que este primer viaje fue a finales de la década del setenta, por 5 años.

Si bien las actividades laborales realizadas por este escritor se alejaban de la actividad escrituraria, eso no suscitó ningún distanciamiento de las letras, al contrario, le permitió cultivarlas. Fruto de aquello la revista Archipel, de Marsella, publicó sus primeros cuentos.

Pablo Cuvi (2014) manifiesta que los desarraigos marcan la vida de las personas y más la de los escritores. En el caso de Huilo serán dos los momentos que lo marquen: primero su traslado a Quito, cuando todavía era un adolescente voraz de lecturas; segundo su establecimiento en Francia, cuando se estaba formando como escritor.

A pesar de tener una hermana viviendo en Tolón, sur de Francia, por decisión propia se queda en París e intenta encontrarse con los "escribidores en ciernes" que pasean por las calles. En este segundo momento, Huilo siente el desarraigo y "se desprende de la piel del país" para volverse un apátrida, para convertirse en un "ecuatoriano universal", para ingresar a la república de los escritores

Evidentemente, ese primer viaje a Francia significó un cambio en su trayectoria, pasó de una ciudad pequeña en medio de los Andes a una ciudad metropolitana cuya cultura otorga mayores oportunidades, sobre todo a los intelectuales que se dedican al arte, a la literatura en especial. De esta manera, Huilo Ruales se inserta en una ciudad que otorga un capital social y cultural, se afinca en la capital de la república de las letras. En síntesis, se puede afirmar que los arraigos y desarraigos van creando las condiciones materiales para que este autor vaya formándose como tal.

A su regreso a la ciudad de Quito, en la década del ochenta, Ruales participó del taller de literatura que dirigía Miguel Donoso Pareja en la CCE. Posteriormente Ruales promueve otros talleres en esta institución. De ello afirmó que fue la primera vez que se reunía con gente que hacía lo mismo que él: escribir. Estos talleres fueron "una especie de sociedad de alcohólicos anónimos pero que defiende el vicio" (Cuvi, 2014). Tras esta participación llegaron las publicaciones. En primera instancia la creación de la revista "La pequeña Lulupa", publicación que tendrá su continuidad en "Nuevadas" y posteriormente en "Eskeletra".

Su capital social y cultural adquirió otro valor después del viaje a Francia y creció aún más con su participación en los talleres de la CCE. Esto lo posicionó en el campo literario. Impartir talleres en la CCE daba cierto prestigio, una distinción frente a otros escritores. Por eso, su vía de ingreso al campo literario se consolidó a través de los talleres,

donde aparecen los escritores jóvenes, ya sea como profesores o estudiantes del taller. Esto permite ir afirmándose y relacionándose con otros escritores, pues es usual que el estudiante del taller, posteriormente, se convierta en el profesor y dicte su conocimiento a nuevos escritores. Es un juego continuo en la reproducción del campo.

En el año 1983, por el relato "La importancia de la yugular en este asunto de la vida", Huilo Ruales ganó en Francia el Premio Hispanoamericano de Narrativa Rodolfo Walsh. El siguiente año ganó el Premio Nacional "Últimas Noticias", con su cuento "Nuaycielo comuel dekito". Ese mismo año, editorial El Conejo publica su libro de cuentos "Y todo este rollo a mí también me jode".

En esta década, tras hacer una carrera escrituraria considerable, materializada en los premios que fue obteniendo, Huilo Ruales ganó un mayor posicionamiento en el campo, lo que le otorgó un valor literario a su obra frente a sus pares escritores. Sin embargo, este reconocimiento no fue otorgado en la década del ochenta sino en décadas posteriores. En este sentido, la posición de Huilo Ruales en los años ochenta era marginal, el juego de posiciones le colocó en los márgenes del campo literario. Lo que cambió solo con los años.

En 1989, editorial Eskeletra publicó "Loca para loca la loca (cuentos para despeinarse la cara)", con este texto ganó el Premio Joaquín Gallegos Lara del Municipio de Quito. En 1993, EDIPUCE publica "Fetiche y Fantoche", texto que ganó el Premio de Literatura Aurelio Espinosa Polit ese mismo año.

En 1995 regresa a Europa, buscando de nuevo el exilio y harto de vivir en Ecuador. En el segundo viaje se trazó objetivos, propuestas y proyectos relacionados con la escritura. Escribir obras de teatro es lo que le permitió vivir en Francia. Enseñaba a escribir a extoxicómanos. Experiencia que forma parte de aquello que compone su escritura.

Desde el año 2005 vuelve anualmente al Ecuador. Su condición de apátrida fue un factor central en su vida y también en su escritura. Su historia lo muestra: erige un capital social y cultural a través de las instituciones educativas por las que pasa, lo consolida con relaciones sociales significativas que cambian su habitus y además le otorgan un capital social relevante; y, finalmente, se exilia de forma voluntaria para transformar ese habitus, para ser siempre Huilo, el desarraigado de la escritura.

5.4.2.1. La obra y su desconocimiento

> Escribir es bucear, descubrir, inaugurar. Reinventar la realidad es una locura que tiene de dolor y de dicha. Es salvarse. Estirar los plazos. Es enamorarse cada vez como la primera. Como la última vez.
> *Huilo Ruales.*

> En Huilo Ruales sobresale la elección de personajes radicalmente marginales – tratados, a la vez, con una dosis de ternura y de humor negro–, la construcción de un lenguaje irreverente en correspondencia con la configuración de una ciudad infernal e invadida por cuerpos desprotegidos e indigentes. (Ortega, 2013: 84)

> Huilo Ruales: escritor tardío, nacido en 1947, quien publicó *Y todo este rollo a mí también me jode*, su primer libro, en 1980, es decir, a los 33 años, lo que lo hace […] de difícil y tergiversadora ubicación generacional. Al margen de esto, su trabajo narrativo es constante y coherente. (Donoso Pareja, 2016: 176)

Se parte de los comentarios emitidos por dos críticos literarios importantes. Por un lado, Alicia Ortega (2013), en su texto "El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas", manifiesta que Huilo Ruales sobresale por el uso del lenguaje y por los personajes *radicalmente marginados*. Además, hace énfasis en los varios Quitos que se muestran en su obra, ciudades que se van superponiendo. "Las fronteras simbólicas que distribuyen el espacio para establecer un orden social jerarquizado son permanentemente transgredidas puesto que las voces provenientes de los «kitos infernales» atraviesan la ciudad" (Ortega, 2013: 85).

En la literatura se muestra la particularidad de los personajes adecuándose a los espacios geográficos que crea el escritor. En el caso de Ruales hay que acotar que sus personajes establecen una relación *discordante* con la ciudad, es decir son personajes que aparecen como residuos del lugar donde no logran encajar. Son personajes "anormales". Si la literatura ecuatoriana nos presenta un tipo de "ciudad modelo", lo que hace Ruales es romper con ese molde para colocar elementos extraños en las letras.

Por otro lado, están los comentarios de Miguel Donoso Pareja (1984), en su texto "Nuevo realismo ecuatoriano". El crítico afirma dos aspectos relevantes: por un lado, el aspecto generacional; por otro, el trabajo constante y coherente. En cuanto al primer aspecto, el argumento que se sostiene es que Ruales, en relación con su generación, se tarda en presentar sus obras, tanto que la primera aparece cuando este tiene 33 años. Respecto del segundo aspecto, Donoso Pareja afirma que el trabajo que se muestra a lo largo de la obra que Ruales ha ido construyendo es coherente, lo que le ayuda a establecer un itinerario en su trabajo, un trabajo literario marcado por la marginalidad.

> Ruales marca un itinerario parecido (diferente al mismo tiempo, aunque parezca contradictorio) desde *Y todo este rollo a mí también me jode* (1980) hasta *Fetiche y fantoche* (1994), pasando por *Nuaycielo comuel dekito* (1985) y *Loca para loca la loca* (1989), en un tránsito que viene de un manejo desenfadado de lo coloquial hasta desembocar en un interés temático por los indigentes quiteños y su lóbrega marginalidad. (Donoso Pareja, 2016: 177)

Para Miguel Donoso Pareja, Huilo Ruales debería pertenecer al "nuevo realismo", sobre todo porque muestra un Quito de los indigentes y una marginalidad que antes no se había tocado en la literatura del país. En este sentido lo clasifica como un autor neo realista.

Tanto Alicia Ortega como Donoso Pareja sostienen que la creación de personajes marginales, asociados a una ciudad similar, son los atributos más potentes de Ruales. Ortega profundiza en la idea de la ciudad superpuesta, es decir varios Quitos que se juntan y se complejizan en la literatura de Ruales.

Finalmente, el crítico Agustín Cueva, en el texto "Claves para la literatura ecuatoriana hoy", de 1985, no menciona nada sobre Huilo Ruales. Esta omisión y silencio muestra la visión y representación que tiene la crítica respecto del trabajo de Ruales en los años ochenta. Este mutismo frente al trabajo de Ruales solo reafirma el argumento anteriormente expuesto: en la década del ochenta el trabajo de Ruales estaba en los márgenes, incluso para uno de los críticos más prominentes de aquellos años. No estaba en la mira canónica del campo.

Cristobal Zapata (1997) da una respuesta parcial al silencio de Cueva cuando afirma que:

> Pero acaso el desdén con el que se ha tratado la obra de este autor [se refiere a Ruales], se daba también a una circunstancia de orden objetivo: aunque cronológicamente pertenece al

> grupo que conforma la Nueva Narrativa Ecuatoriana […] Ruales es un escritor tardío: su primer libro de relatos lo publicará recién al borde de los cuarenta años. (10)

En el caso de este trabajo se profundiza en algunos aspectos planteados por Alicia Ortega y Donoso Pareja, sobre todo lo relacionado con la ciudad marginal y los personajes marginales. La diferencia está en la inmersión a profundidad en el "Kito" de Ruales, el Kito de los infiernos. En ese sentido, si bien hay un ancla a la "ciudad real", los escritos de Ruales sobrepasan aquello, amalgamando la verdadera ciudad de Quito con otras realidades.

La literatura ecuatoriana se ubica en los márgenes de la región en términos de reconocimiento literario y de su literatura, la grandeza de Huilo Ruales deviene de esa marginalidad, pues crea personajes e inventa ciudades que no se rigen a la norma. Es decir que este autor ayuda a entender una *marginalidad de la marginalidad*, trabaja sobre personajes dejados de lado por muchos autores, se zambulle en aguas subterráneas dejando ver las condiciones particulares de una escritura, pero además se inserta en los márgenes de la literatura.

5.4.3. (…) no sabía ni teclear, pero en mí aparecían las ganas de escribir como Chesterton: Abdón Ubidia y su vida

Abdón Ubidia nació en la ciudad de Quito en 1944. Desde niño tuvo su acercamiento a la literatura. "Mi familia era lectora", afirma en una entrevista para diario La Hora. A muy temprana edad se encontró con libros clásicos como: "El Conde de Montecristo" y "Los tres mosqueteros".

El papel del padre fue central en la tarea literaria, pues aprendió a "manejar el diccionario como un instrumento cotidiano" desde la infancia. Esto, sin lugar a dudas, le posibilitó amasar un capital cultural significativo al momento de escribir. Su habitus estaba formado con una cercanía hacia las letras.

La escritura de Ubidia transita, al menos, por tres momentos que fueron mutando y sobreponiéndose paulatinamente.

En el primero, el centro de su narración fue el campo y las tramas que ahí suceden. Uno de los primeros cuentos de Ubidia fue publicado en el séptimo número de la Revista

"Pucuna" del año 1967. Lleva de título: "Las piedras doradas" y gira en torno a la vida de un pueblo y las dinámicas propias de las zonas rurales.

En el segundo, Ubidia narra la vida en el tránsito del campo a la ciudad, el momento de la migración interna, donde los personajes salen de los pueblos a las ciudades medianas y grandes.

En el tercero, el centro de la narración es la ciudad, especialmente la ciudad de Quito, cuya modernización fue lenta. Ahí aparecen personajes citadinos que acogen las nuevas modas, pero que también se ven interpelados por esa ciudad que los acecha hasta el hartazgo.

Estos momentos escriturarios estuvieron marcados por su militancia, tanto en la política como en la escritura. Cuando tenía 18 años de edad fue parte del grupo político-literario "Los Tzántzicos" o "parricidas". Este grupo, desde el compromiso existencialista, juntó estética y política para tratar de renovar la escritura y la política desde una perspectiva nueva, así como desde otro lugar de enunciación: los Andes equinocciales. El órgano creado para difundir este compromiso fueron las revistas: "Pucuna"[122], "Bufanda del Sol", "Indoamérica" y "Ágora" (las tres últimas revistas lanzan su primer número en 1965). La influencia de este grupo en el trabajo literario de Ubidia fue preponderante, le permitió ser reconocido como un intelectual comprometido, pero además le dio una posición en el campo cultural.

Esta experiencia político-estética caracterizó la vida intelectual de todos los que formaron parte de Los Tzántzicos, en especial Abdón Ubidia, que tomó relevancia cuando se convirtió en miembro de "La Asociación de Escritores Jóvenes del Ecuador" y desde donde participó en la toma de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en el año 1964.

Este hecho llevó a muchos de los "reductores de cabezas" a formar, a finales de la década, el "Frente Cultural de Artistas e Intelectuales"[123], desde donde se proponía un vínculo político desde el arte. Su propuesta afianzaba un cuestionamiento al campo cultural que dominó la década del cincuenta. Esto les otorgó una posición en el campo cultural,

[122] El nombre hace alusión a la cerbatana o bodoquera que se utiliza para expulsar dardos envenenados. El primer número de la revista Pucuna apareció en 1962.

[123] En el año 1968, cuando se fundó, era "un frente del Partido Comunista Marxista-Leninista, PCML, de tendencia maoísta, hasta que algunos de los integrantes del frente que también eran militantes del PCML, rompieron con el partido o fueron expulsados, y el frente terminó actuando más como organismo gremial antes que como un frente partidario" (Vallejo, 2006: 108).

permitiéndoles ganar terreno en un lugar donde dominaban las viejas autoridades sagradas, como lo seguía siendo la prominente figura de Benjamin Carrión.

Desde 1972, Ubidia pasó a formar parte del consejo editorial de la revista "La Bufanda del Sol" (en su segunda etapa), "una revista que habría de ser el punto de referencia para el debate intelectual y político de aquellos años" (Vallejo, 2006:107). En esta revista Abdón Ubidia publicó sus primeros ensayos donde problematiza la literatura ecuatoriana, posicionándose como intelectual dedicado a la literatura y la política.

Estos quiebres intelectuales le permitieron a Ubidia ser parte del campo intelectual y literario del Ecuador. Fue construyendo un capital cultural que le posibilitó ser legitimado entre los escritores de la época y alcanzó una red de relaciones literarias. Pasó rápidamente de ser un escritor nobel a un escritor reconocido.

Al final de la década del setenta Ubidia se dedicó por completo a la actividad escrituraria y, con esto, los premios no tardaron en llegar. En 1978 publicó en la ciudad de Bogotá el libro de cuentos "Bajo el mismo extraño cielo", donde incluyó su novela corta "Ciudad de invierno". Con ella ganó el premio José María Lequerica en el año 1979.

En 1982 empieza su trabajo con la oralidad popular, materializada en el libro "La poesía popular". En 1986 vuelve a ganar el Premio José María Lequerica con la novela "Sueño de lobos". En el año 2004 ganó el Premio Nacional Joaquín Gallegos Lara con la novela "La Madriguera".

Las condiciones materiales le permitieron realizar una labor literaria considerable y relevante para el campo literario.

De algún modo, el acercamiento a la vida intelectual permite colocar en el tapete de la discusión las "estructuras generadoras y estructuras sociales" de la obra. En este sentido se puede mencionar que Ubidia representa en sus novelas no sólo las historias (ficcionales o no), sino "las condiciones de producción"; es decir narra y es parte de unas condiciones objetivas de producción que la literatura permite representar a través de la palabra.

5.4.3.1. La obra y sus críticos

> *Ciudad de invierno* –de excelente factura– es la novela del auge petrolero, del crecimiento de las capas medias, la burocracia y la ciudad misma que se convierte en dos ciudades. (Donoso Pareja, 2016: 159)

> *Sueño de lobos* (1986) de Abdón Ubidia (calificada por Diego Araujo como "la gran novela de estos años", y por no recuerdo quien como "la mejor novela de la década"), una narración cuyo mérito es querer contar, no desdeñar el espesor reflexivo e intentar una estructura sustentada en la sintaxis de sus personajes. En otras palabras, quiere ser una novela de personajes, pero sin lograrlo. (Donoso Pareja, 2016: 166)

> *Sueño de lobos* (…) es una novela que ahonda en sentimiento de caída y desesperanza, en el marco de una cotidianidad percibida desde la pérdida de su vitalidad. (Ortega Caicedo, 2017: 341)

> Ese mismo año Abdón Ubidia publicó su primer volumen de cuentos, Bajo el mismo extraño cielo, impregnado de una tenue pero persistente melancolía y una sensación de desamparo nunca antes plasmada en la literatura del Ecuador. (Cueva, 1992: 204)

Los críticos se han centrado en dos obras de Ubidia: "Ciudad de invierno", del año 1978, y "Sueño de lobos", del año 1986. Hay una coincidencia entre sus críticos cuando se refieren a su primera obra, afirmando que se afinca en el desarrollo de la ciudad, que muestra su transformación fruto del boom petrolero iniciado en la década del setenta. Las interpretaciones de Donoso, Cueva y Ortega, sostienen que Ciudad de invierno representa la ciudad de Quito con sus vaivenes modernizadores.

Cueva y Ortega, además afirman que esta novela muestra un sentimiento de caída y desesperanza (Ortega) y tiene un tenue pero persistente halo de melancolía y desamparo (Cueva). Para estos críticos, la escritura de la década del ochenta está enfrascada en el fracaso, Ciudad de Invierno es una muestra de aquello.

En el caso de Agustín Cueva, afirma que, desde los primeros cuentos, Ubidia deja ver una persistente melancolía y una sensación de desamparo, que antes no se había visto en la literatura ecuatoriana.

Bajo estos argumentos cabe afirmar que, tanto Ortega (2017) como para Cueva (1992), en la obra de Ubidia se muestra el desamparo y la melancolía, relacionados de forma directa con el momento político que se vivía nacional e internacionalmente.

En cambio, respecto de la obra “Sueño de lobos”, Miguel Donosa Pareja (2016) afirma que es una novela que no logra ser una novela de personajes, incluso su personaje protagónico falla. Lo que provoca problemas en la historia como en la atmósfera, concluye el crítico. Es decir que falta un trabajo más contundente.

En resumen, tanto para los críticos de la década del ochenta como para la actual crítica literaria Alicia Ortega (2017), el trabajo de Ubidia se enmarca en una narración política que se inclina al realismo. La novela titulada “La madriguera” (2004) mantiene ese halo melancólico respecto del pasado, añorando los años sesenta.

Capítulo VI. La condición literaria de la ciudad: de la línea imaginaria a la tuentifor

6.1. Introducción

El objetivo de este capítulo es analizar la narrativa de tres escritores: Javier Vásconez, Huilo Ruales y Abdón Ubidia. Los dos primeros empezaron sus proyectos literarios, respectivamente, en la década del ochenta y que con respecto a los escritores de su generación se podría considerar una producción tardía. En cambio, Ubidia inició su proyecto literario en la década del sesenta con el grupo tzántzico.

Centrar el análisis en estos tres autores permite crear un *arco geográfico literario* de un periodo determinado. Se inicia con Vásconez, para luego pasar a la escritura de Ubidia y finalizar en la narrativa de Ruales. Los tres autores diametralmente distintos, tanto en su forma como en su contenido, muestran la literatura de 1980-1990, donde la ciudad se convirtió en el *locus* narrativo. La narrativa y los respectivos escritores vivieron las cambiantes condiciones materiales que incidieron en sus formas de narrar. A tal nivel cambiaron esas condiciones que hasta los lugares donde se encontraban los intelectuales mutaron, reflejando un giro considerable en el campo literario. Se pasó del *Café 77*, ubicado en el Centro Histórico de Quito hacia *La Zona*, ubicada en la Mariscal[124].

En el libro "Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX" (2017), sobre Ruales y Vásconez se dice lo siguiente: "Un corpus significativo de narraciones, a finales de los ochenta y durante los noventa, indagó casi de *modo obsesivo en el rostro transformador del viejo Quito* (por ejemplo, parte de la narrativa de Raúl Vallejo, *Huilo Ruales*, Francisco Proaño, *Javier Vásconez*[125], Raúl Pérez Torres, Javier Ponce, entre otros)" Ortega, 2017: 324).

[124] La intelectualidad de la década del sesenta y parte del setenta miraba en el centro de la ciudad el lugar propicio para formular sus proyectos políticos y artísticos. El famoso *Café 77* era el lugar que acogía estas expresiones. Susana Freire manifiesta que Los Tzántzicos realizaban encuentros y discusiones entre obreros, estudiantes e intelectuales en este café, convirtiéndolo en un lugar de producción de ideas.

En cambio, la intelectualidad de la década de los ochenta y noventa se traslada a la zona, ubicada en la Mariscal, al norte de la ciudad. Ese espacio acogía a escritores, poetas y pintores. La bohemia cambia de sitio, pasa del centro al norte de la ciudad.

La avenida Amazonas, ubicada en este lugar, cruza el centro financiero (7 km) de la ciudad de Quito, en ella estaban los principales centros comerciales, bancos, entidades gubernamentales e instituciones privadas, también empezó a albergar buena cantidad de cafeterías, restaurantes y bares. Se convirtió en el centro de la intelectualidad de aquella época.

[125] El énfasis es mío.

La participación de estos tres autores fue central en el campo literario, porque muestra el recambio generacional, donde aparecen los escritores jóvenes frente a los consagrados. Sus trayectorias, por otro lado, son importantes para observar cómo ingresan en esta disputa. Finalmente, adentrarse en su narrativa es necesario porque permite conocer los vaivenes de los proyectos escriturarios que cada uno tiene.

¿Por qué centrarse en estos tres autores?, los tres muestran, en buena medida, un arco de la literatura de la ciudad, incluso del país. Vásconez presenta un estilo sobrio, donde la lectura de los clásicos latinoamericanos, especialmente de Onetti, sirven de fuente para sus escritos. Ubidia se inserta de forma más directa en la ciudad que se está modernizando, donde se evidencian las fisuras de la ciudad moderna y los vestigios de una ciudad tradicional. Ruales literaturaliza a los marginados de la ciudad, para desde ahí exponer un estilo de escritura particular.

La segunda pregunta que subyace en esta parte es: ¿por qué la década entre los ochenta y noventa? En primer lugar, los estudios son escasos sobre este periodo. La crítica literaria Alicia Ortega (2017) problematiza todo el siglo XX, sin embargo, a estas dos décadas les dedica una reflexión corta y limitada frente a las otras. En segundo lugar, la década del ochenta, considerada como la "década perdida", exhibe elementos que muestran una riqueza cultural poco estudiada, especialmente en la literatura. El *desborde cultural* de aquellas décadas no corresponde con la cantidad de estudios realizados hasta la actualidad. Para la historia es un momento muy cercano, para la sociología es un periodo enclaustrado en la política. Finalmente, este periodo abre la puerta del campo literario a los nuevos escritores que disputan el campo. Sobre eso hay estudios limitados.

El supuesto del que parte este análisis es que en las décadas antes mencionadas se renovó el campo cultural y literario en su conjunto, propiciando que nuevos autores aparezcan y tomen posición dentro campo.

Uno de los síntomas más fuertes y potentes fue el cambio de sentido en el quehacer literario. Se pasó del sentido político, propio de la década del sesenta y parte del setenta, al sentido literario, que estaba anclado en el lenguaje y era propio de finales de la década del setenta y ochenta. Desplazada la política, la autonomía del campo empieza a ser notoria.

En conjunto, estos tres escritores, dejan ver un arco geográfico que se mueve en diferentes direcciones. A la manera de una *escritura bizca*, donde cada uno desvía la mirada a una forma particular de hacer literatura.

Vásconez construye su narrativa desde el pasado, muestra una ciudad en el ocaso, donde los espejos albergan la memoria de esos seres que deambulan como fantasmas. La cumbre de este proyecto se materializa en el Dr. Kronz.

Ruales narra esos seres innombrables que la modernización de la ciudad va dejando como desechos, seres que oscilan entre la ciudad "tradicional" y la ciudad "nueva", donde la marginalidad es su condición de vida.

Ubidia, se mete en la vida de la clase media y sus avatares. A la manera de Dostoievski transita en la mente de sus personajes para mostrar esos hilos de incongruencia de la vida social.

Estos autores repiensan su relación con la escritura, es decir piensan lo literario en sí mismo, sin olvidar las condiciones de producción. En ese momento se produce una conmoción al interior del campo, recolocando las posiciones de los autores.

En los tres autores la ciudad aparece con fuerza, marcando el ritmo de sus relatos entre calles, plazas y asfalto; convertida en un sentido de época, la ciudad es construida y reconstruida en sus relatos. Una de las particularidades de la producción de este *Quito literario* es que juntan la ciudad vieja y la ciudad moderna, una ciudad ficticia que posee ciertos halos de la realidad.

Si bien la ciudad es un elemento descrito desde las primeras décadas del siglo XX, recién en los años 80-90 adquiere nuevas formas de ser narrada.

En este punto, es central preguntarse por la obra: ¿Cómo entender la obra literaria? En esta investigación se entiende la obra literaria no como un reflejo de la sociedad, sino como un producto de las relaciones sociales. En esta perspectiva se supera al naturalismo y al realismo que veían en las obras de arte un espejo de la realidad, empeñadas ambas tendencias "en relacionar directamente las formas artísticas con las formas sociales" (Gutiérrez, 2010: 10). La nueva propuesta es mirar la obra de arte como pieza dentro de un conglomerado social, una pieza que mantiene cierto nivel de autonomía y que es producto de un artista inserto en un contexto social específico, y que tiene sus propias reglas de

funcionamiento: las reglas del arte. En ese momento la economía cultural se transforma pues se amplía el mercado de bienes culturales.

Tanto el artista como la obra son productos de la sociedad. El escritor transforma esa realidad, la recrea, a la vez que mantiene una libertad para hacerlo. Desde este punto de vista, esta investigación se aleja de otras que colocan su énfasis en las obras literarias como *espejos de la realidad*. La apuesta aquí es considerar a la *autonomía para crear* [no solo entre los márgenes de la literatura] como un campo desde el cual es posible tomar consciencia en la producción artística y no como uno que prioriza "el arte por el arte". En tal virtud, el objetivo es mirar el trabajo con el lenguaje que los tres escritores van desarrollando. Pero, además, a través de las trayectorias de vida observar las condiciones de producción que cada autor debe ir sorteando.

Por otro lado, en los análisis de las obras han primado dos métodos: análisis interno y análisis externo.

Respecto de la primera, el argumento más potente es aquella explicación que manifiesta que este tipo de análisis se reduce y restringe a una fórmula desplegada por los especialistas en literatura. De alguna forma es buscar la forma «pura» de la palabra. En este tipo de análisis, "las obras culturales se conciben como significaciones intemporales y formas puras que requieren una lectura puramente interna y ahistórica" (Bourdieu, 2007: 55).

Otra forma que adquiere el análisis interno se basa en la teoría estructuralista, donde se "ha conferido un aura de cientificidad a la lectura interna como deconstrucción formal de textos intemporales" (Bourdieu, 2007: 55), dando relevancia a una doxa internalista. Parafraseando a Pierre Bourdieu (2007) se debe afirmar que la hermenéutica estructuralista trata a las obras culturales (lengua, mitos y, por extensión, obras de arte) como estructuras estructuradas sin sujeto estructurante (Bourdieu, 2007), sin ninguna referencia a las condiciones económicas o sociales de la producción de la obra o de los productores de la misma. Este tipo de análisis tienden a mirar a la obra como un texto sin contexto.

En cambio, el análisis externo plantea una relación entre el mundo social y las obras culturales en la dinámica del reflejo. Es característico que se vincule a las obras con las características del autor, por ejemplo, con su origen social. "(…) tratan de remitir las obras a la visión del mundo o a los intereses sociales de una clase social" (Bourdieu, 2007: 59). El

supuesto del que se parte es que si se entiende la obra se estaría entendiendo la visión del grupo social.

Frente a este tipo de análisis, el sociólogo Pierre Bourdieu propone investigaciones desde el campo, donde existe una estructura propia y unas leyes que se desprenden de su funcionamiento. Este campo de fuerza será el espacio donde los actores ocupen una posición respecto a la cual se establecerá el juego.

> El campo ejerce un efecto de *refracción* (como prisma): por lo tanto únicamente si se conocen las leyes específicas de su funcionamiento (su «coeficiente de refracción», es decir su *grado de autonomía*) se podrá comprender los cambios en las relaciones entre escritores, entre los partidarios de los diferentes géneros (poesía, novela y teatro por ejemplo) o entre diferentes concepciones artísticas (arte por el arte y arte social por ejemplo), que acontecen por ejemplo cuando se produce un cambio de régimen político o una crisis económica. (Bourdieu, 2007: 61)

En resumen, trayectorias y campo permiten analizar desde otra óptica las obras literarias, además de colocar nuevos elementos en los análisis realizados por la mayoría de críticos en el caso del Ecuador. Un análisis de las obras consiste en una correspondencia entre estructura de las obras y la estructura del campo literario.

6.2 La ciudad en la literatura

> Son numerosas las ciudades en el viejo y en el nuevo mundo que la literatura ha construido: Baudelaire y París, ciudad que fue real mucho tiempo después de la muerte del poeta. De Quincey o Conan Doyle y Londres, Durrel y Alejandría, Benito Pérez Galdós y Madrid, Juan Marsé y Barcelona, Juan Carlos Onetti y Santa María, aunque ésta no exista. (Correa Losada, 2005: 9)

En la narrativa moderna la urbe se ha convertido en el escenario de muchas novelas y cuentos; en el caso de Quito, en el siglo XX, algunos autores colocaron a esta como parte de sus narraciones. Tal como lo manifiesta Peter Thomas (2005), desde el romanticismo de Juan León Mera, pasando por la vanguardia de Pablo Palacio, hasta el realismo de Jorge Icaza se

colocó a la ciudad como escenario de la narrativa. El eje de discusión literaria en la modernidad fue la ciudad.

En la obra de Pablo Palacio, titulada: "Un hombre muerto a puntapiés" (1926), o en "En la ciudad he perdido una novela" (1930), de Humberto Salvador, se observan expresiones narrativas referidas a la ciudad: "(…) la ciudad, teatro del suceso" (Palacio, 1926)

Posteriormente, el indigenismo también narra a la ciudad en obras como: "En las calles" (1935) o "El chulla Romero y Flores" (1958), ambas de Jorge Icaza. En estas se pretende "reflejar" la vida del indio y el mestizo en Quito. El autor relata la vida aristocrática de la ciudad, donde los indios son seres invisibles y los mestizos pretenden mimetizarse con la aristocracia que los desprecia. En esta ciudad aparecen esos seres anónimos.

Javier Vásconez, Huilo Ruales y Abdón Ubidia se insertan en esta tradición de narrar la ciudad, la convierten en el escenario central de sus obras. Una ciudad ficcional, creada desde la experiencia y la escritura de estos autores, donde la imaginación muestra un Quito literaturizado. Por supuesto este Quito tiene matices de la ciudad real pero la escritura la supera. Como dice Ricardo Piglia (2019), la literatura parte de hechos reales para luego ficcionalizarlos. En este caso, las ciudades son recreadas desde la imaginación de los autores.

En Vásconez, la ciudad mantiene una dialéctica entre nueva y vieja, donde sus personajes configuran su identidad a través de espejos que reflejan un pasado ignominioso que marcó las vidas futuras.

En Ubidia, la ciudad aparece con destellos de modernidad, una ciudad modernizándose con los artilugios de una juventud que ocupa el lugar público para mostrar su presencia, donde la clase media es su principal protagonista.

En Ruales existe una ciudad prohibida, donde habitan seres "anormales", que han sido marginados de la sociedad y de la escritura. Frecuentemente salen de las alcantarillas para dejar ver los claro-oscuros de la urbe.

En este apartado se presenta un diálogo de las obras de estos tres autores en torno a la ciudad, un diálogo a tres voces. A partir de esto, se juntan las piezas que cada uno ha desarrollado para armar un rompecabezas de la ciudad. Es un *montaje* donde se arma la ciudad desde la superposición de voces.

En términos metodológicos se divide en dos partes, la primera es un acoplamiento de la ciudad que los autores narran en la década del ochenta, mientras que en la segunda parte

se mantiene un tratado de la ciudad narrada en la década de los noventa. Es importante adentrarse en cada década porque la visión narrativa se profundiza notablemente en el paso de una a otra.

6.3. "Ciudad de invierno", "Ciudad lejana": la ciudad narrada en los ochenta

La década se abre con una obra considerada un clásico que marcó la tradición literaria del país: "Ciudad de invierno" (1984), escrita por Abdón Ubidia. Un cuento largo o novela corta, que aparece en 1978, como parte de un libro de relatos titulado "Bajo el mismo extraño cielo". Esta obra, si bien pertenece a 1978, abre la década del ochenta.

A Ubidia le sigue Vásconez, con "Ciudad Lejana" libro de cuentos publicado en 1982. El texto más sobresaliente para la crítica literaria fue "Angelote amor mío", el que obtuvo varios premios. Dos años después, en 1984, Huilo Ruales publicó el libro de cuentos "Y todo este rollo a mí también me jode"[126]. Un año más tarde, en 1985, el mismo Ruales publicó el cuento "Nuaycielo comuel dekito"[127]. Y al siguiente año, en 1986, apareció "Sueño de lobos" [128], escrita por Abdón Ubidia.

Entre los años 87 y 88 ninguno de los tres autores publicó ninguna obra. Al año siguiente, en 1989, vuelven a publicar los tres: Javier Vásconez con "El hombre de la mirada oblicua"[129], Huilo Ruales con "Loca para loca la loca"[130] y Abdón Ubidia con "Divertinventos"[131].

---

[126] Editada por Editorial El Conejo cuenta con 23 cuentos, todos con temáticas muy diversas. Lo particular de esta obra es el aparecimiento de minusválidos, locos, así como las formas particulares de escritura, por ejemplo: yavesportontopajaroquebrado. Por otro lado, el único cuento que habla sobre la ciudad es en el cuento "Maqueta de una lechuga sarnosa".

[127] Este cuento es de los primeros editados por Editorial Lapequeñalulupa, nacida del taller literario del mismo nombre. Posteriormente esta editorial se convertirá en Editorial Eskeletra.

[128] Con esta obra Ubidia obtuvo el segundo Premio Nacional José Mejía Lequerica, en el año 1986. La edición que se utiliza en esta investigación es la tercera edición de 1994.

[129] Este libro, publicado por primera vez en 1989, también es parte de la colección realizada por la Universidad San Francisco, en el año 2018. "El hombre de la mirada oblicua" fue editado por primera vez por Librimundi, editorial donde Javier Vásconez prestó sus servicios por algún tiempo como editor general [La novela "El viajero de Praga" es dedicado a la memoria de Enrique Grosse, dueño de Librimundi]. Este libro fue escrito cuando Vásconez vivió en Barcelona. Si bien sucede lo mismo que con "Ciudad lejana", donde el orden de los cuentos es diferente entre ediciones, el cambio más notable es que en la edición del 2018 falta el cuento "El resplandor en la ventana", que sí se encuentra en la edición de 1989. Ahora bien, este libro es totalmente distinto a Ciudad lejana, porque Vásconez experimentó con recursos de la novela negra, sus personajes son asesinos y las muertes se convierte en uno de los ejes centrales.

[130] Este libro fue publicado por Editorial Eskeletra. El título completo del libro es: "Loca para loca la loca (cuentos para despeinarse la cara)". Contiene 16 cuentos y una parte titulada grageas, donde hay 10 grageas.

[131] Esta obra contiene 11 cuentos, la temática que aborda tiene que ver con la vida de escritores, hechos históricos y música; todos estos con toques de surrealismo. Algunos cuentos son los siguientes: "De los nuevos

En la siguiente tabla se muestran las obras de acuerdo al año de publicación. En total fueron 8: 3 de Ubidia, 3 de Ruales y 2 de Vásconez.

#	Año	Obra	Autor
1	1978	Ciudad de Invierno	Abdón Ubidia
2	1982	Ciudad lejana	Javier Vásconez
3	1984	Todo este rollo a mí también me jode	Huilo Ruales
4	1985	Nuaycielo comuel dekito	Huilo Ruales
5	1986	Sueño de lobos	Abdón Ubidia
6	1989	El hombre de la mirada oblicua	Javier Vásconez
7	1989	Loca para loca la loca	Huilo Ruales
8	1989	Divertinventos	Abdón Ubidia

De este grupo de obras no todas tratan la temática de la ciudad, hay libros como "Y todo este rollo a mí me jode", "Loca para loca la loca", escritos por Huilo Ruales, o Divertinventos, escrito por Abdón Ubidia, que son un conjunto de cuentos cuya temática es diversa. En ese sentido, dichos libros no fueron tomados en cuenta en este diálogo a tres manos sobre la ciudad. Esto no significa que no sean importantes, pues en ellos se miran las bases de personajes que posteriormente van a desarrollarse a lo largo de sus obras.

Las obras centrales en esta parte son: Ciudad de invierno, Ciudad lejana, Sueño de lobos, El hombre de la mirada oblicua y Nuaycielo comuel dekito.

6.3.1. De la "Ciudad vieja" a la "Ciudad de invierno": la ciudad modernizándose

La ciudad narrada empieza en el pasado, va al presente y luego al futuro, pero luego vuelve al pasado para romper con la linealidad temporal. Desde ahí muestra su particular modernización, una que tiene pies de barro anclados en su historia, pues la tradición rural pesa como un ancla, junta lo moderno y lo tradicional en uno solo para obtener una síntesis.

espejos", donde los espejos tienen la condición de congelar la imagen; o "De la nueva Liliput", donde científicos japoneses crean una nueva Liliput. En esta investigación se utilizó la edición de Libresa, realizada en el año 2017.

Vásconez habla de una ciudad que convive entre el pasado y el presente, que va de lo señorial a lo moderno. En ciertas ocasiones la urbe parece el sueño de alguien que está soñándola. En "Eva, la luna y la ciudad", escrita por Vásconez, el narrador menciona que la "ciudad vieja" se entrelaza con los "vericuetos de la nueva".

La ciudad vieja posee ciertas características donde Vásconez va encontrando los ambientes para sus obras. Lo primero que narra es el aire de soledad que deambula por la ciudad, una soledad enlazada a la memoria. Ahí la nostalgia detona a través de recuerdos almacenados en las grandes casonas, reductos de opulencia que marcarán la vida futura. Vásconez (1984) describe de la siguiente manera esos lugares: "La casa tenía tres plantas, dos patios y un pasadizo secreto que se comunicaba con la calle trasera" (34). Es aquí donde los seres solitarios se sumen en la añoranza del pasado, un pasado que se pierde en esa vieja opulencia.

Los únicos que acompañan esa soledad son los santos, los compañeros infalibles. En mitad de una habitación oscura y grande aparece un cuadro o una escultura de Santa María o Jesús para acompañar a sus habitantes, para no dejarlos morir solos.

Al mismo nivel de los santos, es decir como objetos taciturnos de la oscuridad, estaban los empleados. Estos tenían una condición histórica que pesaba de sobre manera sobre ellos: ser indios, indias, o negros. Dos casos paradigmáticos son la Brígida, india que debía atender a su patrona en sus necesidades y el negro Ramón, de "El caballero de San Juan", que atendía a los niños de "buenas familias". Tanto la india como el negro, son objetos desolados que forman parte de las grandes casonas. Estos seres habitan en las sombras, solo aparecen para hacer los servicios, para llevar la bacinica, por ejemplo. Tienen una condición de seres casi invisibles.

Otra característica de estas grandes casas es que en su interior existen muchos espejos que reflejan las siluetas y los recuerdos [sucesos que martillan la memoria y que en ocasiones se convierten en sueños]. Los espejos juegan con la realidad, pero también interpelan al pasado, pues son metáforas de la historia. Y es que en la ciudad de Vásconez no solo habitan personas, sino también evocaciones del pasado, como fantasmas reflejados a través de la luz del espejo. Quizá la ciudad lejana solo pueda ser vista a través de este objeto.

En las grietas de la ciudad vieja están las iglesias y los campanarios. Da la sensación que es una ciudad angelical pero profana, es "La ciudad de los ángeles alucinados", dice

Vásconez. Y si es una "ciudad conventual" está habitada por curas y monjas, curas que actúan con libre albedrio. A tal punto llega esta "libertad" que incluso violar a las monjas, como en "Sor Juana", está permitido.

Esta ciudad vieja da la sensación de tener calles y esquinas apretadas y sombrías, de ser una ciudad de claroscuros que impregna a sus habitantes esa condición. Por este motivo sus personajes prefieren guardarse en sus casas, prefieren depositar sus recuerdos y añoranzas y no dejar que afloren. El pasado es almacenado como condición de la vida de estos personajes. En este sentido, la morfología de la ciudad condiciona su subjetividad.

El tiempo, por su parte, se presenta asfixiante. Dice Vásconez (1984) "Pienso que el tiempo se ha vuelto un sofocante enredoso callejón sin salida para los habitantes de esta ciudad" (89). Es un tiempo que aprieta a sus habitantes, por eso es que muchos prefieren soñar o emborracharse, pues es una manera de protegerse contra la muerte, contra esos acontecimientos que ocurren en esa ciudad. La ciudad vieja impone un ritmo temporal a sus habitantes.

A esto hay que agregarle el clima. Esta ciudad andina posee un clima que propicia guardarse, guardar la soledad en los días de lluvia. "Una ciudad de largos y lluviosos inviernos donde el tiempo parecía haber dejado de correr o caminaba igual que un ciempiés bajo la estática luz dorada de los atardeceres sin lluvia" (Vásconez, 2018: 225). La lluvia constante hace que esos habitantes queden recluidos, desterrados en su soledad y con sus secretos carcomiéndoles. En Ubidia esta ciudad es la Ciudad de invierno, donde el clima frío es su principal característica.

En el ocaso de la ciudad vieja surgía la ciudad "moderna", una que introducía nuevas formas de habitarla, modas desconocidas hasta ese momento. "(…) la ciudad, súbitamente modernizada y en la que ya no era posible reconocer las trazas de la aldea que fuera poco tiempo atrás" (Ubidia, 1984: 26). Este sincretismo entre lo tradicional y lo moderno daba un aire particular a esa "modernización".

Esta ciudad, en la narración de Ubidia, se embarcaba en los vagones del "progreso". Una convivencia entre dos formas de habitarla, dos tipos de moralidad, dos visiones del mundo que se materializan en el diario vivir de sus habitantes. Y si bien la ciudad vieja se está descomponiendo no deja de imponer su dinámica. Es decir que la ciudad vieja, a la vez

que se desestructura, mantiene lo viejo como un fantasma que deambula en las casas y la memoria de quien la habita. *Lo viejo no termina de morir y lo nuevo no termina de nacer*.

Esa ciudad, buceando en las aguas de la modernización, se metamorfoseaba. Pasó de la ciudad huasipungo [narrada por Icaza] a "la moderna" [narrado por Ubidia], donde los ciudadanos y la esfera pública empezaban a ser los ejes de la esfera social. Con esto se transita de la ciudad de los indios a la de "ciudadanos", que empezaron a ocupar el espacio público.

Al momento de indagar en el aspecto público, de manera obligada esa ciudadanía se traslada a la calle Amazonas. Esa calle se convirtió en el signo de la metamorfosis moderna.

> Estábamos sentados en una de las mesitas al aire libre del café de siempre. Mirar, hablar, oír, entre sorbo y sorbo de un vaso de cerveza o de un capuchino ya frío y con la espuma endurecida en los bordes de la taza de cristal. (Ubidia, 1984: 25)

En ese espacio se uniformaban los gustos, se imponía una estética en las formas de vestir. "La moda los enfundaba (…). Eso se veía sobre todo en las muchachas: bluejean, sandalias, a veces una liviana blusa forrada al cuerpo casi siempre fino, casi siempre elástico" (Ubidia, 1984: 26). Se podría hablar de *calles de ensueño colectivo*, calles que obligaban a pensar en nuevas formas de habitar la ciudad, formas fantasmagóricas de vivir. Estas calles imponían una moda, desplegadas en las vitrinas de los almacenes, donde se mostraba el progreso.

Ubidia dice que la modernidad se veía "en las vitrinas de los almacenes adornados con posters de colores psicodélicos" (Ubidia, 1984: 27). Era el escenario perfecto para el aparecimiento de la clase media, una que "(…) tiende a uniformar sus gustos y a la vez disimular esa uniformidad" (Ubidia, 1984: 34). Es decir que la ciudad moderna muestra e impone nuevas formas de habitarla.

Esta ciudad nueva, vista desde la ciudad vieja, "Me pareció inmensa, fantasmal y ajena a mis deseos" (Vásconez, 2018: 317), dice el narrador de "Eva, la luna y la ciudad". Los personajes de Vásconez tienen miedo a ese nuevo espacio, la luminosidad moderna la hace incomprensible. Por eso muchas veces es más cómodo permanecer en la ciudad vieja, porque la ciudad nueva abre muchas posibilidades incomprensibles para los habitantes del espacio antiguo. Sin embargo, esa ciudad nueva se presenta como el enigma que ayuda en los deseos de los habitantes que no logran ubicarse en la ciudad vieja. Así, Eva huye para esa parte desconocida y enigmática, en "busca de su propio deseo".

A la división entre la ciudad vieja y la ciudad nueva se incorpora otra división: sur – norte. Hay varios Quitos, aunque todos se refieren al mismo. Ubidia y Vásconez mencionan el sur de esta ciudad. El narrador de "Ciudad de invierno" dice: "Lo otro quedaba atrás, es decir al Sur. Porque la ciudad se estiraba entre las montañas hacia el Norte, como huyendo de sí misma, como huyendo de su propio pasado" (Ubidia, 1984: 26-27). Es decir que en contraposición a esta modernización del norte estaba el sur, espacio donde estaba *lo otro*.

> (…) los vericuetos antiguos y mal olientes adonde no habríamos de ir, las callejuelas intrincadas y sucias, las casas agobiadas, atestadas de pobres, la vieja gran avenida de los mercachifles y los desocupados, de las traperías y los muebles baratos, de los indios cargadores y de los pordioseros, todo aquello que dormía en la noche. (Ubidia, 1984: 83)

Los destellos de una modernidad se iban representando en el norte, mientras en el sur la aldea todavía no terminaba de extinguirse, el pasado tradicional se mantenía vigente.

Javier Vásconez, por su parte, menciona que "(..) había otra ciudad que iba creciendo hacia el sur, otra ciudad cuyos habitantes parecían vivir una melancolía amarga, tierna, rencorosa, otros habitantes más atentos a la mugre, al espanto y a la muerte que a la felicidad" (Vásconez, 2018: 394).

El sur se presenta como aquel lugar que no pertenece ni a la ciudad vieja ni a la ciudad moderna, sino a un espacio donde la mugre, el espanto y la muerte son sus principales matronas.

A esta "Tosca verruga en los andes", conventual; a este "(…) obeso dromedario de mil jorobas" (Ruales, 1985:4), con múltiples subidas y bajadas habría que sumarle una característica más: la ciudad nocturna, el *quito nocturno*, donde aparecen ciertos elementos propios de las noches, como los "anormales" o los tullidos. Todos aquellos que el día se niega a darles vida y que solo en las noches pueden encontrar su existencia, allí en "el mundo de las alcantarillas". Ahí se encuentran:

> (…) las putas y los charlatanes y los cachineros y los vagos y los cargadores con sus hijos mocosos y los mendigos de las iglesias y mercados y los muñidos que tocan con la lengua la guitarra y los ciegos que tienen puntería de meter sus roncas tonadas en los banquetes de los palacios y los tullidos con sus cochecitos de madera que venden la suerte porque no la necesitan y los niños voceros limpiacarros limpiabotas y los negros cocaderos. (Ruales, 1985: 12-13)

Ese quito nocturno surge de los sifones, donde los personajes viven en una fiesta orgiástica, donde la utopía de los marginales se presenta como un sueño, donde "lo real" es subvertido, donde los marginados hacen y deshacen la realidad a su antojo. Abrir botellas de los más finos licores y sacar a los sirvientes y guachimanes de los nichos del trabajo para fornicar como un animal inmenso es la felicidad de los marginados.

> (…) bajando hacia la ciudad de los cíclopes de hormigón y vidrio jugando al sinqueterroce en los pasos a desnivel haciéndose alzar en el aire por los carros cisternas siendo apaleados por la policía entrando magullados ensangrentados andrajosos en oficinas públicas incendiando hojarascas solamente con la carcajada entrando a los supermercados montándose en los carritos de las compras y chaspúmcrás chocando contra las estanterías abriendo las botellas de los más finos licores y esperjeándolos sobre los detergentes y viendo muertos de risa cómo nace la espuma cómo se agiganta y en ese mar los tullidos remando felices en sus carritos de madera y las putas pareciendo ballenas contentas y los mancos morsas y las viejas-enfermas jaibas de trapo de toda esa fauna marina jugando al primo entrando a los boutiques desnudándose y los cargadores de dientes amarillos saliendo con abrigos sanlorens y los ciegos enroscados de joyas y las putas novias fofas y las viejas-mendigas con redecillas y visones avanzando por la calles paralizadas de pánico y la espuma acrecentada por la lluvia entrando a los bancos y ahogando los billetes y los niños jugando a la rayuela con los lingotes de oro y con esa misma espuma regándose en los hoteles-diez-estrellas y fornicando entre todos como un animal inmenso por los corredores las salas de conferencias los casinos los jols las habitaciones las piscinas y luego cayendo en los restaurantes y colocando las descomunales ollas sobre interminables mesas y metiéndose dentro de ellas a maquillarse con las cremas de tejer con los tallarines y pender como lenguas cansadas las carnes en las lámparas y a horcajadas sobre la espuma viajar hacia el norte para sacar de los modernos nichos a los sirvientes y a los guachimanes y esperar en la entrada de la ciudad a los campesinos que vienen en busca del dorado y ya todos reunidos en esa misma propia espuma y carcajada regresar a la plaza de la independencia a esperar la muerte que no llegará nunca por más que vengan ejércitos y se apilan cientos de cadáveres que otra vez abrirán los ojos y seguirán riendo hasta que los enemigos se cambien de bando o se hastíen de matar en vano y se mueran de desidia una sola e irreversible vez" (Ruales, 1985: 12-13-14).

Este es el quito-quitos*132* que nace en los márgenes de los barrios opulentos, en esos barrios que nacen en las vastas. Este es el quito que se extiende como mancha enferma, como una pesadilla de esa ciudad mitad moderna-mitad tradicional: una ciudad fetal.

> (…) en las vastas de los barrios opulentos y que también aglomeran en torno de los quejidos electrónicos de las rocolas a narices-volteadas enanos-toreros-envejecidos albañiles-indios heladeros-montuvios con cajones ajenos que chorrean anilinas al pie de sus borracheras. Por todo ese quito vengo rodando ese quito-quitos que se extiende como mancha enferma para los dos extremos porque esta ciudad fetal donde me ha pasado todo y me seguirá sucediendo no se acaba marilín empieza y siempre más allá de mis sucesivas muertes. (Ruales, 1985: 10-11)

Esta ciudad asimila a la vida misma con sus ascensos y declives, los cuales van marcando la vida de sus habitantes. Son atisbos que el narrador de Nuaycielo comuel dekito, deja ver en la narración.

Y es aquí donde aparecen muchos de los personajes creados por estos tres escritores: el fotógrafo, el periodista, los indios, las indias, los negros, las putas, la clase media, los anormales. Un sin número de personajes que aparecen en cada historia.

El primero que aparece es Santiago, personaje central de la "Ciudad de Invierno", un personaje que según narra Ubidia pertenece a la clase media, a esa clase surgida con la modernización de la ciudad, que generalmente habita el norte de la ciudad. Santiago es asediado por dos problemas modernos: el individualismo y, fruto de aquello, sus cavilaciones psicológicas, donde se juega con los dobles pensamientos.

El drama moderno se va desarrollando en la" Ciudad de invierno", un drama donde aparecen tres personajes enredados por los pensamientos no dichos. Juan, que piensa que su esposa lo engaña con Santiago, su mejor amigo. Esta serie de pensamientos solo nacen en la cabeza de Juan y, aunque nunca los manifiesta, día a día le carcomen el alma, pues el silencio ensordecedor lo ataca.

Ubidia, como los mejores novelistas psicológicos, se adentra en la psicología de sus personajes, para mostrar cómo opera la mente de un personaje, cómo su psicología determina

132 Cuando se habla de quito-quitos en minúscula se sigue la propuesta del escritor Huilo Ruales.

la vida y las condiciones en las que este vive. Juan es el mejor ejemplo de un individuo moderno inmiscuido en un drama donde domina el silencio y las interpretaciones.

Ubidia ahonda en la psicología de sus personajes, mientras que Vásconez experimenta con la novela negra y la novela policiaca. En "Roldan el misterioso", se muestran las características propias de la novela negra, donde se encuentran un delincuente con un policía para resolver un asesinato.

En esta misma línea, donde se pretende resolver enigmas aparece el famoso Dr. Kronz. En los cuentos: "El jockey y el mar" y "El diagnóstico", por primera vez aparece un personaje que transita por toda la obra de Vásconez. Bien se puede afirmar que estos dos cuentos son el origen de la obra que vendrá después.

"El hombre de la mirada oblicua"[133] deambula por este mismo género, una historia que tiene como base el asesinato, característica propia de la novela negra. Algo particular de este texto es que el investigador y el asesino son uno mismo:

> Quizá sea conveniente añadir que yo soy el hombre de la mirada oblicua. Yo fui quien arrastró lejos de la cantina y la mató sin escuchar sus lamentos para que sea solamente mía. De modo que denuncia a ese hombre, puesto que ese hombre soy yo. (Vásconez, 1989: 164) [134]

Vásconez, además, se interesa en un tema muy pocas veces tratado en la literatura ecuatoriana: la homosexualidad. Angelote amor mío, es una de las piezas centrales en la obra de este autor.

Si "Un hombre muerto a puntapiés", de Pablo Palacio, narra la muerte de un homosexual, Vásconez muestra la vida de Jacinto, "la Diabla en los abismos de la Alameda en esas noches donde aparece un hombre muerto a puntapiés, en el infierno de esta ciudad

[133] "El hombre de la mirada oblicua" es un cuento que deja ver el uso y trabajo con estos recursos. Reaparece Roldán para contarnos un asesinato. En este cuento se ve claramente la influencia de Borges y Bioy Casares con su detective Parodi. También hay saltos espaciales entre Quito y Barcelona. Es decir que este libro tiene un tinte más cercano a lo que posteriormente va a ir realizando el autor. Sin lugar a dudas el cuento más relevante es "El hombre de la mirada oblicua", por primera vez en sus narraciones aparece el investigador y el asesino siendo el mismo; mediado por la locura, se juntan el uno y el otro. Sin lugar a dudas este debe ser uno de los cuentos pioneros en el país, donde se enlaza, de manera perfecta, a estas dos figuras de la novela negra. En este sentido logra dar un salto e innovar el género detectivesco, no se limita a buscar un asesino, sino que nos presenta en un mismo sujeto al asesino y al investigador.

[134] En el caso de esta cita, en la edición de 2018 dice lo siguiente:

"Finalmente, soy yo el hombre de la mirada oblicua. Fui yo quien la arrastró lejos de la discoteca y la mató sin escuchar sus lamentos para que fuera solamente mía. De modo que sería una insensatez denunciar a ese hombre, puesto que ese hombre soy yo" (Vásconez, Javier, 2018: 247).

conventual" (Vásconez, 1984: 64). Estos personajes muestran la vida al interior de esa ciudad silenciosa, de esa ciudad conventual.

En esta ciudad aparece la marginalidad narrada por Ruales. Marilín, personaje recurrente de su narrativa, muestra la otra cara de la ciudad conventual, la cara nocturna, entremezclada de sueños, de utopías.

La historia de Marilín[135] es la historia de un maniquí femenino. El narrador habla todos los días con este objeto. "(…) si balbuceas algo, si me dices de alguna manera que sientes frío de vivir desnuda o que tienes deseos de escupirme podría ser que en uno de estos días te vuelva a vestir con el traje de primera comunión…" (Ruales, 1985: 6).

Da la sensación que Marilín es un objeto que el narrador usa para satisfacer sus deseos de matar, así como sus deseos sexuales; sin embargo, esos deseos se van diluyendo hasta perderse en la nada, hasta guardarse en la consciencia de quien lo narra:

> (…) otra vez mis deseos crispados te tomen el cuello y te asesinen mientras mi boca acezante te otorgue la vida la lujuria que más que pócima de semen y afecto sirve para que me veas sacarme la parodia y los zapatos y echarme como aguamala entre tus apáticas piernas a llorar esto que no se llama nada. (Ruales, 1985: 6-7)

Marilín escucha atenta las tragedias diarias del narrador. Se sabe que él está solo, en un cuarto donde su única compañía es Marilín, la oyente de secretos que nadie más conoce. Hay uno particular cuando se narra la migración de la familia hacia la ciudad, cuando su madre quedó embarazada de él, eso era un *deshonor* en la familia. Sus parientes esperaban que nazca una mujer, pero nació un hombre, lo que causó una gran decepción en el grupo familiar:

> (…) escarpines rosado vestidos rosados gorritos rosados guantes rosados colchas rosadas porque tenía que ser una niña rosada pero salí yo marilín y quisieron fingiendo equivocarse cortarme el miembro en vez del cordón umbilical mas no pudieron por el asco y la sensación de estar cogiendo una rana enlodada. (Ruales, 1985: 7)

[135] Este cuento es muy particular puesto que aparecerán en dos momentos, primero en Nuaycielo comuel dekito (1985) y en "Es viernes para siempre, Marilín", del libro de cuentos "Historias de la ciudad prohibida" (1997). Es un cuento que es dos veces contado, tal como Piglia (2019) dice respecto de Onetti: contiene una filtración de un cuento sobre el otro. Se teje una doble historia que cuentan una misma historia. Entre la primera y la segunda obra hay 12 años de distancia, la cual permitió darle nuevas caracterizaciones al cuento de 1997.

Marilín adquiere el protagonismo, se convierte en el objeto confidente, guarda secretos, se transforma en la madre-objeto: "acógeme. Eres un útero que me recupera en lugar de escupirme. Hace mucho frío. Mucho frío" (Ruales, 1985: 15).

Las ciudades [quito-quitos] albergan un sin número de historias que estos tres escritores recrean para su público a través de sus obras. En el caso de Vásconez y Ruales sucede en sus primeras obras; mientras que en el de Ubidia existe un recorrido literario considerable tratando este tema.

Tal como se muestra, la ciudad narrada contiene a otras, se compone de ciudades sobrepuestas. Vista desde la perspectiva de estos tres escritores da la sensación de estar mirando a través de un caleidoscopio, donde cada uno proyecta un color particular de la ciudad.

6.4. Historias de la ciudad prohibida: la ciudad narrada en los noventa

El libro "Fetiche y fantoche"[136], escrito por Huilo Ruales en el año 1994, abre la década. En ese mismo año se publicó el cuento "Café Concert", de Javier Vásconez. En el año 1995 los tres autores no publican ninguna obra. Para el año 1996 se publicaron tres obras: "El palacio de los espejos", escrita por Abdón Ubidia; "El secreto", de Javier Vásconez; y "El viajero de Praga", del mismo Vásconez. Huilo Ruales no publicó en este año. El silencio de Ruales se mantiene durante 2 años (1995 y 1996), dejando para el año 1997 su libro "Historias de la ciudad prohibida"(1997b)[137], donde vuelve a aparecer en "Es viernes para siempre, Marilín" un personaje ya mencionado.

Para el año 1998 se publicaron dos obras, la primera "Un extraño en el puerto", escrita por Javier Vásconez; y la segunda "Maldeojo"[138], escrita por Huilo Ruales. Finalmente, la década se cierra con "La sombra del apostador", escrita por Javier Vásconez y publicada en

[136] La institución encargada de editar esta obra fue Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Si bien la obra fue publicada en 1994 por esta institución, en el año 1993, con el cuento "fetiche y fantoche", Ruales ganó el Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinoza Polit. Este libro contiene 4 cuentos: las leyendas olvidadas de la tuentifor [seguramente el más famoso], el alma al diablo, porque hasta dios amó y fetiche y fantoche.

[137] Publicada por Libresa, esta obra contiene un estudio introductorio realizado por el crítico literario Cristóbal Zapata. Contiene 9 cuentos: 1.- Es viernes para siempre Marilín; 2.- Los locos amores de una lechuga; 3.- I pugni in tasca; 4.- Con Isabel deshojando margaritas; 5.- Inconvenientes de la muerte cuando no se tiene palancas; 6.- Lorena y Gomorra; 7.- Je vous salue Marie; 8.- Leyendas olvidadas de la tuentifor; 9.- El alma al diablo. Los dos últimos cuentos publicados ya en el año 1994 en el libro "Fetiche y fantoche".

[138] La edición que se utiliza en esta investigación es la realizada por el Ilustre Municipio de Guayaquil en el año 2007.

1999[139]. A ambas obras se suma "La Madriguera" (2004), escrito por Abdón Ubidia. Aquí se la retoma porque es una historia centrada en la ciudad y que da cuenta de su literaturización en los 90.

En la siguiente tabla se muestran las obras de acuerdo al año de publicación.

#	Año	Obra	Autor
1	1994	Fetiche y fantoche	Huilo Ruales
2	1996	El palacio de los espejos	Abdón Ubidia
3	1996	El secreto	Javier Vásconez
4	1996	El viajero de Praga	Javier Vásconez
5	1997	Historias de la ciudad prohibida	Huilo Ruales
6	1998	Un extraño en el puerto	Javier Vásconez
7	1998	Maldeojo	Huilo Ruales
8	1999	La sombra del apostador	Javier Vásconez
9	2004	La madriguera	Abdón Ubidia

Aquí se observa de mejor manera las obras que cada autor produjo. De las nueve obras, 5 fueron escritas por Vásconez, 2 por Ruales y 2 por Ubidia. La producción de Vásconez fue notable en esta década, pues produjo cuentos y novelas.

6.4.1. De marilín al Dr. Kronz, de la tuentifor a Barcelona

La ciudad narrada en los años noventa mantiene ciertas analogías con la ciudad de los ochenta, sin embargo, hay elementos novedosos, "(…) porque era otra la ciudad, lejana ya" (Vásconez, 2018: 149). Dado que: "Hasta ese momento vivimos una existencia aldeana, insustancial, a la medida de los burócratas y los políticos de turno, pero luego fue diferente" (Vásconez, 2013: 31).

El tedio y la sumisión propias de la ciudad de los andes se sienten con más fuerza, como una carga que día a día pesa más y más. Uno de los personajes de Vásconez lo describe de forma precisa: "Pero odiaba el tedio, la sumisión a la que esta ciudad lo había sometido" (Vásconez, 2004: 12). Tal era el aburrimiento que hasta el tiempo era monótono, pues durante todo el año ocurre lo mismo:

[139] En este año se publica el libro de poesía titulado: "El ángel de la gasolina", de Huilo Ruales.

> Durante todo el año ocurre lo mismo. Esto puede ser terriblemente monótono, porque el tiempo se queda como suspendido. Vivimos en el presente. Y cuando invocamos el futuro en realidad seguimos en el mismo sitio. Porque el futuro es un pasaje ideal, una especie de proyecto que jamás se cumple. (Vásconez, 2015: 295)

Incluso los extranjeros la percibían aburrida "«La ciudad es mezquina en bares y cafés». «Nadie sale por las noches», «No hay vida nocturna», exageraban los extranjeros" (Ubidia, 2004: 11).

Frente a ese tedio se levantan sus habitantes, al punto que para romper con aquel hastío pretenden traer el mar a la ciudad, con tal de darle un nuevo aire y no morir del aburrimiento. El narrador de "Un extraño en el puerto" dice: "Es posible que esté acabado, pero les aseguro que voy a traer el mar hasta aquí" (Vásconez, 2018: 149). Para esto hay que valerse de lo que sea, incluso de los sueños para vencer las incredulidades. J. Vásconez[140], convertido en el nuevo cronista de la villa, dice: "A estos altos puertos de la nada, los Andes, a la insondable cordillera jamás llegará el mar. No, nunca veremos entrar un barco en las dársenas del puerto a menos que empecemos a soñarlos" (Vásconez, 2018: 150).

Las desconfianzas de ver el mar en la ciudad son múltiples, sin embargo, hay que buscar las formas de traerlo. Se podía conseguir el sueño de mirar a la ciudad andina con el mar de fondo complementándolo con la magia de la fotografía. "Desde el estudio podía dominar la llegada del barco con bandera italiana, ingresando muy lento en la noche andina" (Vásconez, 2018: 175).

La ciudad adquiría nuevos rostros: "La ciudad se había transformado hasta monopolizar el color púrpura de la cordillera, y ahora se extendía sin tregua hacia los costados, igual que una serpiente en reposo" (Vásconez, 2004: 24). Los límites se habían roto, la ciudad crecía, ya no se limitaba a la ciudad vieja y la ciudad moderna, sino que la urbe se extendía en el horizonte.

El Kito nortícola, sin lugar a dudas se afianzaba.

> Este es el kito de los grandes hoteles. Terrazas y finanzas. Hasta el sol, aquí, trabaja como parte interesada. Lo que no soportan sus asiduos oficinistas y feligreses es que

[140] J. Vásconez es un personaje de ese cuento. Javier Vásconez crea un personaje con su propio nombre. Este personaje vuelve a aparecer en el cuento "Un extraño en el puerto" (1998) y en la novela "La sombra del apostador" (1999).

> no haya un muro-de-berlín para impedir que los otros kitos vengan a joder la fiesta con sus ganas de migas de fiesta. (Ruales, 1997: 93)

Este crecimiento se amplió de tal manera que llegó hasta los valles. El Dr. Josef Kronz, por ejemplo, pasea por Conocoto, por Capelo, por la ruralidad de esa ciudad que cada vez iba creciendo. Pero, además, se pasea por el norte, por el hipódromo, lugar convertido en un foco de concentración donde las personas se aglutinan, se encuentran.

El alba de la ciudad nueva mostraba nuevos rostros, aunque muchos continuaban manteniéndose, como los de aquellos cargadores de mercado: "A pocos pasos de allí percibió lo que para él era la ciudad: una sucesión de cargadores que se desplazaban con canastos y el sombrero sobre los ojos del mercado" (Vásconez, 2004: 28).

Y es ahí donde aparece el kito surense, ese kito de los desposeídos. El kito infierno de Ruales.

Sin embargo, es en esa ciudad, donde lo viejo no termina de morir y lo nuevo no termina de nacer, *que surgían los monstruos* y luego se desparramaban. La noche es el mejor momento para que estos aparezcan.

> (…) en esa ciudad mestiza, la noche extendía su marea, piélagos y cortinajes, incluso en las más luminosas de sus mañanas. Que era una ciudad secreta. Oscura. Que una nocturnidad tenaz invadía todos los ámbitos de la vida. Que un territorio salvaje de pasiones, complejos, amores delirantes, vergüenzas, venganzas y deseos profundos bullía en la aparente quietud y bajo la luz radiante de un sol que siempre volvía a su cenit en cada exacto mediodía. Porque en la ciudad nada era lo que parecía ser. (Ubidia, 2004: 11)

En ese lugar aparecían "(…) los niños harapientos, los mendigos, los enajenados (…)" (Ruales, 1994: 21). Si bien esa ciudad se modernizaba, lo que dejaba a su paso era una serie de marginalidades que la ensuciaban, que manchaban a "la carita de dios", tal como la habían bautizado. Por este motivo los policías y los civiles andaban rastreando los rostros ennegrecidos: "saltaban de largos camiones de guerra, y aprehendían a mendigos, borrachos, indios, putas, maricas, huérfanos, gente harapienta y ambulante" (Ruales, 1994:21), con tal de limpiar la ciudad.

La *ciudad ennegrecida* era registrada cual celda de cárcel: "durante las noches rastreaban la victoria, toctiuco, la loma, san roque, la bahía, la plaza de santodomingo, la

tuentifor" (Ruales, 1994: 21). De entre los marginados, de entre los seres que el orden quiere desaparecer, aparecen los personajes de Ruales.

Por tal motivo, limpiar a la ciudad era imposible, pues esos otros también la habitaban. La ciudad quería ser pulcra pero no le alcanzaba, la oscuridad, ahí donde los intersticios albergaban a los gamines, no desaparecía: "los monocordes de los campesinos, y las maldiciones solitarias de los borrachos" (Ruales, 1994: 13), estaban presentes.

En estas calles nace el reino de la *tuentifor*, que era "el limbo propiedad de los convictos en suma la que debía ser la tierra prometida" (Ruales, 1994: 20). Ahí donde no se ha terminado de morir, pero tampoco hay condiciones para vivir, sino que se sobrevive. Ahí todo era lúgubre, más cuando este sitio había sido azotado por un desastre natural.

> Todo el mundo se buscaba hurgando por los escombros. De otro lado el gobierno, impotente ante la talla real que había tomado la destrucción de quito, se había vuelto loco: era absurdo, increíble, pero del terremoto, cual roedores, se multiplicaban los niños harapientos, los mendigos, los enajenados que, como sumisos a una disposición esotérica, se desparramaban en el quito moderno: para saquearlo, ensuciarlo, enfermarlo. (Ruales, 1994: 21).

En esta ciudad marginal, de marginales, hay lugares icónicos como: el *infierno azul*, un prostíbulo ubicado en plena tuentifor; una casona vieja donde trabajan prostitutas olvidadas por la vida, por la narración; el albergue *santa rita de los imposibles*, donde esporádicamente muchos vagabundos iban a parar y representaba el lugar de recogimiento de los marginales.

Estos *otros*, que no eran aceptados en la ciudad, crean su propia utopía, crean su propio Edén, un espejismo que viajaba de boca en boca. Según algunos este lugar estaba en alguna calle de la ciudad, para otros estaba cerca de la iglesia la Basílica; en ambos casos:

> [la] única forma de acceso es una alcantarilla ubicada al pie del monumento al hermano miguel que vive frente al cine alhambra. La tapa de esa alcantarilla es más segura que una caja fuerte y que se puede abrirla solamente cuando quito está inundado y utilizando una ganzúa que tiene forma de cóndor. (Ruales, 1994: 28)

Acceder a este lugar no es fácil, muchos han intentado, muchos han muerto, se necesitan claves para ingresar. Pero, además, no solo deben existir ciertas condiciones, sino que hay que tener el *alma buena* para poder adherirse.

> (…) una vez que se tiene el alma buena se desciende y se gatea entre las inmundicias que envía la ciudad de quito, largo, largo, hasta voltear dos veces como si uno estuviera regresando arrepentido, y entonces el sendero se va ampliando hasta recibir, casi con grosería en los ojos, la luz plateada del edén. Uno no escoge el edén. Es el edén que sabe a quién escoge. (Ruales, 1994: 29)

Para encontrar el edén hay que pasar el quito de las inmundicias, esas que excreta la ciudad, tanto que el visitante puede arrepentirse, pero solo es una prueba antes de encontrar la luz, la luz del edén.

Para otros el edén estaba "en el barrio alto de la tola, camuflada en una lavandería municipal, [ahí] estaba la puerta de entrada al edén" (Ruales, 1994: 31). Y para otros "al edén se accedía desde el vientre de la virgen gigantesca y alada del panecillo" (Ruales, 1994: 31).

Entre todas estas versiones existía una que quizá era la más convincente, la cual decía que:

> el edén no es un sitio: es un anhelo: mientras más fragoroso es el anhelo más real se vuelve el edén: el edén se multiplica como los hombres: como los espejos. Por eso el edén de quito es un espejo de quito y, así como sucede en todos los espejos, quito en el espejo no se repite: es el otro lado: lo que aquí es escombro allá es nacimiento: lo que es vacío allá es música: la muerte no cae del techo a la sazón de los paradigmas: convive en paz: el edén es el jardín del silencio, la libertad y la paz: el edén no es un sitio, ni para llegar a él hay un camino. (Ruales, 1994: 32)

Los anhelos encuentran ese espejo del otro quito, ese donde la vida se invierte, por tal motivo los caminos pueden ser muchos y muy variados. En definitiva, el edén es un imperio ubicado en diversos puntos de la urbe, que aparece, especialmente, en los enigmas que fragua la noche, algunos decían que es el reino de la droga.

Esta multiplicidad de quitos se condensa, tal como un aleph, en *una ciudad imaginaria*, una ciudad que puede incluso ser parte de los sueños, pues la otra ciudad real no soportaría tales cambios.

> Por eso voy a componer – dice el narrador de "La sombra del apostador"[141] – el perfil de una ciudad imaginaria, pues la otra ciudad real, se ha desvanecido entre los recuerdos y la lluvia. (…) Una ciudad es la memoria del lugar donde uno habita o un álbum abierto donde se conservan los recuerdos de una felicidad pasada y misteriosa. También es una manera de convivir con los fantasmas del amor. (Vásconez, 2013: 23)

Ahora bien, en este quito-quitos también fueron apareciendo personajes emblemáticos que habitan la ciudad. Uno de los más icónicos en la obra de Vásconez, es sin lugar a dudas el Dr. Josef Kronz[142], un personaje que ha visitado algunas ciudades del mundo. Kronz, médico checo, emprendió un viaje sin retorno desde Praga hasta los confines andinos.

Encuentra a la ciudad melancólica, lluviosa y fría: "Durante meses estuvo lloviendo y lloviendo. Hacía tanto frío por las noches que la gente comentaba no haber visto jamás un invierno igual" (Vásconez, 2013: 21). La soledad del Dr. se complementa con la tristeza de esta tierra: "La soledad es algo que no me preocupa. Y en cuanto a la tristeza, la dulce tristeza de este país es parte del aire que se respira" (Vásconez, 2015: 273).

Un Dr. que mira un mundo enfermo, "totalmente enfermo", por eso ahora es normal ser un enfermo más, afirma. Los sanos empiezan a escasear. La mejor representación de aquella enfermedad quizá sea el sur de la ciudad:

> Encontró empobrecida –dice el Dr.– aquella zona de la ciudad, pues ciertos habitantes parecían haberla abandonado, intuyendo el peligro que en el futuro significaba vivir allí. Vio edificios y casas a punto de venirse abajo y hombres aguardando bajo los soportales el día del juicio final. (Vásconez, 2015: 22)

Una ciudad, que vista a través de los ojos de este migrante, escondía su procedencia, era una culpa que sus habitantes no lograban superar, que preferían esconder:

> «Esta ciudad se avergüenza de su pasado indio y español», pensaba el doctor. ¿Para ocultar así la culpa? ¿O por exceso de pudor? No, no digas nunca de dónde provienes. O por el

[141] En esta novela, el narrador compone el perfil de una ciudad. El proceso de construcción literario se muestra explícitamente, se muestra la cocina del narrador al momento de componer la obra. En este sentido hay una discusión con las formas de componer una obra literaria. Pero, además, Javier Vásconez, aparece como parte de los personajes. El narrador interrelaciona con el escritor en el proceso de composición. Sin lugar a dudas, este ejercicio experimental es de los que inauguran este tipo de juegos narrativos en el país.

[142] Como se dijo anteriormente, en el libro de cuentos "El hombre de la mirada oblicua", Kronz aparece en dos cuentos. Para la década del noventa se escribieron dos novelas donde aparece este doctor como personaje principal, primero en "El Viajero de Praga", segundo "La sombra del apostador".

> contrario proclama a los cuatro vientos tu origen familiar. Este parece ser el lema, la gastada consigna de sus habitantes. Pues desde hace algunos años la ciudad se identifica con el terciopelo negro, aldeano, musical de su mediocridad. (Vásconez, 2015: 22)

Y aparece Violeta, la persona que cautiva al Dr., que le rejuvenece. Profesa por ella un amor sombrío, un amor que no termina de cuadrar, pues se debate entre la soledad y la infidelidad de la que es parte, pues Violeta está casada con un militar. Lo innegable es que ella significa mucho en su vida.

> Hacía años que no había visto un rostro como el de esa mujer, desprevenido y bellísimo, nutrido por la luz de la mañana. Además, tenía la sonrisa infantil y furtiva, unos ojos grandes y rasgados, de quien ha atisbado una promesa, quizás un misterio al que jamás tendría acceso. Por instinto supo que podía volver a evaporarse y que ya no estaría más con él. (Vásconez, 2015: 288)

Fue un amor tan intenso que duró unos días. "(…) ella constituía la suma y el compendio de una serie de anhelos incumplidos" (Vásconez, 2015: 280).

Hay dos personajes en la obra de Vásconez que sin ser centrales son potentes: Roldán[143] y el mudo.

El primero un delincuente, encarcelado y asesino; "(…) ese hombre estaba tocado por las alas de la muerte" (Vásconez, Javier, 2018: 252). Esto se complementa con lo manifiesta el narrador de "La sombra del apostador": "Desde la soledad de un cuarto, Roldan me obligó a inventar la historia de su vida. Así volvía a ser el mismo hombre con un pasado y una biografía penitenciaria" (Vásconez, 2013: 28-29). "Roldán se resistía a creer que por fin había ingresado en el mundo de los vivos" (Vásconez, 2013: 33). Este gesto literario muy pocas veces se ve en las obras de aquella década, pues muestra la construcción de este personaje, pero, además, indirectamente, va discutiendo con la forma de crear, una discusión con la literatura y los escritores de ese momento. En este sentido coloca la manera como el autor concibe su construcción literaria.

[143] Este personaje aparece desde su primer libro de cuentos, titulado: "Roldan, el misterioso", en el año 1982; luego vuelve aparecer en el cuento "Crónica de la sangre", de 1989; y luego en la novela "La sombra del apostador", de 1999.

El segundo personaje, el mudo, es un ser que late constantemente y aparece de forma rápida, un ser que espía a Violeta y al Dr., un ser que deambula por la casa del coronel, a las afueras de la ciudad, en Capelo. "(…) el mudo inundaba de golpes el deprimido de la tarde" (Vásconez, 2015: 292). El mudo es como si el silencio se paseara por la ciudad, pidiendo ser tomado en cuenta. Es la conciencia que deambula entre los pasillos, entre las paredes. En ciertos momentos retumban sus golpes, retumba su silencio, es como un ruido al interior de la obra.

Estos personajes vagan por la ciudad, sus tramas y la obra en general de Vásconez, dotándola de sentido. Inusualmente, Vásconez añade elementos que en la literatura de ese momento no habían sido tomados en cuenta: los asesinatos.

A estos personajes se los puede adherir los creados por Ubidia. Hay uno en particular que da cuenta de la obra de este autor: Bruno, el pintor. Uno cuyas divagaciones giran en torno del arte, un *artista libérrimo* y *explorador del mundo*. Uno que se atreve a cuestionar *lo bonito* como verdad absoluta.

> Desde el feo y torcido cuartito de Van Gogh, hasta el torturado de La Partida de Beckham. Y qué decir de los horrores que pintaron los artistas vernáculos, Guayasamines, Kingmans y demás. Todo ya tenía el mismo rango que las postales folklóricas y los cuadros hechos para adornar la vida vacía. Con lo cual, aquello que fuera su verdad, no tenía razón de ser sentido tampoco. De pronto esa verdad se había vuelto apariencia. De pronto, hasta lo feo se había vuelto "bonito". De pronto, no había otra verdad que la apariencia. (Ubidia, 2004: 15)

El pintor se refugiaba en el pasado, en el pasado donde las rebeliones profundas y la irreverencia fueron el centro de la vida, pero que en el presente del protagonista ya no significaban casi nada. "Todo aquello que se fue a la punta de un cuerno y que ya solo era un eco de un discurso repetido mil veces" (Ubidia, 2004: 47), enquistado en la frase de todo tiempo pasado que mejor.

Y también tenemos a AleXandra: "42 años, alta, elegante como todas ellas, vivaz, inquieta, la fina nariz algo europea, la sonrisa pronta en la boca carnosa". Siempre usando un perfume discreto, "nada de esas abominaciones dulces estilo Opium, Channel #5, Poisson y demás" (Ubidia, 2004: 21). Una fiel seguidora de Bruno, imbuida en el arte.

Los personajes de Ubidia tienden principalmente a referirse a un grupo particular que habita la ciudad, esas personas que habitan las galerías, la calle Amazonas, donde se

encuentran artistas, poetas, literatos, pintores. En el caso particular de Bruno un personaje que miraba en el pasado la "gran" posibilidad perdida. Un aire de nostalgia colocado en el futuro como un resplandor tenue donde ese pasado ya no es posible, por eso su añoranza, su "fe en otro tiempo".

> ¿Por qué no regresar – gritaba – a aquel sueño de los años sesentas, ese de la comunidad de artistas soñadores y proféticos, capaces de empezarlo todo, de nuevo, por el principio? ¿Por qué no dejar de copiar por copiar lo que de fuera viene como esas últimas abominaciones del arte conceptual? Manos de cadáveres…sábanas sangrientas, peces podridos… ¡Arte carroñero!...(Ubidia, 2004: 51-52)

Quieren rebelarse contra el orden, pero las fuerzas sociales les imponen un precepto, donde ni los artistas pueden soltarse de eso.

Frente a estos personajes aparecen los de las alcantarillas, los de los márgenes, los de Ruales. Ese submundo, al que se accede fumando todos los floripondios, es el que narra Huilo Ruales. Quizá aquella utopía marginal-abyecta sea una metáfora de *el edén*[144].

En primera instancia hay muchos personajes que aparecen en su obra y solo algunos toman relevancia, sobre todo los que están cerca de la tuentifor o el edén. La primera en aparecer es "la tere", una visitante conspicua del edén, la reina del éxodo hacia ese lugar.

> La siguieron montones de gente, gente torpe, ambiciosa, mala. Con los guaguas con los viejos con las ollas: sigámosle a la tere: la tere es la guía para llegar al edén. Y me siguieron – dice la tere – atrás pisándome estos talones cuarteados. Ni uno solo quedó vivo. Les tragó la serpiente puta. Les tragó por malos. Por pecadores. Nadie puede llegar al edén cuando hay sol. Yo no más. Yo, la tere. (Ruales, 1994: 42)

Luego tenemos al emblemático kinkon, un negro fornido [el toropadre], proveniente del valle del Chota, que pululaba por los alrededores del mercado Santa Clara, "en espera de ser requerido para algún trabajo de carga" (Ruales, 1994:16). Un grupo de estudiantes universitarios lo buscan para darle un susto a su profesor en la Facultad de Arquitectura, pues "por racimos perdían el año y a veces el porvenir" (Ruales, 1994:16).

[144] En el año 2012, el Fondo Editorial del Ministerio de Cultura, publicó "Edén y Eva. Los kitos infiernos I". En el año 2009 esta novela ganó el Premio de novela César Dávila Andrade. Según Huilo Ruales ésta es la primera novela que inaugura la trilogía de *Los kitos infiernos*.

Para esta venganza por "mano propia", los estudiantes usarían las manos y la fuerza del kinkon: "le ofertaban diez mil sucres con el fin de que a dicho profesor el kinkon le dictara una lección de varios segundos consistente en un hematoma completo a nivel facial y alguna clavícula resquebrajada" (Ruales, 1994: 16), todo con el objetivo de que el profesor haga un balance sobre su "patológica aversión al estudiantado" (Ruales, 1994:17) o, de plano, que renuncie a su cátedra.

Kinkon, responsable como pocos trabajadores, redujo al profesor en segundos, quedó como un "monigote de huesos rotos" (Ruales, 1994:17). La lección fue contundente, tanto que fue encontrado muerto en el parqueadero de la facultad. Por este motivo el kinkon fue a parar a la cárcel, donde vivió algunos años. Una navidad sale de la cárcel y se da cuenta de que ha perdido el contacto con el mundo exterior. Después de dudar acerca de su porvenir, decide irse a la *tuentifor*, ese lugar que según aprendió en el penal, era "el limbo propiedad de los convictos y en suma la que debía ser su tierra prometida" (Ruales, 1994: 18).

El kinkon también tenía su virgencita, una mujer albina que se quedó a vivir para ella, "como sombra, como perro" (Ruales, 1994:25). Este amor queda en suspenso el día que la ciudad se cae a pedazos fruto de un terremoto, y es que media ciudad quedó bajo los escombros: "todo el mundo se buscaba hurgando por los escombros (…) era absurdo, increíble, pero del terremoto, cual roedores, se multiplicaban los niños harapientos, los mendigos, los enajenados" (Ruales, 1994: 21), que salían de las alcantarillas hacia la superficie de la ciudad.

En los restos de esa ciudad el kinkon buscaba a su virgencita. Viajó de norte a sur, de este a oeste, incluso llegó a las fronteras del país, sin lograr mayor resultado. Un día decidió dejar de buscarla, lo único que pensó fue que ella estaba en un paraíso hecha toda una virgen.

Y luego está el roberédfor, el hombre rana. Era un hombre que vivía en una silla de ruedas, sus extremidades al parecer eran tan pequeñas que parecía que no las tuviera, era una "caja toráxica con dos jibas" (Ruales, 1994: 35). Un mendigo que se ganaba la vida a través de la misericordia de la ciudadanía. Su mayor habilidad estaba en la palabra, donde en verdad radicaba su poder: "dios, al hacernos, para no aburrirse nos hizo de dos maneras: a unos con el monstruo adentro, y a otros con el monstruo afuera: este último es mi caso: mi belleza radica en el verbo" (Ruales, 1994: 35).

A partir de la muerte de su copiloto, un indio afeminado, el roberédfor se tiró por la borda del alcohol y la droga: "tenía miedo de la soledad y unas descomunales ganas de borrarse a través del desgaste de vivir en el vicio y la promiscuidad de la tuentifor" (Ruales, 1994: 39). Tal fue su desesperación que tuvo que pagar a borrachos para que le acompañaran, para que lo escucharan. Su único anhelo era encontrar el Edén. Buscó por meses este lugar, se convirtió en su leitmotiv de vida:

> durante largos meses el roberédfor pudo saborear la vida y el edén a base de ambiguos datos que de todas formas reavivaban su fe, el sentido de su búsqueda. Y entonces le invadía cierto frenesí que por poco se lo veía salir de su buhardilla solo, cabalgando, como un cowboy, en su caballo con ruedas rumbo a cualquier parte. (Ruales, 1994: 45)

Finalmente, hay dos personajes: Marilín y La Chela Ramírez, que aparecen en dos momentos distintos[145], de forma mejorada y complementaria. La primera es Marilín[146]. El narrador de ambos cuentos es un empleado en alguna oficina de algún ministerio o institución pública o privada. Es un ser solitario y anónimo que encuentra en la soledad su forma natural de sobrevivir. Para sobrellevar su vida burocrática, semanalmente o en ocasiones a diario, debe alcoholizarse. Dice: "soy el solo poheta-jardinero de huerto sacro" (Ruales, 1997: 91).

Cada noche al regresar a su casa el narrador habla con Marilín, le cuenta sus experiencias más íntimas, su paso por la ciudad, así como sus pensamientos más profundos. Marilín es una especie de testigo mudo que le sirve al narrador para lanzarse preguntas retóricas, actuando como su conciencia, su alter-ego.

La segunda es la Chela Ramírez[147], la mujer más hermosa del pueblo, la que volvía locos a todos los hombres de Ríoseco. Todos la desean al punto de volverse locos, le dedican

---

[145] "Entonces el hecho de tener dos versiones permite ver en el sistema de transformaciones cuáles son los datos que se filtran de una historia a otra" (Piglia, 2019: 51).

[146] Un personaje que aparece en dos momentos distintos, en dos cuentos escritos en diferentes momentos históricos: "Marilín", son dos cuentos contados en distintos momentos, la primera versión es de 1985 y la segunda de 1997, que aparece como parte del libro de cuentos "Historias de la ciudad prohibida". Los doce años entre cuento y cuento marcan cierto momento en la ruta literaria de Ruales. Al parecer la segunda versión es la versión mejorada, da la impresión que completa ese cuento iniciado en 1985. En estos escritos se remarca el papel de la ciudad.

[147] La primera vez que aparece este personaje es en el cuento: "Fetiche y fantoche", del año 1994. En el año 1998 este cuento se transforma en novela, titulada "Maldeojo". Esta novela, editada por primera vez en España, tiene tres partes. La edición que se utiliza en esta investigación es la del año 2007, realizada por *Publicaciones de la Biblioteca de la Ilustre Municipalidad de Guayaquil*, cuya edición estuvo a cargo de Javier Vásconez y Yanko Molina; además tiene un prólogo de Margarita Borja. Entre estas dos obras existe mucha similitud, al punto que algunas partes fueron tomadas de forma literal del cuento y se trasladaron a la novela.

desde canciones y poemas. El padre de Chela la condena a un encierro perpetuo, no permite que nadie la visite. Vive siempre recluida, en la privacidad de la condena. Fantoche, el narrador, muestra la historia de la Chela, que se asemeja a la historia de Ríoseco y los ríosequeños, donde se pasa de la fertilidad a la crisis, a la fealdad.

Cuando la Chela recupera su libertad nadie le quiere, a nadie le es atractiva, ella busca a los hombres, pero ellos ya no ven en ella la mujer hermosa que fue. Ahí se va transformando la Chela, hasta el punto de perder el juicio. En ese momento, aparece, fantoche, el narrador, aquel perdedor que la historia del pueblo no eliminó y que será el esposo de la Chela.

Los personajes de Ruales bucean en la marginalidad, en las zonas marginales, en esas que los escritores habían olvidado y que Ruales los retoma, les da vida, y con eso crea metáforas e imágenes que interrogan a la propia literatura.

Es más, el argumento central, los personajes y la trama son los mismos. Fetiche y fantoche es la antesala de la novela.

Capitulo VII. "(…) la búsqueda de una patria para la poesía y el lenguaje": modernidad literaria en el Ecuador

> (…) el anhelo de una modernidad justa, libre, democrática y la estrechez – en fin, aldeana – de la existencia. Iván Carvajal

4.1. Introducción

> La búsqueda del sentido y el valor de la modernidad para un contexto específico como el nuestro, en que lo tradicional y lo moderno se amalgaman y confunden en un caleidoscopio único de múltiples contrastes y paradojas, nos lleva a un primer interrogante. ¿Es posible para nosotros ser modernos? ¿Es tan importante acceder a una modernidad que ha sido cuestionada no sólo por los movimientos críticos de la posmodernidad, sino también por la realidad indecorosa que los sustenta? (Astudillo, 1993: 6-7)

> El pasado con todas sus prácticas no había desaparecido entre nosotros, vivía en el presente como un pretérito imperfecto. En el campo cultural, los tiempos modernos aspiran universalmente a la conquista de la libertad y a la libre expresión del deseo. Mas en nuestra historia se imponen lo reprimido, lo censurado, lo elitista, lo exclusivo, lo euro-norteamericano, homogenizantes de una cultura que niega la diversidad. Y sobre todo que no acepta la crítica del presente y la búsqueda de mundos utópicos radicalmente distintos de los actuales. (Suárez Moreno, 1993: 99)

En el V encuentro de literatura ecuatoriana "Alfonso Vintimilla", realizado en el año 1993[148], se reflexionó entorno a la relación entre modernidad-posmodernidad y literatura. Los temas centrales que se expusieron en las distintas mesas fueron entre otros: literatura y modernidad, literatura popular, las mujeres en la literatura y literatura y educación. Una gama de temas que no se habían discutido en los anteriores encuentros.

Jaime Astudillo Romero, decano de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca, en el discurso inaugural, profundiza sobre la problemática modernidad – literatura. Al respecto afirma:

[148] En la década del noventa se realizaron en total tres encuentros literarios: en el año 1993, 1997 y 2000, todos efectuados en la ciudad de Cuenca, en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca.

> Si Gutenberg contribuyó a la producción en masa de simbología, hoy se trata de producir en masa experiencias directas, haciendo factible, diseñar un tiempo y un espacio en el que pueden engendrarse en tercera dimensión y en *full* color mundos artificiales e individuales, dibujar el presente y el futuro en los espacios imprescindibles de la memoria virtual, programar una desenfadada noche en compañía de una Sharon Stone también virtual o aún más fácil, afirmar concomitantemente y sin ningún atisbo de nostalgia: *la muerte de los libros o de la literatura*[149]. (Astudillo, 1993: 5)

Esto genera un *asesinato premeditado* de las utopías iluministas de la modernidad, donde la comunicación es el escaparate que produce nuevas formas de relacionarnos, donde el mensaje se reproduce cientos de veces y crea un ser humano homogéneo.

Sumado a esto, la radicalidad del neoliberalismo como condición política, económica y cultural, desde la década del ochenta en adelante, permitirá entender el límite al que llegó el presupuesto de la oferta y la demanda como eje de la vida social, el arte y la imaginación, dando como resultado una nueva etapa de estos últimos. Muchas de las artes se clasificaron como actividades poco útiles, otorgándoles un papel marginal en la vida cultural. El arte se re-afirmaba como un objeto pomposo y restringido solo para unos pocos.

Los gobiernos neoliberales veían al arte como la primera esfera cultural que debía ser sacrificada. Con esto el campo cultural ingresa en una profunda crisis de la cual le fue difícil salir. La inexistencia de planes desarrollados desde el Estado central era una muestra clara y sintomática de esta crisis.

En este panorama desolador los encuentros artísticos y literarios cobran mayor relevancia, convirtiéndose en instancias críticas que nadan a contracorriente de las imposiciones gubernamentales. Más aun, la literatura, especialmente desde la ficción, adquirió mayor relevancia, porque logró crear otras realidades, abriendo otros caminos, otras posibilidades. En particular la literatura ficcional cuestiona y se burla de "lo real", subvirtiéndolo.

En el siguiente apartado se problematiza la modernidad literaria del Ecuador y su relación con la autonomía del campo literario. Esto permite observar los pliegues de la

[149] El énfasis es mío.

modernidad en el Ecuador y su condición respecto de la modernidad en general. Desde esta perspectiva es necesario *calibrar* el discurso moderno respecto de la realidad del país.

Para este análisis se parte del siguiente presupuesto para problematizar la modernidad en el Ecuador. El escritor Iván Carvajal (1993) se plantea la siguiente pregunta: ¿Somos acaso modernos?, y si es así, ¿cómo lo somos? La respuesta del autor es que, efectivamente, somos modernos, sin embargo, hay ciertas singularidades propias de los andes que deben ser tomadas en cuenta. Dos aspectos son decisivos en este proceso: la conquista y el colonialismo.

La imposición de estos dos aspectos, sumado a la imposición del catolicismo, así como la destrucción de las sociedades y la expropiación de tierras a los indígenas, fueron los dispositivos desde donde se desplegó el dominio hegemónico.

> (…) el colonialismo nos incorporó al ámbito de la cultura, instituyó un horizonte para nuestro mundo: el de la lengua castellana, el del cristianismo, con todos los sincretismos que implica la imposición de una cultura, de una religión, y con todas las resistencias subterráneas, como la supervivencia de las lenguas indígenas del cuerpo del indio sometido a la servidumbre. (Carvajal, 1993: 41)

Es decir que la modernidad[150] capitalista impone un patrón ideológico, político, económico y cultural, dando forma a una *simbiosis barroca*, un *ethos barroco* (Echeverría, 1996). En esa simbiosis se tuvo que encontrar una forma particular de habitar, de pensar y de narrar.

[150] El escritor Iván Carvajal define la modernidad de la siguiente manera: "La Modernidad comenzó a configurarse en Europa hace medio millar de años, aproximadamente. Tiene que ver con el surgimiento, el desarrollo y la expansión a nivel planetario del capitalismo y su industria; con la emergencia y el despliegue de la sociedad burguesa: con la formación de los estados nacionales, los procesos de urbanización, la emergencia de la individualidad, la separación entre lo público y lo privado, el establecimiento de los derechos del hombre y del ciudadano. Pero la Modernidad también surge de los "viajes de descubrimiento" y conquista de los europeos, de la configuración de una historia mundial, de la formación de una idea del mundo como geografía, como historias unitarias. Mundo que prosigue la historia de Occidente, de sus culturas, que continúa, transformándolas, las formas culturales del mundo grecorromano, del judaísmo, del cristianismo, telón de fondo sobre el que se amalgamaron, en mestizaje constante, celtas, germanos, las huestes de "bárbaros" y sobre todo en España, el esplendor árabe. Mundo que a través de su peculiar racionalidad se desacraliza, se seculariza. Su racionalidad es ante todo conocimiento positivo, incluso matematizable, y crítica. Crítica de la filosofía griega heredada por la razón moderna. Esta impone el sujeto – la consciencia – y la representación – del objeto – como categorías fundantes del pensar. Crítica del mito y la religión comunitaria en la postulación de un sujeto libre que asume su riesgo y su responsabilidad. Crítica del pensar antiguo y medieval, que deriva en una nueva productividad del saber: la ciencia contemporánea, la técnica basada en ciencia. Crítica de las costumbres de un mundo cerrado y estratificado; crítica del tiempo circular y apertura del tiempo hacia el futuro: nacimiento, con ellos, de las utopías y las ideas de progreso. Crítica y productividad de novedades incesantes. Nuevas técnicas, nuevas formas. Y, como se ha visto en las autocríticas de la propia filosofía occidental, el fundamento

Los discursos y narrativas que se desplegaron a nivel europeo difícilmente podían acoplarse en el caso de América Latina, por el contrario, este proceso tiene sus propias características. Bajo este argumento, es difícil hablar de una modernidad "superada" o de habitar una "condición" postmoderna tal como en el caso europeo.

En el caso de América Latina, tanto modernidad como posmodernidad se juntan con las formas tradicionales de los pueblos que habitaron y habitan el Abya Yala; la síntesis de aquello fue una amalgama de estos factores. Y es ahí donde se produce y constituye el ser andino, el ser ecuatoriano que esta embadurnado de aspectos modernos, posmodernos y tradicionales en una sola mixtura.

Bajo este argumento se debería hablar de una *modernidad singular*:

> No 'inacabada', sino una modernidad sui generis, constituida en el tránsito del colonialismo a un capitalismo dependiente; de la sumisión colonial a la dependencia estructural del imperialismo moderno, en lo económico y aun en lo político, y a las formas sociales y políticas que corresponden a esa modalidad. (Carvajal, 1993: 41)

Por su parte, la intelectual Cecilia Suárez Moreno (1993), en base a las tesis desarrollas por el pensador Aníbal Quijano (1990), plantea una *modernidad fallida*.

> El mundo latinoamericano no cambió suficientemente al calor de las reformas modernizantes que tibiamente se ensayaron en unos países más que en otros. Sucesivos regímenes modificaron cuando menos las características de sus Estados para acoplarlos a las necesidades del ritmo incesante del "progreso". Las reformas de la segunda posguerra crearon la sensación de vivir el sueño modernizante tantas veces invocado a lo largo de nuestra historia política y cultural. Persiguiendo el sueño de la modernidad, América Latina construyó la suya más como una acción *fallida* o *deficitaria*[151]. (Suárez Moreno, 1993: 95)

Una muestra de esta deficiencia o *fallo* es la hegemonía del poder conservador como referente de la construcción histórica. Es decir que este rezago colonial ha imposibilitado la construcción de un poder laico que se acentúe en la sociedad en su conjunto.

---

de esa productividad y el concomitante ideal de progreso, se dio bajo una forma de racionalidad: analítica y crítica, capaz de predecir no solo el hecho físico o químico, sino el destino historico" (Carvajal, 1993: 39).

[151] El énfasis es mío.

En el campo cultural esto se advierte en dos momentos contradictorios: por un lado, un discurso emancipador, ilustrado, liberal, que se expresa como conciencia individual, desde la revolución liberal de 1895 en adelante; y, por otro lado, una cotidianidad anclada en relaciones premodernas de exclusión, privilegios, castas y prejuicios (Suárez, 1993), que se mantienen desde la colonia hasta la actualidad.

Tanto en la visión que plantea Carvajal [acerca de una modernidad singular] como en la de Suárez Moreno [de modernidad fallida] hay un factor común que junta sus lecturas: la firmeza al proceso homogenizador moderno, expresado en "(…) la persistencia del mundo indígena, de sus comunidades, dentro de un mundo básicamente mestizo" (Carvajal, 1993:42).

Es decir que:

> Nuestro ingreso a la modernidad reclama en efecto, la asunción de una *forma actua*l *y propia de ser en el mundo* superando esa fascinación por la copia que persiste como rito plagiario y comedia ilusionista de una latinoamericanidad que le debe más a la ficción que a la verdad originaria de lo propio. En esta búsqueda, el mito moderno de la igualdad de los desiguales, deberá dar paso al reconocimiento de la diversidad, que fenomenológicamente tiene que ver con el concepto de alteridad, antropológicamente con la negación del etnocentrismo y, culturalmente con la búsqueda de una real unidad del hombre en el prisma de la diversidad. Sólo así se podrá entender, proteger o desarrollar el maravilloso mosaico de la cultura ecuatoriana o universal. (Astudillo, 1993: 9)

Esa resistencia es un factor importante en la construcción del ser moderno, porque obliga a pensar *lo diverso* en la constitución de la modernidad. Es decir que el mito de la igualdad propuesto por la modernidad, en el caso de los andes, muestra claramente que había sectores de la sociedad que no eran considerados dentro de ese mito. Lo moderno, en estas latitudes, muestra un prisma de la multiplicidad que habita una sociedad y que entorno a ese factor se desarrolla el resto de aspectos: sociales, económicos, culturales. Pero, además, deja claro que la modernidad está cargada de atisbos premodernos que actúan como *astillas* sociales, determinando el funcionamiento de la sociedad.

4.2. Modernidad literaria en el Ecuador: una modernidad marginal

Los argumentos de Iván Carvajal y Cecilia Suárez son complementarios a las explicaciones esgrimidas anteriormente respecto del debate modernidad-posmodernidad. Es decir que la ubicación del Ecuador al interior de la región ha marcado su desarrollo cultural, un sitio al margen de las periferias, en términos geográficos, políticos, económicos y culturales. El Ecuador es una periferia dentro de las periferias.

Desde este punto de vista se reafirma una modernidad marginal en la periferia, lo que claramente se refleja también en su literatura. El sitio del Ecuador al interior de la república de las letras es marginal, pues su literatura no se encuentra en los centros del debate literario, tal como sí sucede con México, Argentina, Colombia o Perú. Al contrario, su literatura es pequeña respecto de los centros literarios. "(…) una Modernidad que tiene una pesada herencia colonial y de servidumbre, que se da en la forma del estragamiento proveniente de la dependencia neocolonial en el capitalismo del siglo veinte" (Carvajal, 1993: 58).

El corto siglo XX acogió con fuerza todas las transformaciones y cambios modernos. Dos momentos son centrales en la literatura: la década del treinta y la década del sesenta. Si bien el proceso histórico moderno debe ser entendido como un problema que inició en el siglo XVI, tras la conquista de las américas, la modernidad como fenómeno social en el Ecuador empezó a expresarse desde el siglo XX en adelante. Una de las características más sobresalientes fue la construcción de un Estado-nación con los sectores populares, así como el aparecimiento de la clase media y la construcción de una cultura nacional popular.

> La posibilidad de implantar un verdadero Estado-Nación consecuencia del papel protagónico que pasa a jugar en el escenario histórico la nueva clase media, hace posible que la literatura y el arte (ejercidos por hombres de la clase media) se propongan, asimismo, un renovado objetivo: la concreción de una auténtica cultura nacional popular, que recupera lo imaginario del pueblo, su habla, su cotidianeidad, sus aspiraciones siempre postergadas. (Proaño Arandi, 1993: 75)

Este tipo de modernidad produce una esfera cultural particular, lo que se muestra también en las características del desarrollo de sus letras. "(…) es la presencia de la modernidad, latente en el curso cambiante de la sociedad ecuatoriana de entonces, la que permite un nuevo tipo de literatura: nacional, popular, centrada en la realidad propia y no ajena" (Proaño Arandi, 1993: 75). Con la creación de un Estado-nación popular su literatura logró centrarse, y con

esto colocar nuevos estilos narrativos. El realismo social se constituyó en el estilo más sobresaliente en las primeras décadas del siglo.

Tras este proceso de construcción política se creó las condiciones materiales que transformaron el campo cultural, permitiendo plantear, por primera vez, la propuesta de un discurso "nacional". Con esto surge un trabajo titánico: producir una *identidad nacional*, a través de un habla nacional popular, que aglutine las vivencias y dialectos de Sierra y Costa [a inicios del siglo XX la región Oriental no existía en el imaginario colectivo], y las traslade a la literatura.

En este arduo proceso político-social se encuentra la génesis del campo literario, donde se abre el camino a la modernidad literaria, una modernidad escrituraria donde la disputa entre las diversas tendencias literarias fue constante. Pero, además, una característica del Ecuador fue el vínculo entre literatura y política en esta génesis.

Se piensa usualmente que la narrativa fue la pionera en dar paso a la constitución del campo literario, todo lo contrario, en este proceso la poesía es la precursora, pues desde la primera década del siglo XX fue incorporándose a las vanguardias que se desarrollaron a nivel regional y europeo.

> En las décadas del diez y el veinte, los poetas cantaron a la modernidad. Hugo Mayo y Falconí Villagómez, entonaron himnos a la velocidad y a la máquina, al movimiento y a la energía eléctrica, buscando quizás anunciar la inminente modernización que vendría rauda y se quedaría eternamente entre nosotros. (Suárez Moreno, 1993: 97)

Hay dos nombres que marcaron la ruta moderna en la poesía: Alfredo Gangotena (1904-1944) y Hugo Mayo (1895-1988). Ambos autores "(…) nos coloca[n] en esa tradición de la Modernidad. Y nos coloca[n] en esa tradición de manera contemporánea a los grandes movimientos vanguardistas de América Latina, de España y, más ampliamente, de Occidente" (Carvajal, 1993: 43). En el caso particular de Hugo Mayo, por su relación con los ultraístas y los estridentistas, tuvo mayor conocimiento de la poesía que en ese momento se estaba gestando.

Alfredo Gangotena, por su parte, fue un ícono en la poesía del país, pues logró incluirse en la capital de la República de las letras en Francia. Su cercanía con Jacob o

Michaux[152] le permitieron este acercamiento, pero además esas "coincidencias" con Vicente Huidobro, el mejor poeta hispanohablante en ese momento, le dio una posición relevante como poeta y embajador de la poesía de su país.

> (…) la pertenencia de Gangotena al círculo de Max Jacob, su amistad con Michaux y Superville, y en algún momento con Claudel, en la coincidencia de Gangotena con Huidobro en el gesto que constituye, para un americano hispanohablante, el escribir en francés. (Carvajal, 1993: 43)

Para finales de la década del 20 e inicios del 30, estos cambios se empezaron a sentir en la narrativa. "1927 puede considerarse un año crucial en ese proceso antinómico de advenimiento del realismo y prefiguración de una literatura recuperadora de la vanguardia" (Proaño Arandi, 1993: 75). En ese año aparecieron las siguientes obras: "Un pedagogo terrible", de Sergio Núñez; "La mala hora" y "El enemigo", de Leopoldo Benites; "Plata y bronce", de Fernando Chaves; "Un hombre muerto a punta pies", de Pablo Palacio.

Esta lista se complementa con los nombres de Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera y Enrique Gil Gilbert. El libro de cuentos titulado "Los que se van" (1930), es una muestra más de aquel proceso narrativo. Todo esto permite entender que el realismo social y la vanguardia contribuyeron al desarrollo de una modernidad literaria, pues el realismo rompió con la tradición romántico-positivista y la vanguardia planteó una multiplicidad de planos discursivos (Proaño Arandi, 1993).

En las primeras décadas del siglo XX se buscaba una *patria del lenguaje* desde otras formas narrativas que alcanzaban nuevas imágenes poéticas, así como imágenes que incluían a nuevos personajes en las historias. En estas décadas se dio un proceso de acumulación originaria de materiales culturales, propia de una modernidad que se iba tejiendo con hilos del realismo y la vanguardia. "La literatura de los años treinta termina constituida en un momento fundacional del campo cultural en el Ecuador" (Polo, 2012: 127).

Sin embargo, este proceso también muestra que la modernidad en el país seguía siendo un sueño, sobre todo porque el pasado agrario, junto a la condición señorial, no fueron eliminados, convivían en una relación mutua. Ni siquiera la revolución de mayo de 1944

[152] En el año 1928 Henri Michaux visitó el Ecuador, invitado por Alfredo Gangotena.

logró eliminar esos rezagos señoriales que se mantenían en la sociedad ecuatoriana, todo lo contrario, su fracaso impulso la dominación oligárquica señorial.

> Los años treintas y cuarentas dejaron ver que la modernidad seguía siendo no sólo un viejo sueño entre nosotros, sino que la ansiada quimera de superar el pasado agrario y señorial e inaugurar lo nuevo, lo moderno y lo mejor, apenas se insinuaba en el horizonte de las posibilidades históricas. La neutralización de la revolución de mayo testimonio el fracaso del proyecto de construcción de una nación ecuatoriana y un proyecto de sociedad radicalmente distinto del que impusiera la dominación oligárquica señorial. (Suárez Moreno, 1993: 97-98)

Este proceso, rico en términos literarios, estaba marcado por una relación muy manifiesta: la política. La literatura estaba fuertemente vinculada con la política y el peso de los intelectuales de izquierda fue preponderante. La ideología que denuncia la dominación incidió plenamente en el campo literario, dejando ver un problema sobresaliente: *la autonomía del campo.*

En la década del sesenta se dio un segundo momento importante en el desarrollo del campo literario ecuatoriano: el *momento Tzánzico* (Polo, 2012), que dio paso a un momento nuevo en el campo cultural del país y se convirtió en la antesala de la autonomización del campo literario. Este momento encontró en el intelectual comprometido una de las figuras donde disputó la autonomía.

> Este proceso de autonomización crea las condiciones sociales para la consideración de la literatura como practica social especifica. La necesidad de establecer las diferencias, o líneas de demarcación, con respecto a la política tuvo su escenario en la disputa del *intelectual comprometido*, donde se confundió, y se vivió una tensión irresuelta, entre el intelectual-escritor y el militante, y por otra, la constitución de objetos del saber que demandaron un trabajo investigativo, sistematización y producción teórica. (Polo, 2012: 128)

Además, esto implicó pensar la obra de arte y la obra literaria.

¿La obra literaria en su forma y contenido debe responder al 'pueblo'? ¿O más bien debe responder al desarrollo narrativo? Son preguntas centrales que se plantearon los intelectuales y escritores de ese momento. El telón de fondo de este debate es el boom literario, lo que dio paso a una rica discusión en torno a esta problemática. El objetivo era despojar a la literatura de otros elementos que no fueron los literarios, lo que implicaba

apartarla de su condición de objetivación de una conciencia de clase, además de buscarle herramientas narrativas para comprenderla como práctica plenamente literaria.

> Despojar a la literatura de una esencia transhistórica es un requisito previo para dar cuenta de su historicidad y de su emergencia como una práctica diferenciada de otras, lo que supone abandonar la consideración de la literatura como objetivación de una conciencia, de una conciencia o de una clase, y comprenderla como práctica. (Polo, 2012: 129)

La intelectual Françoise Perus (1977) es certera cuando afirma que en este proceso la literatura debe ser pensada como una actividad especifica, "*separándola de esa masa ideológica*[153] más o menos amorfa en que la magia, la religión y la 'expresión artística' se confundían" (Perus, 1977: 32).

Se dio un parteaguas entre política y literatura que paulatinamente afirmó la autonomización del campo literario desde la década del setenta en adelante y que se consolida paulatinamente, tanto en la década del setenta como en el ochenta. El objetivo era encontrar *una dialéctica propia del proceso de producción* (Perus, 1977).

> La literatura no puede ser considerada como una secreción mecánica y automática de la estructura social (…) Se trata de un proceso de producción determinado, que opera de manera específica sobre un nivel asimismo específico del sistema de ideas, imágenes y representaciones sociales, al que sin embargo la literatura no puede reducirse. (Perus, 1977: 36-37)

Es decir, pensar más allá de sus consignas políticas, lo que implicaba indirectamente volver sobre la autonomía del campo literario ecuatoriano. En este afán, aparecen los congresos de literatura que empiezan en la ciudad de Cuenca desde 1973, como muestra de las preocupaciones centradas en el aspecto literario.

4.2.1. Autonomía del campo literario

> A partir de la segunda mitad de este siglo [XX] las relaciones entre el arte, la literatura y la sociedad tienden a tornarse menos evidentes. Esta hipótesis permite detectar un corte radical que señalaría la muerte de las vanguardias artísticas y la emergencia de movimientos artísticos y literarios de signo posvanguardista o posmoderno. (Suárez Moreno, 1993: 98)

[153] El énfasis es mío.

> Aunque todos estos factores obviamente intervienen, lo decisivo en última instancia es siempre la función que la estructura social y las distintas coyunturas históricas asignan a la literatura, señalándole tareas, direcciones y campos problemáticos que cristalizan justamente en forma de "proyectos". El mismo índice de eficacia de la dinámica interna de cada género, "corriente" o "estilo", así como de las influencias "externas", varía en función de las diferentes estructuras y coyunturas; y el propio papel de "lo individual" (la originalidad, por ejemplo) en la producción literaria está socialmente regulado. Por eso – y esto se ve con toda claridad en América Latina – la literatura, entendida como instancia totalmente autónoma en la que se elaboran ciertas formas, no tiene historia; es decir carece de una lógica propia de desarrollo. (Perus, 1977: 36)

Pierre Bourdieu (2000) manifiesta que para que el funcionamiento de campo tenga propia lógica y sus propias leyes, su propio *nomos* en última instancia, se necesita de autonomía, caso contrario no se pueden generar las reglas del campo, las reglas del arte. En el caso particular del campo literario se necesita la autonomía de lo económico y de lo político, gestando así un funcionamiento con una lógica interna, donde se crean las reglas del arte. Pero un espacio así "nunca escapa del todo a las coacciones del macrocosmos, dispone de una autonomía parcial, más o menos marcada, con respecto a él" (Bourdieu, 2000: 75).

Cuando Bourdieu habla de una *autonomía relativa,* expresa claramente su no sometimiento a las leyes sociales, pero también hace énfasis en que tampoco se dé un dominio de las condiciones estrictamente lingüísticas, sino unas condiciones que respondan al campo literario, entendido este como "un campo de fuerzas y un campo de luchas por transformar ese campo de fuerzas" (Bourdieu, 2000: 76). Es decir que el campo despliegue una *estructura de relaciones objetivas*, que determinen lo que pueden hacer o no los participantes del campo, los escritores en primera instancia.

Según la crítica literaria ecuatoriana Cecilia Suárez (1993), este proceso de autonomía inició desde 1950 en adelante, donde se dio una escisión entre el arte y la sociedad, una separación lenta que alejaba a estas esferas, dando paso a una configuración autónoma del campo cultural. Es decir que inició una ruptura paulatina entre la esfera de lo político y lo artístico. Esta escisión encuentra un impulso en los años sesenta, cuando surge el grupo Los Tzánzicos.

Para estos años, sostiene Suárez (1993) se dio una *diseminación* de la centralidad artística de la cultura. "Una veta de nuestra cultura parece haber conquistado su **'**libertad**'** y su ***'autonomía'***[154] de las esferas éticas y políticas" (Suárez Moreno, 1993: 98). Esta diseminación significó la conquista de la autonomía del campo literario.

En cambio, para el intelectual Rafael Polo (2012) este proceso de autonomización del campo cultural inicio en el *momento tzántzico*, más o menos en toda la década del sesenta. Este autor sostiene que es en ese momento donde se crean ciertas condiciones culturales y materiales que fueron aprovechadas en este proceso de autonomización. Esto se observa en la creación de un Frente Cultural. Polo (2012) manifiesta que el momento tzántzico concluye con la creación de un "*Frente Cultural de la Revolución* donde convergen los distintos ensayistas de la década anterior con la finalidad de contribuir a la transformación radical del Ecuador" (Polo, 2012: 96). En principio el frente tuvo una incidencia directa del maoísmo, asociado al PCMLE, pero más tarde muchos sus intelectuales fueron expulsados o rompieron con esta tendencia política.

Más allá de estas rupturas es claro que este frente permite, en términos culturales, un cambio de *actitud* del intelectual, decantando en la aparición de un *intelectual crítico* (Polo, 2012). El trabajo intelectual empieza a tener un valor en sí mismo y la crítica es su modo de operación. Su trabajo consistía en des-alienar a la cultura popular para conseguir su emancipación, pues habían perdido el control sobre sí gracias a su mistificación (Polo, 2012),

En este proceso la aparición de las revistas político-culturales es central, ya que constituyeron la vanguardia cultural y política de las ideas, permitiendo la ruptura del cerco elitista en la cultura.

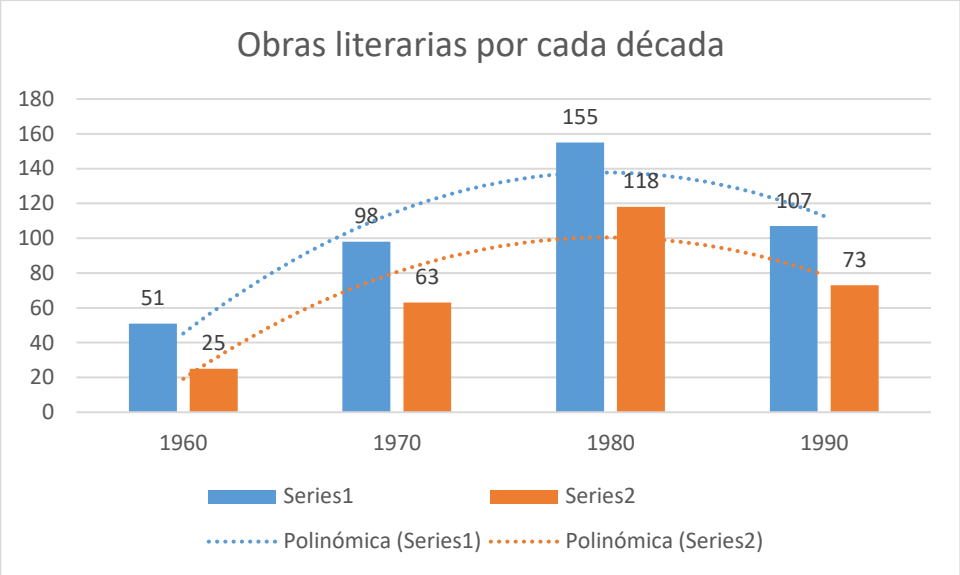
Sobre la base de estos cambios se va a crear el *nomos* del campo literario, es decir la visión y la división, ahora sí con un nivel de autonomía relativa que permite crear las reglas del arte, y les "ofrece a los agentes una forma legítima de realización de sus deseos basada en una forma particular de *illusio"* (Bourdieu, 1997: 338).

Este proceso solo es posible gracias al boom petrolero, que inicio en la década del setenta. El gobierno revolucionario de Guillermo Rodríguez Lara creó los cambios político-institucionales adecuados. Lo que dio paso a una modernización de la sociedad ecuatoriana en su conjunto (Polo, 2010).

[154] El énfasis es mío.

Como muestra de la autonomización del campo literario se puede mirar el número de obras de producidas desde la década del sesenta en adelante. En la siguiente tabla se observa este avance en términos cuantitativos.

Título: Obras literarias por década



Lo primero que se puede mirar es el aumento paulatino de la producción literaria en todos los géneros, tanto poesía, teatro y narrativa. Desde la década del setenta, momento en el cual se está constituyendo la autonomía, hubo un incremento considerable de obras literarias. Se pasó de 51 obras producidas en la década del sesenta a 98 producidas en la década siguiente, prácticamente un doble de producción entre cada década.

Para la década del ochenta este número continúo en aumento, llegando al punto más alto en las cuatro décadas abarcadas en esta investigación y contando con un total de 155 obras producidas. Este dato vuelve a poner en cuestión el argumento que sostiene que la década del ochenta fue de desencanto e incertidumbre, al contrario, fue una década muy productiva en términos numéricos.

En la década del noventa se observa una disminución considerable, teniendo 107 obras en total, lo cual muestra una leve caída en la producción literaria. Vale tener en cuenta que en la década del noventa:

> Los espacios públicos se restringen, se privatizan, mientras se derrumba la memoria histórica de nuestras ciudades y la Casa de la Cultura agoniza. La lógica economicista convierte a la naturaleza al igual que a los seres humanos en simples factores pasivos de producción,

> mientras la Ley de Fomentos del Libro es letra muerta y el acceso de la población a los bienes culturales han decrecido notablemente. La odisea de publicar libros en nuestro país, es una historia en suspenso, a veces de terror, pero siempre de voluntad y entereza. La Cultura ha ingresado al ámbito diverso de las mercancías y la creación individual o colectiva a la sociedad de mercado con una oferta restringida y sin mayor demanda. (Astudillo, 1993: 8)

Estos factores incidieron de forma directa o indirecta en la baja de la producción literaria. Más aún, los libros como mercancías culturales eran restringidas a ciertos grupos sociales.

En el caso de la narrativa, donde se ubican los cuentos y las novelas, se debe afirmar lo siguiente. En la década del sesenta la mitad de las obras están referidas a este género, es decir que, de 51 obras producidas 25 estaban dedicadas a la narración.

Para la década del setenta esta realidad aumentó, de 98 obras literarias que se produjeron en total 63 están referidas a la narrativa. Para la década del ochenta continua el incremento, de un total de 155 obras 118 están referidas a la narración. Finalmente, en la década del noventa de 107 obras literarias 73 están dedicadas a la narración.

En este recorrido se puede mirar claramente cómo la narración se fue constituyendo en el género preponderante, donde los escritores prefieren moverse y experimentar. Por supuesto, estos datos permiten pensar los problemas propios de la literatura, por ejemplo, su producción y consumo.

En primer lugar, hay que reconocer que la literatura ecuatoriana ha estado siempre en una situación de desventaja en comparación con otros países de la región. A diferencia de México, Argentina, Chile o Colombia, el Ecuador ha tenido una producción literaria reducida, tanto en términos cuantitativos como cualitativos. Esto se debe en gran parte a las condiciones históricas y socioeconómicas del país, que han limitado el desarrollo de una cultura literaria consolidada.

Otro factor que ha limitado el desarrollo literario del Ecuador ha sido la falta de un mercado editorial sólido, además de la escasa inversión pública en el fomento de la cultura y las artes. A pesar de algunos esfuerzos aislados, el Estado ecuatoriano nunca ha destinado recursos suficientes para apoyar el desarrollo cultural, lo que ha limitado la aparición de nuevos autores y la circulación de obras literarias.

A pesar de estas limitaciones, la literatura ecuatoriana ha logrado algunas obras de gran valor estético y cultural. Entre los escritores más destacados del país, divididos en tres

grandes grupos; los de las primeras décadas del siglo XX, resaltan: Jorge Icaza, Demetrio Aguilera Malta, Pablo Palacio, Alfredo Pareja Diezcanseco, Pedro Jorge Vera, Alicia Yánez Cosíos, Miguel Donoso Pareja; los de las décadas del ochenta y noventa, resaltan Javier Vásconez, Huilo Ruales, Abdón Ubidia, Fernando Nieto Cadena, Jorge Dávila Vásquez, Jorge Velasco Mackenzie, Lupe Rumazo; y, finalmente, los autores que desde el año dos mil han sobresalido, siendo la participación de las mujeres preponderante y relevante en cuanto al trabajo desarrollado. Mónica Ojeda, por ejemplo, se convirtió en embajadora de las letras ecuatorianas a nivel internacional. Estos autores han logrado crear una literatura propia y auténtica, que refleja las particularidades y contradicciones de la sociedad ecuatoriana y su contexto histórico.

En este panorama sinuoso es necesario considerar las particularidades del campo literario ecuatoriano en relación con el resto de América Latina. Uno de los rasgos distintivos del campo literario ecuatoriano es su fuerte anclaje político en las primeras décadas del siglo XX. Esta realidad empieza a cambiar desde la segunda mitad del siglo, logrando un mayor grado de autonomía desde la década del setenta en adelante.

Pierre Bourdieu (2000) manifiesta que en el momento de obtener mayor autonomía en el campo literario se produce un "fetichismo del texto autonomizado" (Bourdieu, 2000: 73). Esto consolida una visión del arte por el arte. En la actualidad esta noción vuelve con fuerza: "(…) hoy ha vuelto a prosperar en todo el mundo con lo que se denomina posmodernismo" (Bourdieu, 2000: 73).

Esto es notable en el caso ecuatoriano, donde el campo literario ha logrado alcanzar un mayor grado de autonomía, sin embargo, el texto se ha convertido en el alfa y el omega de la discusión literaria, al parecer muy pocos escritores y gestores culturales ubican el contexto político-social donde se desarrollan las obras.

En términos de autonomía hemos transitado por tres momentos: el primero donde hay una fuerte incidencia de la política en la literatura, un segundo donde se logra la autonomía y un tercero donde hay un desentendimiento de las condiciones reales de producción literaria.

En estas condiciones, donde confluyen factores literarios y extraliterarios, la literatura ecuatoriana busca salir de la marginalidad en la que históricamente se ha sumido.

ANEXOS

Anexo 1

Las obras más sobresalientes en la década del setenta fueron las siguientes:

#	Escritores	Obras	Género	Año
1	Carlos Béjar Portilla (1938)	Osa mayor	Cuentos	1970
2	Carlos de la Torre Flor (1940)	En busca del camino	Ensayo	1970
3	Marco Antonio Rodríguez (1941)	Isaac J. Barrera, el hombre y su obra	Ensayo	1970
4	Raúl Pérez Torres (1941)	Da llevando	Cuentos	1970
5	Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)	Las pequeñas estatuas	Novela	1970
6	Cristóbal González Hidalgo	Palora	Novela	1970
7	Demetrio Aguilera Malta (1909-1981)	Siete lunas siete serpientes	Novela	1970
8	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	Tierna y violentamente	Cuentos	1970
9	Carlos Béjar Portilla (1938)	Samballah	Cuentos	1971
10	Juan Andrade Heymann (1945)	Las nueve novelas no ejemplares de la señorita Hincapié	Cuentos	1971
11	Adalberto Ortiz (1914-2003)	La entundada	Cuentos	1971
12	Alfonso Barrera Valverde (1929-2013)	Dos muertes en una vida	Novela	1971
13	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Tiempo de muñecos	Novela	1971
14	Gustavo Alfredo Jácome (1912-2018)	La imagen en la poesía de César Dávila Andrade	ensayo	1971
15	Fernando Nieto Cadena (1947-2017)	Tanteos de ciego a medio día	Poesía	1971
16	Fernando Nieto Cadena (1947-2017)	Si quieres los vuelvo a escribir	Cuentos	1971
17	Alicia Yánez Cossío (1928)	Bruna, soroche y los tíos	Novela	1972
18	Francisco Proaño Arandi (1944)	Historia de disecadores	Cuentos	1972
19	Juan Andrade Heymann (1945)	Cuentos del día siguiente	Cuentos	1972
20	Juan Andrade Heymann (1945)	Campoverde	Teatro	1972
21	Juan Andrade Heymann (1945)	El general de Plomo	Teatro	1972

22	Juan Andrade Heymann (1945)	La respuesta	Teatro	1972
23	Marco Antonio Rodríguez (1941)	Cuentos del rincón	Cuentos	1972
24	Iván Egüez (1944)	la arena pública y lo que era es lo que era	Poesía	1972
25	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Los mandamientos de la ley de dios	Cuentos	1972
26	Gustavo Alfredo Jácome (1912-2018)	Barro dolorido	Cuentos	1972
27	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	Zona prohibida	Poesía	1972
28	Agustín Cueva (1937 – 1992)	El proceso de dominación política en el Ecuador	Ensayo	1972
29	Carlos de la Torre Flor (1940)	La longevidad de media botella de whisky	Cuentos	1973
30	Juan Andrade Heymann (1945)	Anécdotas de vuelta y media	Cuentos	1973
31	Juan Valdano (1940)	Humanismo de Albert Camus	Ensayo	1973
32	Raúl Pérez Torres (1941)	Manual para mover las fichas	Cuentos	1973
33	Adalberto Ortiz (1914-2003)	Fórmulas. Tierras, son y tambor	Poesía	1973
34	Demetrio Aguilera Malta (1909-1981)	El secuestro del general	Novela	1973
35	Fernando Nieto Cadena (1947-2017)	A la muerte a la muerte	Poesía	1973
36	Alicia Yánez Cossío (1928)	Pleveya mínima	Poesía	1974
37	Alicia Yánez Cossío (1928)	El beso y otras fricciones	Cuentos	1974
38	Vladimiro Rivas (1944)	Historia del cuento desconocido	Cuentos	1974
39	Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)	La mantícora	Novela	1974
40	Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)	Historia de la república del Ecuador de 1830 a 1972	Ensayo	1974
41	Nelson Estupiñán Bass (1912)	Senderos brillantes	Novela	1974
42	Lupe Rumazo (1933)	Rol beligerante	Ensayo	1974
43	Alsino Ramírez Estrada (1930)	El testimonio	Novela	1975
44	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Nueva canción de Eurídice y Orfeo	Poesía	1975
45	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Las tierras del Nuaymás	Novela	1975

46	Juan Andrade Heymann (1945)	En lagarto en la mano	Novela	1975
47	Juan Andrade Heymann (1945)	La erección de San Francisco	Novela	1975
48	Juan Andrade Heymann (1945)	Actos	Poesía	1975
49	Walter Bellolio (1930-1974)	Crónica del hombre que aprendió a llorar	Cuentos	1975
50	Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)	Las instituciones y la administración en el Real Audiencia de Quito	Ensayo	1975
51	Iván Egüez (1944)	La Linares	Novela	1975
52	Iván Egüez (1944)	Busca vida rimafuerte	Poesía	1975
53	Eliécer Cárdenas (1950)	Juego de mártires	Novela	1976
54	Fernando Tinajero (1940)	El desencuentro	Novela	1976
55	Jorge Dávila Vásquez (1947)	María Joaquina en la vida y en la muerte	Novela	1976
56	Marco Antonio Rodríguez (1941)	Historia de un intruso	Novela	1976
57	Miguel Donoso Pareja (1931)	Día tras día	Novela	1976
58	Raúl Pérez Torres (1941)	Micaela y otros cuentos	Cuentos	1976
59	Carlos de la Torre Reyes (1928-1997)	El minotauro	Poesía	1976
60	Carlos de la Torre Reyes (1928-1997)	Nuevas crónicas de Parsifal	Ensayo	1976
61	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	El pueblo soy yo	Novela	1976
62	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Cuentos escogidos	Cuentos	1976
63	Gustavo Alfredo Jácome (1912-2018)	Siete cuentos	Cuentos	1976
64	Fernando Nieto Cadena (1947-2017)	De buenas a primeras	Poesía	1976
65	Jorge Dávila Vásquez (1947)	El círculo vicioso	Cuentos	1977
66	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Los tiempos del olvido	Cuentos	1977
67	Miguel Donoso Pareja (1931)	Cantos para celebrar una muerte	Poesía	1977
68	Raúl Pérez Torres (1941)	Musiquero joven, musiquero viejo	Cuentos	1977
69	Alfonso Barrera Valverde (1929-2013)	Tiempo secreto	Poesía	1977
70	Demetrio Aguilera Malta (1909-1981)	Jaguar	Novela	1977

71	Nelson Estupiñán Bass (1912)	Luces que titilan: guía de la vieja Esmeraldas	ensayo	1977
72	Gustavo Alfredo Jácome (1912-2018)	Estudios estilísticos	Ensayo	1977
73	Fernando Nieto Cadena (1947-2017)	Prólogo para una introducción de una imposible elegía a un gatoglobo por más señas	Poesía	1977
74	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	Porlamar	Cuentos	1977
75	Agustín Cueva (1937 – 1992)	El desarrollo del capitalismo en el Ecuador	Ensayo	1977
76	Carlos de la Torre Flor (1940)	¿Vivir sin cabras?	Novela	1978
77	Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)	Ecuador: de la prehistoria a la conquista española	Ensayo	1978
78	Alfonso Barrera Valverde (1929-2013)	Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes	Novela	1978
79	Demetrio Aguilera Malta (1909-1981)	Réquiem para el diablo	Novela	1978
80	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Jesús ha vuelto	Cuentos	1978
81	Nelson Estupiñán Bass (1912)	Toque de queda	Novela	1978
82	Nelson Estupiñán Bass (1912)	Las puertas del verano	Novela	1978
83	Francisco Tobar García (1928-1997)	Dhanu	Poesía	1978
84	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	Señas y contraseñas	Poesía	1978
85	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	Porlatierra	Cuentos	1978
86	Lupe Rumazo (1933)	Carta larga sin final	Novela	1978
87	Abdón Ubidia (1944)	Ciudad de invierno	Novela	1979
88	Abdón Ubidia (1944)	Bajo el mismo extraño cielo	Cuentos	1979
89	Alicia Yánez Cossío (1928)	Yo vendo unos ojos negros	Novela	1979
90	Eliécer Cárdenas (1950)	Polvo y ceniza	Novela	1979
91	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Narraciones	Cuentos	1979
92	Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)	Ecuador: la república de 1830 a nuestros días	Ensayo	1979
93	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Nada más que cuentos	Cuentos	1979
94	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Versos de hoy de ayer	Poesía	1979

95	Gustavo Alfredo Jácome (1912-2018)	Porqué se fueron las garzas	Novela	1979
96	Francisco Tobar García (1928-1997)	Pares o nones	Novela	1979
97	Francisco Tobar García (1928-1997)	La corriente era libre	Novela	1979
98	Agustín Cueva (1937 - 1992)	Teoría social y procesos políticos en América Latina		1979

Anexo 2

Las obras más sobresalientes en la década del ochenta fueron las siguientes:

#	Escritores	Obras	Género	Año
1	Alicia Yánez Cossío (1928)	Más allá de las islas	Novela	1980
2	Carlos de la Torre Flor (1940)	School views	Novela	1980
3	Carlos Villacís Endara (1930)	Las cometas se enredan en el verano	Novela	1980
4	Eliécer Cárdenas (1950)	Del silencio profundo	Novela	1980
5	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Relatos imperfectos	Cuentos	1980
6	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Este mundo es el camino	Cuentos	1980
7	Juan Andrade Heymann (1945)	Furores concretos	Poesía	1980
8	Juan Valdano (1940)	Las huellas recogidas	Cuentos	1980
9	Juan Valdano (1940)	La celada	Cuentos	1980
10	Pablo Barriga (1949)	Tres mujeres cotidianas	Cuentos	1980
11	Raúl Pérez Torres (1941)	En la noche y en la niebla	Cuentos	1980
12	Carlos de la Torre Reyes (1928-1997)	Amor, cascada y nube	Poesía	1980
13	Carlos Béjar Portilla (1938)	Tribu sí	Novela	1981
14	Carlos de la Torre Flor (1940)	Casi dos historias de amor	Novela	1981
15	Carlos de la Torre Reyes (1928-1997)	Y los dioses se volvieron hombres	Novela	1981
16	Horacio Hidrovo Peñaherrera	Tauras o muertos que están vivos	Novela	1981
17	Hugo Salazar	Algo de algo	Novela	1981
18	Iván Égüez (1944)	Poemar	Poesía	1981
19	Iván Égüez (1944)	El triple salto	Cuentos	1981
20	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Con gusto a muerte	Teatro	1981
21	Leonardo Barriga López (1936)	Moisés Iza, su verdadera historia	Novela	1981

22	Miguel Donoso Pareja (1931)	Nunca más el mar	Novela	1981
23	Nelson Estupiñán Bass (1912)	Bajo el cielo nublado	Novela	1981
24	Ramiro Pérez Martínez	Donde juega el viento	Novela	1981
25	Raúl Pérez Torres (1941)	Bajo la carpa	Cuentos	1981
26	Renán Flores Jaramillo	El sol vencido	Novela	1981
27	Vladimiro Rivas (1944)	Los bienes	Cuentos	1981
28	Zoila María Castro	En el norte está el dorado	Novela	1981
29	Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)	Ensayos de ensayos	Ensayo	1981
30	Francisco Tobar García (1928-1997)	Grandes comedias	Teatro	1981
31	Edwin Ulloa (1947)	Yo tenía un vecindario de película mexicana	Cuentos	1981
32	Abdón Ubidia (1944)	La poesía popular	Ensayo	1982
33	Adalberto Ortiz (1914-2003)	La envoltura del sueño	Novela	1982
34	Bruno Stornaiolo	Réquiem por el dinosaurio	Novela	1982
35	Javier Vásconez (1946)	Ciudad lejana	Cuentos	1982
36	Joaquín Gallegos Lara y Nela Martínez (1909)	Los guandos	Novela	1982
37	Luis Miguel Campos	Precipitación a la alborada	Novela	1982
38	Nicolás Kingman	Dioses, semidioses y astronautas	Novela	1982
39	Renán Flores Jaramillo	Militaria	Novela	1982
40	Alfonso Barrera Valverde (1929-2013)	Hombres de paz en lucha	Ensayo	1982
41	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Las familias y los años	Novela	1982
42	Nelson Estupiñán Bass (1912)	Viaje alrededor de la poesía	ensayo	1982
43	Javier Vásconez (1946)	Angelote amor mío	Novela	1982
44	Alsino Ramírez Estrada (1930)	Crónica de la media noche	Novela	1983
45	Ángel F. Rojas (1909-2003)	Curipamba	Novela	1983
46	Carlos de la Torre Flor (1940)	Anocheció en la mitad del día	Novela	1983
47	Eliécer Cárdenas (1950)	Háblanos Bolívar	Novela	1983
48	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Cuentos de cualquier día	Cuentos	1983
49	Jorge Velasco Mackenzie (1949)	El rincón de los justos	Novela	1983
50	Juan Manuel Rodríguez	Jorma, el predicador	Novela	1983
51	Manuel Esteban Mejía	Los grillos del alba	Novela	1983
52	Serafín Villacrés	Los corvineros de Ñauza	Novela	1983
53	Adalberto Ortiz (1914-2003)	La niebla encendida	Poesía	1983

54	Adalberto Ortiz (1914-2003)	El retrato de la otra	Teatro	1983
55	Nelson Estupiñán Bass (1912)	El crepúsculo	ensayo	1983
56	Alfonso Barrera Valverde (1929-2013)	El país de Manuelito	Novela	1984
57	Eugenia Viteri	Las alcobas negras	Novela	1984
58	Francisco Proaño Arandi (1944)	Antiguas caras en el espejo	Novela	1984
59	Gonzalo Almeida	Sobre el árbol abatido	Novela	1984
60	Gustavo Alfredo Jácome (1912-2018)	Los pucho-remache	Novela	1984
61	Huilo Ruales Hualca (1947)	Y todo este rollo también a mí me jode	Cuentos	1984
62	Leónidas Proaño	Rupito	Novela	1984
63	Miguel Donoso Pareja (1931)	Nuevo realismo ecuatoriano: la novela después del 30	Ensayo	1984
64	Telmo Herrera	Papá murió hoy	Novela	1984
65	Cristóbal González Hidalgo	Retorno	Novela	1984
66	Gustavo Alfredo Jácome (1912-2018)	Luz y cristal	Poesía	1984
67	Alicia Yánez Cossío (1928)	La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona	Novela	1985
68	Cristóbal González Hidalgo	Codicia	Novela	1985
69	Fernando Tinajero (1940)	Aproximaciones y distancias	Ensayo	1985
70	Huilo Ruales Hualca (1947)	Nuaycielo comuel dekito	Cuentos	1985
71	Iván Égüez (1944)	Pájara la memoria	Novela	1985
72	Iván Égüez (1944)	El poder del gran señor	Novela	1985
73	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Las criaturas de la noche	Cuentos	1985
74	Juan Andrade Heymann (1945)	Recuentos de poemas	Poesía	1985
75	Juan Andrade Heymann (1945)	Solo por esta noche	Cuentos	1985
76	Juan Andrade Heymann (1945)	Veintiséis años de vacaciones	Cuentos	1985
77	Marco Antonio Rodríguez (1941)	Un delfín y la luna	Cuentos	1985
78	Miguel Donoso Pareja (1931)	Los grandes de la década del 30	Ensayo	1985
79	Palmyra Franco Villagómez	Soledad	Novela	1985
80	Raúl Pérez Torres (1941)	Teoría del desencanto	Novela	1985
81	Raúl Pérez Torres (1941)	Quito: del arrabal a la paradoja	Cuentos	1985
82	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Aah los militares ¡	Cuentos	1985

83	Fernando Nieto Cadena (1947-2017)	Somos asunto de muchísimas personas	Poesía	1985
84	Natasha Salguero (1958)	Heréticos y eróticos	Poesía	1985
85	Abdón Ubidia (1944)	Sueño de lobos	Novela	1986
86	Carlos Béjar Portilla (1938)	Puerto de luna	Cuentos	1986
87	Eliécer Cárdenas (1950)	Las humanas certezas	Novela	1986
88	Fernando Tinajero (1940)	Teoría de la cultura nacional	Ensayo	1986
89	Francisco Proaño Arandi (1944)	Oposición a la magia	Cuentos	1986
90	Francisco Proaño Arandi (1944)	La doblez	Cuentos	1986
91	Jaime García Calderón (1935)	La tarde del antihéroe	Novela	1986
92	Jorge Velasco Mackenzie (1949)	Tambores para una canción pérdida	Novela	1986
93	Juan Vásconez Salvador	Isla de la paz	Novela	1986
94	Luis Félix	El gorrión canta en la oscuridad	Novela	1986
95	Miguel Donoso Pareja (1931)	Lo mismo que el olvido	Cuentos	1986
96	Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)	Notas de un viaje a China	Ensayo	1986
97	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	Prometeo el joven y las morisquetas	Cuentos	1986
98	Agustín Cueva (1937 - 1992)	Lecturas y rupturas	Ensayo	1986
99	Diego Viga	Mauricio Toledano en espejo cóncavo	Novela	1987
100	Georgina Silva Baquero	¿Vivir es destino?	Novela	1987
101	Israel Pérez	Caballos al amanecer	Novela	1987
102	Juan Viteri Durand	Tres veces Guzmán	Novela	1987
103	Luis Miguel Campos	La zorrilla del cañaveral	Novela	1987
104	Miguel Donoso Pareja (1931)	La narrativa española actual	Ensayo	1987
105	Milton Ortiz	Viaje al mundo de los espíritus	Novela	1987
106	Carlos de la Torre Reyes (1928-1997)	La danza de las máscaras	Poesía	1987
107	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Por la plata baila el perro	Novela	1987
108	Agustín Cueva (1937 - 1992)	La teoría marxista	Ensayo	1987
109	Agustín Cueva (1937 - 1992)	Tiempos conservadores. América Latina y la derechización de occidente	Ensayo	1987
110	Carlos de la Torre Reyes (1928-1997)	El reino de los suelos	Novela	1988

111	Carlota Félix	La monotonía del silencio	Novela	1988
112	Cristóbal González Hidalgo	Amanecer	Novela	1988
113	Demetrio Aguilera Malta (1909-1981)	Una pelota, un sueño y diez centavos	Novela	1988
114	Gilberto Contreras Navas	El castigo de la sangre	Novela	1988
115	Gino Lofredo	Obediencia debida	Novela	1988
116	Jaime Malo	Sardinas de papel	Novela	1988
117	José Neira Rodas	Seducción	Novela	1988
118	Lupe Rumazo (1933)	Peste blanca	Novela	1988
119	Miguel Donoso Pareja (1931)	La literatura de protesta en el Ecuador	Ensayo	1988
120	Salomón Doumet Vera	El mundo gira y gira	Novela	1988
121	Vicente Levi Castillo	Camino del infinito	Novela	1988
122	Carlos Villacís Endara (1930)	Las manos anónimas	Poesía	1988
123	Gustavo Alfredo Jácome (1912-2018)	César Vallejo	Ensayo	1988
124	Santiago Páez (1958)	Artículo de costumbre José Modesto Espinosa	ensayo	1988
125	Lupe Rumazo (1933)	Peste blanca, peste negra	Novela	1988
126	Abdón Ubidia (1944)	Divertinventos	Cuentos	1989
127	Alicia Yánez Cossío (1928)	La casa del sano placer	Novela	1989
128	Carlos de la Torre Flor (1940)	Del más allá y del más acá	Novela	1989
129	Eliécer Cárdenas (1950)	Los diamantes y los hombres	Novela	1989
130	Fernando Tinajero (1940)	De la evasión al desencanto	Ensayo	1989
131	Hugo Stononaiolo	Y el séptimo descanso	Novela	1989
132	Huilo Ruales Hualca (1947)	Loca para loca la loca	Cuentos	1989
133	Javier Vásconez (1946)	El hombre de la mirada oblicua	Cuentos	1989
134	Jorge Velasco Mackenzie (1949)	El ladrón de levita	Novela	1989
135	Miguel Donoso Pareja (1931)	Narrativa peruana de hoy	Ensayo	1989
136	Raúl Pérez Torres (1941)	Un saco de alacranes	Cuentos	1989
137	Victoria Galárraga	María Celiana	Novela	1989
138	Fernando Nieto Cadena (1947-2017)	Los des(en)tierrros del caminante	Poesía	1989
139	Hilda Holst (1952)	Más sin nombre que nunca	Cuentos	1989
140	Agustín Cueva (1937 - 1992)	Las democracias restringidas de América Latina en la frontera de los años 90	Ensayo	1989
141	Natasha Salguero (1958)	Azulinaciones	Novela	1989

142	Alejandro Moreano (1944)	El devastado jardín del paraíso	Novela	1990
143	Carlos Béjar Portilla (1938)	La rosa de Singapur	Novela	1990
144	Eliécer Cárdenas (1950)	Diario de un idólatra	Novela	1990
145	Iván Égüez (1944)	Anima pavor	Cuentos	1990
146	Javier Ponce Cevallos (1948)	El insomnio de Nazario Mieles	Novela	1990
147	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Espejo roto	Teatro	1990
148	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Ecuador, hombre y cultura	Ensayo	1990
149	Juan Manuel Rodríguez	El espantapájaros	Novela	1990
150	Juan Valdano (1940)	Mientras llega el día	Novela	1990
151	Miguel Donoso Pareja (1931)	Sin ánimo de ofender	Ensayo	1990
152	Miguel Donoso Pareja (1931)	Todo lo que inventamos es cierto	Cuentos	1990
153	Raúl Rojas Hidalgo	Una buena razón para matar	Novela	1990
154	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Cuentos duros	Cuentos	1990
155	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	La diplomacia de los portaviones	Novela	1990

Anexo 3

Las obras más sobresalientes en la década del noventa fueron las siguientes:

#	Escritores	Obras	Género	Año
1	Fernando Tinajero (1940)	Para una teoría del simulacro	Ensayo	1991
2	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Cuenca, una cuidad diferente	Ensayo	1991
3	Jorge Dávila Vásquez (1947)	De rumores y sombras	Novela	1991
4	Vladimiro Rivas (1944)	Desciframientos y complicaciones	Ensayo	1991
5	Marco Antonio Rodríguez (1941)	Jaula	Novela	1991
6	Raúl Pérez Torres (1941)	Así en la tierra como en los sueños	Cuentos	1991
7	Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)	El entenao: cantar montuvio	Amorfinos	1991
8	Francisco Tobar García (1928-1997)	Autobiografía admirable de mi tía Eduviges	Novela	1991
9	Francisco Tobar García (1928-1997)	Los quiteños	Ensayo	1991
10	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	La palabra perdurable	Cuentos	1991

11	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	Así en la tierra como en los sueños	Cuentos	1991
12	Natasha Salguero (1958)	El labrador del aire y el teatro de Miguel Hernández	Ensayo	1991
13	Iván Égüez (1944)	El olvidador	Poesía	1992
14	Raúl Pérez Torres (1941)	Índice de la narrativa ecuatoriana	Ensayo	1992
15	Jorge Dávila Vásquez (1947)	El dominio escondido	Cuentos	1992
16	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Este furioso mundo	Novela	1992
17	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Los creadores del mundo	Novela	1992
18	Nelson Estupiñán Bass (1912)	Desde un balcón volado	Ensayo	1992
19	Francisco Tobar García (1928-1997)	Ebrio de eternidad	Poesía	1992
20	Edwin Ulloa (1947)	Sobre una tumba una rumba	Cuentos	1992
21	Santiago Páez (1958)	A la voz del carnaval. Análisis semiótico de la literatura popular	Ensayo	1992
22	Lupe Rumazo (1933)	Vivir en el exilio, tallar en nubes	Ensayo	1992
23	Natasha Salguero (1958)	Mujeres en torno a un ataúd	Novela	1992
24	Natasha Salguero (1958)	Cantos	Poesía	1992
25	Eliécer Cárdenas (1950)	Que te perdone el viento	Novela	1993
26	Eliécer Cárdenas (1950)	Morir en Vilcabamba	Novela	1993
27	Francisco Proaño Arandi (1944)	Del otro lado de las cosas	Novela	1993
28	Juan Andrade Heymann (1945)	Las tertulias de San Li Tun	Cuentos	1993
29	Raúl Pérez Torres (1941)	Cuento contigo	Cuentos	1993
30	Vladimiro Rivas (1944)	Vivir del cuento	Cuentos	1993
31	Nelson Estupiñán Bass (1912)	Los canarios pintaron el aire amarillo	Novela	1993
32	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Ismata. Cuentos	Cuentos	1993
33	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	Mareas altas: canciones y elegías	Poesía	1993
34	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	Cuento contigo	Cuentos	1993
35	Agustín Cueva (1937 - 1992)	Literatura y conciencia histórica en América Latina	Ensayo	1993
36	Miguel Donoso Pareja (1931)	Última canción del exiliado	Poesía	1994
37	Huilo Ruales Hualca (1947)	Fetiche Fantoche	Cuentos	1994
38	Javier Vásconez (1946)	Café Concert	Cuentos	1994

39	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Cuentos breves y fantásticos	Cuentos	1994
40	Miguel Donoso Pareja (1931)	Hoy empiezo a acordarme	Novela	1994
41	Nelson Estupiñán Bass (1912)	Al norte de Dios	Novela	1994
42	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Enciclopedia de la conjura	Cuentos	1994
43	Santiago Páez (1958)	Profundo en la galaxia	Cuentos	1994
44	Fernando Tinajero (1940)	Un problema mal planteado	Ensayo	1995
45	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Acerca de los ángeles	Poesía	1995
46	Alicia Yánez Cossío (1928)	El cristo feo	Novela	1995
47	Carlos de la Torre Flor (1940)	El único invitado	Novela	1995
48	Iván Égüez (1944)	Historias leves	Cuentos	1995
49	Juan Andrade Heymann (1945)	Alerta roja	Novela	1995
50	Raúl Pérez Torres (1941)	Sólo cenizas hallarás	Cuentos	1995
51	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	La muerte siempre gana	Cuentos	1995
52	Hilda Holst (1952)	Turba de signos	Cuentos	1995
53	Leonardo Valencia (1969)	La luna nómada	Novela	1995
54	Carlos Béjar Portilla (1938)	Plumas	Poesía	1996
55	Abdón Ubidia (1944)	El palacio de los espejos	Cuentos	1996
56	Carlos Béjar Portilla (1938)	Mar abierto	Novela	1996
57	Iván Égüez (1944)	Cuentos inocentes	Cuentos	1996
58	Javier Vásconez (1946)	El secreto y otros cuentos	Cuentos	1996
59	Javier Vásconez (1946)	El viajero de Praga	Novela	1996
60	Miguel Donoso Pareja (1931)	El otro lado del espejo: antología personal	Cuentos	1996
61	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Mito y utopía en el pensamiento Latinoamericano	Ensayo	1996
62	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Teoría de las desproporciones	Ensayo	1996
63	Fernando Nieto Cadena (1947-2017)	Duro con ella	Poesía	1996
64	Gabriela Alemán (1968)	Maldito corazón	Cuentos	1996
65	Abdón Ubidia (1944)	El cuento popular	Ensayo	1997
66	Alicia Yánez Cossío (1928)	El viaje de la abuela	Literatura infantil	1997
67	Alicia Yánez Cossío (1928)	Pocapena	Literatura infantil	1997
68	Raúl Pérez Torres (1941)	Los últimos hijos del bolero	Ensayo	1997
69	Alicia Yánez Cossío (1928)	Aprendiendo a morir	Novela	1997
70	Eliécer Cárdenas (1950)	Una silla para dios	Novela	1997

71	Huilo Ruales Hualca (1947)	Historias de la ciudad prohibida	Cuentos	1997
72	Iván Égüez (1944)	Cuentos fantásticos	Cuentos	1997
73	Iván Égüez (1944)	Cuentos gitanos	Cuentos	1997
74	Javier Vásconez (1946)	Un extraño en el puerto	Cuentos	1997
75	Miguel Donoso Pareja (1931)	La Muerte de Tyrone Power en el monumental del Barcelona	Novela	1997
76	Vladimiro Rivas (1944)	El legado del tigre	Novela	1997
77	Ángel F. Rojas (1909-2003)	El busto de doña Leonor	Cuentos	1997
78	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	El cansancio de dios	Novela	1997
79	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	El asco la esperanza y otros relatos	Cuentos	1997
80	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Doce cuentos de la historia	Cuentos	1997
81	Santiago Páez (1958)	La reina mora	Novela	1997
82	Gabriela Alemán (1968)	Zoom	Cuentos	1997
83	Jorge Dávila Vásquez (1947)	César Dávila Andrade: combate poético y suicidio	Ensayo	1998
84	Miguel Donoso Pareja (1931)	Ecuador: identidad o esquizofrenia	Ensayo	1998
85	Alicia Yánez Cossío (1928)	Relatos cubanos	Cuentos	1998
86	Huilo Ruales Hualca (1947)	Maldeojo	Novela	1998
87	Juan Valdano (1940)	Anillos de serpiente	Novela	1998
88	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Chingana. Cuentos	Cuentos	1998
89	Santiago Páez (1958)	Los archivos de Hilarión	Novela	1998
90	Natasha Salguero (1958)	Mujeres contracorriente: voces de líderes indígenas. Junto a Emma Cervone y Lucía Chiriboga	Ensayo	1998
91	Huilo Ruales Hualca (1947)	El ángel de la gasolina	Poesía	1999
92	Iván Égüez (1944)	Libre amor	Poesía	1999
93	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Memoria de la poesía y otros textos	Poesía	1999
94	Marco Antonio Rodríguez (1941)	Palabra e imagen	Ensayo	1999
95	Iván Égüez (1944)	Sonata para sordos	Novela	1999
96	Javier Vásconez (1946)	La sombra del apostador	Novela	1999
97	Jorge Dávila Vásquez (1947)	La vida secreta	Novela	1999
98	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Parece que vienen bailando	Cuentos	1999
99	Santiago Páez (1958)	Shamanes y reyes	Novela	1999
100	Santiago Páez (1958)	El cuento ecuatoriano de finales del siglo XX	Ensayo	1999
101	Alicia Yánez Cossío (1928)	Y amarle pude	Novela	2000

102	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Piripipao	Novela	2000
103	Vladimiro Rivas (1944)	La caída y la noche	Novela	2000
104	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	El tiempo invariable	Novela	2000
105	Hilda Holst (1952)	Dar con ella	Novela	2000
106	Santiago Páez (1958)	Condena madre	Novela	2000
107	Leonardo Valencia (1969)	El desterrado	Novela	2000

Anexo 4

Número total de obras publicadas por todas las generaciones en las décadas de 1980-1990

#	Escritores	Obras	Género	Año
1	Alicia Yánez Cossío (1928)	Más allá de las islas	Novela	1980
2	Carlos de la Torre Flor (1940)	School views	Novela	1980
3	Carlos Villacís Endara (1930)	Las cometas se enredan en el verano	Novela	1980
4	Eliécer Cárdenas (1950)	Del silencio profundo	Novela	1980
5	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Relatos imperfectos	Cuentos	1980
6	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Este mundo es el camino	Cuentos	1980
7	Juan Andrade Heymann (1945)	Furores concretos	Poesía	1980
8	Juan Valdano (1940)	Las huellas recogidas	Cuentos	1980
9	Juan Valdano (1940)	La celada	Cuentos	1980
10	Pablo Barriga (1949)	Tres mujeres cotidianas	Cuentos	1980
11	Raúl Pérez Torres (1941)	En la noche y en la niebla	Cuentos	1980
12	Carlos de la Torre Reyes (1928-1997)	Amor, cascada y nube	Poesía	1980
13	Carlos Béjar Portilla (1938)	Tribu sí	Novela	1981
14	Carlos de la Torre Flor (1940)	Casi dos historias de amor	Novela	1981
15	Carlos de la Torre Reyes (1928-1997)	Y los dioses se volvieron hombres	Novela	1981
16	Horacio Hidrovo Peñaherrera	Tauras o muertos que están vivos	Novela	1981
17	Hugo Salazar	Algo de algo	Novela	1981
18	Iván Égüez (1944)	Poemar	Poesía	1981
19	Iván Égüez (1944)	El triple salto	Cuentos	1981

20	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Con gusto a muerte	Teatro	1981
21	Leonardo Barriga López (1936)	Moisés Iza, su verdadera historia	Novela	1981
22	Miguel Donoso Pareja (1931)	Nunca más el mar	Novela	1981
23	Nelson Estupiñán Bass (1912)	Bajo el cielo nublado	Novela	1981
24	Ramiro Pérez Martínez	Donde juega el viento	Novela	1981
25	Raúl Pérez Torres (1941)	Bajo la carpa	Cuentos	1981
26	Renán Flores Jaramillo	El sol vencido	Novela	1981
27	Vladimiro Rivas (1944)	Los bienes	Cuentos	1981
28	Zoila María Castro	En el norte está el dorado	Novela	1981
29	Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)	Ensayos de ensayos	Ensayo	1981
30	Francisco Tobar García (1928-1997)	Grandes comedias	Teatro	1981
31	Edwin Ulloa (1947)	Yo tenía un vecindario de película mexicana	Cuentos	1981
32	Abdón Ubidia (1944)	La poesía popular	Ensayo	1982
33	Adalberto Ortiz (1914-2003)	La envoltura del sueño	Novela	1982
34	Bruno Stornaiolo	Réquiem por el dinosaurio	Novela	1982
35	Javier Vásconez (1946)	Ciudad lejana	Cuentos	1982
36	Joaquín Gallegos Lara y Nela Martínez (1909)	Los guandos	Novela	1982
37	Luis Miguel Campos	Precipitación a la alborada	Novela	1982
38	Nicolás Kingman	Dioses, semidioses y astronautas	Novela	1982
39	Renán Flores Jaramillo	Militaria	Novela	1982
40	Alfonso Barrera Valverde (1929-2013)	Hombres de paz en lucha	Ensayo	1982
41	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Las familias y los años	Novela	1982
42	Nelson Estupiñán Bass (1912)	Viaje alrededor de la poesía	ensayo	1982
43	Javier Vásconez (1946)	Angelote amor mío	Novela	1982
44	Alsino Ramírez Estrada (1930)	Crónica de la media noche	Novela	1983

45	Ángel F. Rojas (1909-2003)	Curipamba	Novela	1983
46	Carlos de la Torre Flor (1940)	Anocheció en la mitad del día	Novela	1983
47	Eliécer Cárdenas (1950)	Háblanos Bolívar	Novela	1983
48	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Cuentos de cualquier día	Cuentos	1983
49	Jorge Velasco Mackenzie (1949)	El rincón de los justos	Novela	1983
50	Juan Manuel Rodríguez	Jorma, el predicador	Novela	1983
51	Manuel Esteban Mejía	Los grillos del alba	Novela	1983
52	Serafín Villacrés	Los corvineros de Ñauza	Novela	1983
53	Adalberto Ortiz (1914-2003)	La niebla encendida	Poesía	1983
54	Adalberto Ortiz (1914-2003)	El retrato de la otra	Teatro	1983
55	Nelson Estupiñán Bass (1912)	El crepúsculo	ensayo	1983
56	Alfonso Barrera Valverde (1929-2013)	El país de Manuelito	Novela	1984
57	Eugenia Viteri	Las alcobas negras	Novela	1984
58	Francisco Proaño Arandi (1944)	Antiguas caras en el espejo	Novela	1984
59	Gonzalo Almeida	Sobre el árbol abatido	Novela	1984
60	Gustavo Alfredo Jácome (1912-2018)	Los pucho-remache	Novela	1984
61	Huilo Ruales Hualca (1947)	Y todo este rollo también a mí me jode	Cuentos	1984
62	Leónidas Proaño	Rupito	Novela	1984
63	Miguel Donoso Pareja (1931)	Nuevo realismo ecuatoriano: la novela después del 30	Ensayo	1984
64	Telmo Herrera	Papá murió hoy	Novela	1984
65	Cristóbal González Hidalgo	Retorno	Novela	1984
66	Gustavo Alfredo Jácome (1912-2018)	Luz y cristal	Poesía	1984
67	Alicia Yánez Cossío (1928)	La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona	Novela	1985
68	Cristóbal González Hidalgo	Codicia	Novela	1985
69	Fernando Tinajero (1940)	Aproximaciones y distancias	Ensayo	1985

70	Huilo Ruales Hualca (1947)	Nuaycielo comuel dekito	Cuentos	1985
71	Iván Égüez (1944)	Pájara la memoria	Novela	1985
72	Iván Égüez (1944)	El poder del gran señor	Novela	1985
73	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Las criaturas de la noche	Cuentos	1985
74	Juan Andrade Heymann (1945)	Recuentos de poemas	Poesía	1985
75	Juan Andrade Heymann (1945)	Solo por esta noche	Cuentos	1985
76	Juan Andrade Heymann (1945)	Veintiséis años de vacaciones	Cuentos	1985
77	Marco Antonio Rodríguez (1941)	Un delfín y la luna	Cuentos	1985
78	Miguel Donoso Pareja (1931)	Los grandes de la década del 30	Ensayo	1985
79	Palmyra Franco Villagómez	Soledad	Novela	1985
80	Raúl Pérez Torres (1941)	Teoría del desencanto	Novela	1985
81	Raúl Pérez Torres (1941)	Quito: del arrabal a la paradoja	Cuentos	1985
82	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Aah los militares ¡	Cuentos	1985
83	Fernando Nieto Cadena (1947-2017)	Somos asunto de muchísimas personas	Poesía	1985
84	Natasha Salguero (1958)	Heréticos y eróticos	Poesía	1985
85	Abdón Ubidia (1944)	Sueño de lobos	Novela	1986
86	Carlos Béjar Portilla (1938)	Puerto de luna	Cuentos	1986
87	Eliécer Cárdenas (1950)	Las humanas certezas	Novela	1986
88	Fernando Tinajero (1940)	Teoría de la cultura nacional	Ensayo	1986
89	Francisco Proaño Arandi (1944)	Oposición a la magia	Cuentos	1986
90	Francisco Proaño Arandi (1944)	La doblez	Cuentos	1986
91	Jaime García Calderón (1935)	La tarde del antihéroe	Novela	1986
92	Jorge Velasco Mackenzie (1949)	Tambores para una canción pérdida	Novela	1986
93	Juan Vásconez Salvador	Isla de la paz	Novela	1986
94	Luis Félix	El gorrión canta en la oscuridad	Novela	1986

95	Miguel Donoso Pareja (1931)	Lo mismo que el olvido	Cuentos	1986
96	Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)	Notas de un viaje a China	Ensayo	1986
97	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	Prometeo el joven y las morisquetas	Cuentos	1986
98	Agustín Cueva (1937 - 1992)	Lecturas y rupturas	Ensayo	1986
99	Diego Viga	Mauricio Toledano en espejo cóncavo	Novela	1987
100	Georgina Silva Baquero	¿Vivir es destino?	Novela	1987
101	Israel Pérez	Caballos al amanecer	Novela	1987
102	Juan Viteri Durand	Tres veces Guzmán	Novela	1987
103	Luis Miguel Campos	La zorrilla del cañaveral	Novela	1987
104	Miguel Donoso Pareja (1931)	La narrativa española actual	Ensayo	1987
105	Milton Ortiz	Viaje al mundo de los espíritus	Novela	1987
106	Carlos de la Torre Reyes (1928-1997)	La danza de las máscaras	Poesía	1987
107	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Por la plata baila el perro	Novela	1987
108	Agustín Cueva (1937 - 1992)	La teoría marxista	Ensayo	1987
109	Agustín Cueva (1937 - 1992)	Tiempos conservadores. América Latina y la derechización de occidente	Ensayo	1987
110	Carlos de la Torre Reyes (1928-1997)	El reino de los suelos	Novela	1988
111	Carlota Félix	La monotonía del silencio	Novela	1988
112	Cristóbal González Hidalgo	Amanecer	Novela	1988
113	Demetrio Aguilera Malta (1909-1981)	Una pelota, un sueño y diez centavos	Novela	1988
114	Gilberto Contreras Navas	El castigo de la sangre	Novela	1988
115	Gino Lofredo	Obediencia debida	Novela	1988
116	Jaime Malo	Sardinas de papel	Novela	1988

117	José Neira Rodas	Seducción	Novela	1988
118	Lupe Rumazo (1933)	Peste blanca	Novela	1988
119	Miguel Donoso Pareja (1931)	La literatura de protesta en el Ecuador	Ensayo	1988
120	Salomón Doumet Vera	El mundo gira y gira	Novela	1988
121	Vicente Levi Castillo	Camino del infinito	Novela	1988
122	Carlos Villacís Endara (1930)	Las manos anónimas	Poesía	1988
123	Gustavo Alfredo Jácome (1912-2018)	César Vallejo	Ensayo	1988
124	Santiago Páez (1958)	Artículo de costumbre José Modesto Espinosa	ensayo	1988
125	Lupe Rumazo (1933)	Peste blanca, peste negra	Novela	1988
126	Abdón Ubidia (1944)	Divertinventos	Cuentos	1989
127	Alicia Yánez Cossío (1928)	La casa del sano placer	Novela	1989
128	Carlos de la Torre Flor (1940)	Del más allá y del más acá	Novela	1989
129	Eliécer Cárdenas (1950)	Los diamantes y los hombres	Novela	1989
130	Fernando Tinajero (1940)	De la evasión al desencanto	Ensayo	1989
131	Hugo Stononaiolo	Y el séptimo descanso	Novela	1989
132	Huilo Ruales Hualca (1947)	Loca para loca la loca	Cuentos	1989
133	Javier Vásconez (1946)	El hombre de la mirada oblicua	Cuentos	1989
134	Jorge Velasco Mackenzie (1949)	El ladrón de levita	Novela	1989
135	Miguel Donoso Pareja (1931)	Narrativa peruana de hoy	Ensayo	1989
136	Raúl Pérez Torres (1941)	Un saco de alacranes	Cuentos	1989
137	Victoria Galárraga	María Celiana	Novela	1989
138	Fernando Nieto Cadena (1947-2017)	Los des(en)tierrros del caminante	Poesía	1989
139	Hilda Holst (1952)	Más sin nombre que nunca	Cuentos	1989
140	Agustín Cueva (1937 - 1992)	Las democracias restringidas de América Latina	Ensayo	1989

		en la frontera de los años 90		
141	Natasha Salguero (1958)	Azulinaciones	Novela	1989
142	Alejandro Moreano (1944)	El devastado jardín del paraíso	Novela	1990
143	Carlos Béjar Portilla (1938)	La rosa de Singapur	Novela	1990
144	Eliécer Cárdenas (1950)	Diario de un idólatra	Novela	1990
145	Iván Égüez (1944)	Anima pávor	Cuentos	1990
146	Javier Ponce Cevallos (1948)	El insomnio de Nazario Mieles	Novela	1990
147	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Espejo roto	Teatro	1990
148	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Ecuador, hombre y cultura	Ensayo	1990
149	Juan Manuel Rodríguez	El espantapájaros	Novela	1990
150	Juan Valdano (1940)	Mientras llega el día	Novela	1990
151	Miguel Donoso Pareja (1931)	Sin ánimo de ofender	Ensayo	1990
152	Miguel Donoso Pareja (1931)	Todo lo que inventamos es cierto	Cuentos	1990
153	Raúl Rojas Hidalgo	Una buena razón para matar	Novela	1990
154	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Cuentos duros	Cuentos	1990
155	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	La diplomacia de los portaviones	Novela	1990
156	Fernando Tinajero (1940)	Para una teoría del simulacro	Ensayo	1991
157	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Cuenca, una cuidad diferente	Ensayo	1991
158	Jorge Dávila Vásquez (1947)	De rumores y sombras	Novela	1991
159	Vladimiro Rivas (1944)	Desciframientos y complicaciones	Ensayo	1991
160	Marco Antonio Rodríguez (1941)	Jaula	Novela	1991
161	Raúl Pérez Torres (1941)	Así en la tierra como en los sueños	Cuentos	1991
162	Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)	El entenao: cantar montuvio	Amorfinos	1991
163	Francisco Tobar García (1928-1997)	Autobiografía admirable de mi tía Eduviges	Novela	1991

164	Francisco Tobar García (1928-1997)	Los quiteños	Ensayo	1991
165	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	La palabra perdurable	Cuentos	1991
166	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	Así en la tierra como en los sueños	Cuentos	1991
167	Natasha Salguero (1958)	El labrador del aire y el teatro de Miguel Hernández	Ensayo	1991
168	Iván Égüez (1944)	El olvidador	Poesía	1992
169	Raúl Pérez Torres (1941)	Índice de la narrativa ecuatoriana	Ensayo	1992
170	Jorge Dávila Vásquez (1947)	El dominio escondido	Cuentos	1992
171	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Este furioso mundo	Novela	1992
172	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Los creadores del mundo	Novela	1992
173	Nelson Estupiñán Bass (1912)	Desde un balcón volado	Ensayo	1992
174	Francisco Tobar García (1928-1997)	Ebrio de eternidad	Poesía	1992
175	Edwin Ulloa (1947)	Sobre una tumba una rumba	Cuentos	1992
176	Santiago Páez (1958)	A la voz del carnaval. Análisis semiótico de la literatura popular	Ensayo	1992
177	Lupe Rumazo (1933)	Vivir en el exilio, tallar en nubes	Ensayo	1992
178	Natasha Salguero (1958)	Mujeres en torno a un ataúd	Novela	1992
179	Natasha Salguero (1958)	Cantos	Poesía	1992
180	Eliécer Cárdenas (1950)	Que te perdone el viento	Novela	1993
181	Eliécer Cárdenas (1950)	Morir en Vilcabamba	Novela	1993
182	Francisco Proaño Arandi (1944)	Del otro lado de las cosas	Novela	1993
183	Juan Andrade Heymann (1945)	Las tertulias de San Li Tun	Cuentos	1993
184	Raúl Pérez Torres (1941)	Cuento contigo	Cuentos	1993
185	Vladimiro Rivas (1944)	Vivir del cuento	Cuentos	1993

186	Nelson Estupiñán Bass (1912)	Los canarios pintaron el aire amarillo	Novela	1993
187	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Ismata. Cuentos	Cuentos	1993
188	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	Mareas altas: canciones y elegías	Poesía	1993
189	Rafael Díaz Icaza (1925-2013)	Cuento contigo	Cuentos	1993
190	Agustín Cueva (1937 - 1992)	Literatura y conciencia histórica en América Latina	Ensayo	1993
191	Miguel Donoso Pareja (1931)	Última canción del exiliado	Poesía	1994
192	Huilo Ruales Hualca (1947)	Fetiche Fantoche	Cuentos	1994
193	Javier Vásconez (1946)	Café Concert	Cuentos	1994
194	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Cuentos breves y fantásticos	Cuentos	1994
195	Miguel Donoso Pareja (1931)	Hoy empiezo a acordarme	Novela	1994
196	Nelson Estupiñán Bass (1912)	Al norte de Dios	Novela	1994
197	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Enciclopedia de la conjura	Cuentos	1994
198	Santiago Páez (1958)	Profundo en la galaxia	Cuentos	1994
199	Fernando Tinajero (1940)	Un problema mal planteado	Ensayo	1995
200	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Acerca de los ángeles	Poesía	1995
201	Alicia Yánez Cossío (1928)	El cristo feo	Novela	1995
202	Carlos de la Torre Flor (1940)	El único invitado	Novela	1995
203	Iván Égüez (1944)	Historias leves	Cuentos	1995
204	Juan Andrade Heymann (1945)	Alerta roja	Novela	1995
205	Raúl Pérez Torres (1941)	Sólo cenizas hallarás	Cuentos	1995
206	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	La muerte siempre gana	Cuentos	1995
207	Hilda Holst (1952)	Turba de signos	Cuentos	1995
208	Leonardo Valencia (1969)	La luna nómada	Novela	1995
209	Carlos Béjar Portilla (1938)	Plumas	Poesía	1996
210	Abdón Ubidia (1944)	El palacio de los espejos	Cuentos	1996
211	Carlos Béjar Portilla (1938)	Mar abierto	Novela	1996
212	Iván Égüez (1944)	Cuentos inocentes	Cuentos	1996

213	Javier Vásconez (1946)	El secreto y otros cuentos	Cuentos	1996
214	Javier Vásconez (1946)	El viajero de Praga	Novela	1996
215	Miguel Donoso Pareja (1931)	El otro lado del espejo: antología personal	Cuentos	1996
216	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Mito y utopía en el pensamiento Latinoamericano	Ensayo	1996
217	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Teoría de las desproporciones	Ensayo	1996
218	Fernando Nieto Cadena (1947-2017)	Duro con ella	Poesía	1996
219	Gabriela Alemán (1968)	Maldito corazón	Cuentos	1996
220	Abdón Ubidia (1944)	El cuento popular	Ensayo	1997
221	Alicia Yánez Cossío (1928)	El viaje de la abuela	Literatura infantil	1997
222	Alicia Yánez Cossío (1928)	Pocapena	Literatura infantil	1997
223	Raúl Pérez Torres (1941)	Los últimos hijos del bolero	Ensayo	1997
224	Alicia Yánez Cossío (1928)	Aprendiendo a morir	Novela	1997
225	Eliécer Cárdenas (1950)	Una silla para dios	Novela	1997
226	Huilo Ruales Hualca (1947)	Historias de la ciudad prohibida	Cuentos	1997
227	Iván Égüez (1944)	Cuentos fantásticos	Cuentos	1997
228	Iván Égüez (1944)	Cuentos gitanos	Cuentos	1997
229	Javier Vásconez (1946)	Un extraño en el puerto	Cuentos	1997
230	Miguel Donoso Pareja (1931)	La Muerte de Tyrone Power en el monumental del Barcelona	Novela	1997
231	Vladimiro Rivas (1944)	El legado del tigre	Novela	1997
232	Ángel F. Rojas (1909-2003)	El busto de doña Leonor	Cuentos	1997
233	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	El cansancio de dios	Novela	1997
234	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	El asco la esperanza y otros relatos	Cuentos	1997
235	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	Doce cuentos de la historia	Cuentos	1997
236	Santiago Páez (1958)	La reina mora	Novela	1997

237	Gabriela Alemán (1968)	Zoom	Cuentos	1997
238	Jorge Dávila Vásquez (1947)	César Dávila Andrade: combate poético y suicidio	Ensayo	1998
239	Miguel Donoso Pareja (1931)	Ecuador: identidad o esquizofrenia	Ensayo	1998
240	Alicia Yánez Cossío (1928)	Relatos cubanos	Cuentos	1998
241	Huilo Ruales Hualca (1947)	Maldeojo	Novela	1998
242	Juan Valdano (1940)	Anillos de serpiente	Novela	1998
243	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Chingana. Cuentos	Cuentos	1998
244	Santiago Páez (1958)	Los archivos de Hilarión	Novela	1998
245	Natasha Salguero (1958)	Mujeres contracorriente: voces de líderes indígenas. Junto a Emma Cervone y Lucía Chiriboga	Ensayo	1998
246	Huilo Ruales Hualca (1947)	El ángel de la gasolina	Poesía	1999
247	Iván Égüez (1944)	Libre amor	Poesía	1999
248	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Memoria de la poesía y otros textos	Poesía	1999
249	Marco Antonio Rodríguez (1941)	Palabra e imagen	Ensayo	1999
250	Iván Égüez (1944)	Sonata para sordos	Novela	1999
251	Javier Vásconez (1946)	La sombra del apostador	Novela	1999
252	Jorge Dávila Vásquez (1947)	La vida secreta	Novela	1999
253	Jorge Rivadeneyra Altamirano (1930)	Parece que vienen bailando	Cuentos	1999
254	Santiago Páez (1958)	Shamanes y reyes	Novela	1999
255	Santiago Páez (1958)	El cuento ecuatoriano de finales del siglo XX	Ensayo	1999
256	Alicia Yánez Cossío (1928)	Y amarle pude	Novela	2000
257	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Piripipao	Novela	2000
258	Vladimiro Rivas (1944)	La caída y la noche	Novela	2000

259	Pedro Jorge Vera (1914-1999)	El tiempo invariable	Novela	2000
260	Hilda Holst (1952)	Dar con ella	Novela	2000
261	Santiago Páez (1958)	Condena madre	Novela	2000
262	Leonardo Valencia (1969)	El desterrado	Novela	2000

Anexo 5

Número de obras publicadas por la generación que nació entre 1940-1950.

#	Escritores	Obras	Género	Año
1	Carlos de la Torre Flor (1940)	School views	Novela	1980
2	Eliécer Cárdenas (1950)	Del silencio profundo	Novela	1980
3	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Relatos imperfectos	Cuentos	1980
4	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Este mundo es el camino	Cuentos	1980
5	Juan Andrade Heymann (1945)	Furores concretos	Poesía	1980
6	Juan Valdano (1940)	Las huellas recogidas	Cuentos	1980
7	Juan Valdano (1940)	La celada	Cuentos	1980
8	Pablo Barriga (1949)	Tres mujeres cotidianas	Cuentos	1980
9	Raúl Pérez Torres (1941)	En la noche y en la niebla	Cuentos	1980
10	Carlos de la Torre Flor (1940)	Casi dos historias de amor	Novela	1981
11	Iván Egüez (1944)	Poemar	Poesía	1981
12	Iván Egüez (1944)	El triple salto	Cuentos	1981
13	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Con gusto a muerte	Teatro	1981
14	Raúl Pérez Torres (1941)	Bajo la carpa	Cuentos	1981
15	Vladimiro Rivas (1944)	Los bienes	Cuentos	1981
16	Edwin Ulloa (1947)	Yo tenía un vecindario de película mexicana	Cuentos	1981
17	Abdón Ubidia (1944)	La poesía popular	Ensayo	1982
18	Javier Vásconez (1946)	Ciudad lejana	Cuentos	1982
19	Carlos de la Torre Flor (1940)	Anocheció en la mitad del día	Novela	1983
20	Eliécer Cárdenas (1950)	Háblanos Bolívar	Novela	1983
21	Javier Vásconez (1946)	Angelote amor mío	Novela	1983
22	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Cuentos de cualquier día	Cuentos	1983
23	Jorge Velasco Mackenzie (1949)	El rincón de los justos	Novela	1983
24	Juan Manuel Rodríguez (1945)	Jorma, el predicador	Novela	1983

25	Francisco Proaño Arandi (1944)	Antiguas caras en el espejo	Novela	1984
26	Huilo Ruales Hualca (1947)	Y todo este rollo también a mí me jode	Cuentos	1984
27	Telmo Herrera (1948)	Papá murió hoy	Novela	1984
28	Fernando Tinajero (1940)	Aproximaciones y distancias	Ensayo	1985
29	Huilo Ruales Hualca (1947)	Nuaycielo comuel dekito	Cuentos	1985
30	Iván Egüez (1944)	Pájara la memoria	Novela	1985
31	Iván Egüez (1944)	El poder del gran señor	Novela	1985
32	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Las criaturas de la noche	Cuentos	1985
33	Juan Andrade Heymann (1945)	Recuentos de poemas	Poesía	1985
34	Juan Andrade Heymann (1945)	Solo por esta noche	Cuentos	1985
35	Juan Andrade Heymann (1945)	Veintiséis años de vacaciones	Cuentos	1985
36	Marco Antonio Rodríguez (1941)	Un delfín y la luna	Cuentos	1985
37	Raúl Pérez Torres (1941)	Teoría del desencanto	Novela	1985
38	Raúl Pérez Torres (1941)	Quito: del arrabal a la paradoja	Cuentos	1985
39	Fernando Nieto Cadena (1947-2017)	Somos asunto de muchísimas personas	Poesía	1985
40	Abdón Ubidia (1944)	Sueño de lobos	Novela	1986
41	Eliécer Cárdenas (1950)	Las humanas certezas	Novela	1986
42	Fernando Tinajero (1940)	Teoría de la cultura nacional	Ensayo	1986
43	Francisco Proaño Arandi (1944)	Oposición a la magia	Cuentos	1986
44	Francisco Proaño Arandi (1944)	La doblez	Cuentos	1986
45	Jorge Velasco Mackenzie (1949)	Tambores para una canción pérdida	Novela	1986
46	Abdón Ubidia (1944)	Divertinventos	Cuentos	1989
47	Carlos de la Torre Flor (1940)	Del más allá y del más acá	Novela	1989
48	Eliécer Cárdenas (1950)	Los diamantes y los hombres	Novela	1989
49	Fernando Tinajero (1940)	De la evasión al desencanto	Ensayo	1989
50	Huilo Ruales Hualca (1947)	Loca para loca la loca	Cuentos	1989
51	Javier Vásconez (1946)	El hombre de la mirada oblicua	Cuentos	1989
52	Jorge Velasco Mackenzie (1949)	El ladrón de levita	Novela	1989
53	Raúl Pérez Torres (1941)	Un saco de alacranes	Cuentos	1989
54	Fernando Nieto Cadena (1947-2017)	Los des(en)tierrros del caminante	Poesía	1989
55	Alejandro Moreano (1944)	El devastado jardín del paraíso	Novela	1990

56	Eliécer Cárdenas (1950)	Diario de un idólatra	Novela	1990
57	Iván Egüez (1944)	Anima pávor	Cuentos	1990
58	Javier Ponce Cevallos (1948)	El insomnio de Nazario Mieles	Novela	1990
59	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Espejo roto	Teatro	1990
60	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Ecuador, hombre y cultura	Ensayo	1990
61	Juan Manuel Rodríguez (1945)	El espantapájaros	Novela	1990
62	Juan Valdano (1940)	Mientras llega el día	Novela	1990
63	Fernando Tinajero (1940)	Para una teoría del simulacro	Ensayo	1991
64	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Cuenca, una cuidad diferente	Ensayo	1991
65	Jorge Dávila Vásquez (1947)	De rumores y sombras	Novela	1991
66	Vladimiro Rivas (1944)	Desciframientos y complicaciones	Ensayo	1991
67	Marco Antonio Rodríguez (1941)	Jaula	Novela	1991
68	Raúl Pérez Torres (1941)	Así en la tierra como en los sueños	Cuentos	1991
69	Iván Egüez (1944)	El olvidador	Poesía	1992
70	Raúl Pérez Torres (1941)	Índice de la narrativa ecuatoriana	Ensayo	1992
71	Jorge Dávila Vásquez (1947)	El dominio escondido	Cuentos	1992
72	Edwin Ulloa (1947)	Sobre una tumba una rumba	Cuentos	1992
73	Eliécer Cárdenas (1950)	Que te perdone el viento	Novela	1993
74	Eliécer Cárdenas (1950)	Morir en Vilcabamba	Novela	1993
75	Francisco Proaño Arandi (1944)	Del otro lado de las cosas	Novela	1993
76	Juan Andrade Heymann (1945)	Las tertulias de San Li Tun	Cuentos	1993
77	Raúl Pérez Torres (1941)	Cuento contigo	Cuentos	1993
78	Vladimiro Rivas (1944)	Vivir del cuento	Cuentos	1993
79	Huilo Ruales Hualca (1947)	Fetiche Fantoche	Cuentos	1994
80	Javier Vásconez (1946)	Café Concert	Cuentos	1994
81	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Cuentos breves y fantásticos	Cuentos	1994
82	Fernando Tinajero (1940)	Un problema mal planteado	Ensayo	1995
83	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Acerca de los ángeles	Poesía	1995
84	Carlos de la Torre Flor (1940)	El único invitado	Novela	1995
85	Iván Egüez (1944)	Historias leves	Cuentos	1995
86	Juan Andrade Heymann (1945)	Alerta roja	Novela	1995
87	Raúl Pérez Torres (1941)	Sólo cenizas hallarás	Cuentos	1995

88	Abdón Ubidia (1944)	El palacio de los espejos	Cuentos	1996
89	Iván Egüez (1944)	Cuentos inocentes	Cuentos	1996
90	Javier Vásconez (1946)	El secreto y otros cuentos	Cuentos	1996
91	Javier Vásconez (1946)	El viajero de Praga	Novela	1996
92	Fernando Nieto Cadena (1947-2017)	Duro con ella	Poesía	1996
93	Abdón Ubidia (1944)	El cuento popular	Ensayo	1997
94	Raúl Pérez Torres (1941)	Los últimos hijos del bolero	Ensayo	1997
95	Eliécer Cárdenas (1950)	Una silla para dios	Novela	1997
96	Huilo Ruales Hualca (1947)	Historias de la ciudad prohibida	Cuentos	1997
97	Iván Egüez (1944)	Cuentos fantásticos	Cuentos	1997
98	Iván Egüez (1944)	Cuentos gitanos	Cuentos	1997
99	Javier Vásconez (1946)	Un extraño en el puerto	Cuentos	1997
100	Vladimiro Rivas (1944)	El legado del tigre	Novela	1997
101	Jorge Dávila Vásquez (1947)	César Dávila Andrade: combate poético y suicidio	Ensayo	1998
102	Huilo Ruales Hualca (1947)	Maldeojo	Novela	1998
103	Juan Valdano (1940)	Anillos de serpiente	Novela	1998
104	Huilo Ruales Hualca (1947)	El ángel de la gasolina	Poesía	1999
105	Iván Egüez (1944)	Libre amor	Poesía	1999
106	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Memoria de la poesía y otros textos	Poesía	1999
107	Marco Antonio Rodríguez (1941)	Palabra e imagen	Ensayo	1999
108	Iván Egüez (1944)	Sonata para sordos	Novela	1999
109	Javier Vásconez (1946)	La sombra del apostador	Novela	1999
110	Jorge Dávila Vásquez (1947)	La vida secreta	Novela	1999
111	Jorge Dávila Vásquez (1947)	Piripipao	Novela	2000
112	Vladimiro Rivas (1944)	La caída y la noche	Novela	2000

Anexo 6

Escritores que pertenecen a la generación de 1940-1950

	Escritores	**# Obras**
1	Abdón Ubidia (1944)	7
2	Alejandro Moreano (1944)	1
3	Carlos de la Torre Flor (1940)	8
4	Edwin Ulloa (1947)	2
5	Eliécer Cárdenas (1950)	10

6	Fernando Nieto Cadena (1947-2017)	8
7	Fernando Tinajero (1940)	7
8	Francisco Proaño Arandi (1944)	5
9	Huilo Ruales Hualca (1947)	7
10	Iván Égüez (1944)	16
11	Javier Ponce Cevallos (1948)	1
12	Javier Vásconez (1946)	8
13	Jorge Dávila Vásquez (1947)	22
14	Jorge Velasco Mackenzie (1949)	3
15	Juan Andrade Heymann (1945)	17
16	Juan Valdano (1940)	5
17	Marco Antonio Rodríguez (1941)	8
18	Raúl Pérez Torres (1941)	14
19	Vladimiro Rivas (1944)	7
	Total general	**156**

Bibliografía

Adoum, J. E. (Ed). (2005a). De la literatura de protesta a la literatura light. En *Obras (in)completas: Ensayo* (Vol. 2). Casa de Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Adoum, J. E (Ed). (2005b). Ecuador: Señas particulares. *Obras (in)completas: Ensayo* (Vol. 2). Casa de Cultura Ecuatoriana Benajmín Carrión.

Adoum, J. E. (2017). *Entre Marx y una mujer desnuda*. Random House.

Aguirre, M. (2001). Carlos Fuentes, del otro lado del espejo. *El Comercio*. https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/carlos-fuentes-del-lado-del.html

Altamirano, C. y Sarlo, B. (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Centro Editor de América Latina.

Altamirano, C. y Sarlo, B. (2001). *Literatura—Sociedad*. EDICIAL.

Ansaldo, C. (1983). El cuento ecuatoriano de los últimos treinta años. En H. Rodríguez Castelo (Ed.), *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)* (pp. 41-68). El Conejo.

Araujo, D. (s. f.). *Panorama de la novela de los últimos años*. s.e

Araujo, D. (1978). Panorama de la novela Ecuatoriana de los últimos años. *Revista Cultura, Banco Central del Ecuador*, (3), 17-25.

Araujo, D. (1983). Tendencias en la novela de los treinta últimos años. En H. Rodríguez Castelo. (Ed.), *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*. El Conejo.

Araujo Sánchez, D. (1991). Literatura ecuatoriana de los 80. En J. Sánchez-Parga (Ed.), *Signos del futuro. La cultura ecuatoriana en los 80* (pp. 79-104). Abya-Yala.

Araujo Sánchez, D. (1993). La novela ecuatoriana de los 80. En D. Araujo Sánchez (Ed.), *La literatura Ecuatoriana de las últimas décadas 1970-1990* (pp. 15-32).

Arcos, C. (2006). «El arte duro de la reducción de cabezas»: Ruptura y continuidad en la literatura ecuatoriana contemporánea. *Revista Íconos*, (25), 147-160.

Arguedas, J. M. (2006). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. El perro y la rana.

Astudillo, J. (1993). Un buen momento para hablar de literatura en el espacio indescifrable de nuestra modernidad. En *V Encuentro de literatura ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla* (pp. 5-16). Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca.

Ayén, X. (2019). *Aquellos años del boom*. Penguin Random House.

Báez, M. (2021). Marcelo Chiriboga o la reescritura fílmica de la tradición literaria. *Revista Inmóvil*, 2 (8), 81-98.

Balseca, F. (2012). La lírica en el período: Primera parte (1960-1985). En E. Albán Gómez (Ed.), *Historia de las literaturas del Ecuador* (Vol. 7). Universidad Andina Simón Bolívar.

Barrera, I. (1960). *Historia de la literatura ecuatoriana*. Casa de Cultura Ecuatoriana.

Benedetti, M. (1973). El escritor latinoamericano y la revolución posible, *Revista Bufanda del sol*, 6-7, 3-14.

Bourdieu, P. (Ed). (1969). Campo intelectual y proyecto creador. En *Problemas del estructuralismo*. Siglo XXI Editores.

Bourdieu, P. (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Folios ediciones.

Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.

Bourdieu, P. (2000). *Los usos sociales de la ciencia*. Nueva Visión.

Bourdieu, P. (2007). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI Editores.

Bourdieu, P., Jean-Claude, C. y Jean-Claude, P. (2012). *El oficio del sociólogo. Presupuestos espitemológicos*. Siglo XXI Editores.

Bourdieu, P. y Loïc, W. (2012). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo XXI Editores.

Bufanda del sol. (1973). Diálogo. La bufanda del sol con Julio Cortázar en Quito. *Revista Bufanda del sol*. (5), 35-43.

Carrión, B. (2017). *El cuento de la patria* (Vol. 1). FLACSO Ecuador - Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Carvajal, I. (1993). Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana. En J. Dávila Vásquez (Ed.), *V encuentro de literatura ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla. Memorias* (pp. 37-59). Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universiad de Cuenca.

Casanova, P. (2001). *La República mundial de las Letras*. Anagrama.

Corral, W. (2010). *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana*. Centro Cultural Benjamín Carrión.

Cortázar, J. (1970). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura [Polémica]*. Siglo XXI Editores.

Cortázar, J. (1981). *Libro de Manuel*. Bruguera S.A.

Cortázar, J. (2009). *Último Round* (Vol. 2) Siglo XXI Editores.

Cueva, A. (1992). *Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*. Planeta.

Cueva, A. (1993). *Literatura y conciencia de histórica en América Latina*. Planeta del Ecuador.

Cueva, A. (2008). *Entre la ira y la esperanza*. Ministerio de Cultura.

Cuvi, P. (1996). *Una aventura cultural en la mitad del mundo*. Libri Mundi Enrique Grosse-Luemern.

Cuvi, P. (4 de septiembre de 2014). *Huilo Ruales, el desarraigado*. Revista Mundo Diners. https://revistamundodiners.com/huilo-ruales-el-desarraigado/

De Mojica, S. (2001). Cartografías culturales en debate: Culturas híbridas-no simultaneidad-modernidad periférica. En De Mojica, S. (Comp.), *Mapas culturales para América Latina: Culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica* (2-16).

Donoso Pareja, M. (1989). Mito y realidad de los talleres literarios. *Revista Ecuador Debate* 18, 123-1136.

Donoso Pareja, M. (2000). Narrativa ecuatoriana: La década de los 90. *Revista Kipus.* 11, 113-127.

Donoso Pareja, M. (Ed.) (2013). Crítica y creación: Oposición complementaria. En *Antología esencial. Ecuador siglo XX. La crítica literaria.* (Vol. 4) (pp. 7-40). Eskeletra.

Donoso Pareja, M. (2016). *Nuevo realismo ecuatoriano. Los grandes de la década del 30*. Eskeletra.

Echevarría, I. (2010). Las literaturas pequeñas: Un debate por una literatura pequeña. *Revista Guaraguao,* 35, 19-29.

Echeverría, B. (1996). El ethos barroco. *Revista Debate Feminista*, *13,* 67-87.

Echeverría, J. (2022). La Nariz del Diablo cómo olfatear el cambio de época. *Revista Ecuador Debate*, 115, 53-78.

Revista Pucuna. (2010/1967). *Revista Pucuna*, 8, 3-5.

Foster, H. (2015). Introducción al posmodernismo. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 7-17). Kairós.

Freire, S. (2008). *Tzantzismo: Tierno e indolente*. Libresa.

Guarderas, F. (1912). Nuestra literatura. *Revista Letras, 1*(1), 5-12.

Hobsbawm, E. (2010). *Historia del siglo XX*. Crítica.

Jameson, F. (2012). *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado* (Vol. 1). La marca.

Jameson, F. (2013). *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado* (Vol. 2). La marca.

Kafka, F. (1995). *Diarios 1911-1923*. Tusquest Editores.

Mackenzie, J. (2009). *Lecturas tatuadas. Letras, plástica, música*. Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura.

Martínez, P. (2000). Posmodernidad y cultura popular: Una encrucijada del cuento ecuatoriano para el siglo XXI. *Revista Andina de Letras Kipus* 12, 103-115.

Moreano, A. (1983). El escritor, la sociedad y el poder. En H. Rodríguez Castelo (Ed.), *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*. El Conejo.

Moreano, A. (2014). *Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano. La literatura como matriz cultural* (Vol. 2). Universidad de Cuenca.

Moreano, A. (2010/1967). Más allá de la serie gris. *Revista Pucuna*, 8, 16-21.

Ortega Caicedo, A. (2011). La novela en el período. En E. Albán Gómez (Ed.), *Historia de las literaturas del Ecuador* (Vol. 7). Universidad Andina Simón Bolívar.

Ortega Caicedo, A. (2013). El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: Retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas. En J. E. Adoum (coord.), *Antología esencial. Ecuador siglo XX. El cuento* (Vol. 1). Eskeletra.

Ortega Caicedo, A. (2017). *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo xx. Filiaciones y memoria de la crítica literaria*. Universidad Andina Simón Bolívar.

Pérez Pimentel, R. (2023). *Diccionario biográfico*. https://rodolfoperezpimentel.com/diccionario-biografico/

Pérez Torres, R. (2 de octubre de 2018). *Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana* [Discurso]. Feria del libro del Montevideo, Montevideo.

Perus, F. (1977). Determinaciones y especificidad de las prácticas literarias. *Revista Bufanda del Sol,* 32-37.

Piglia, R. (2019). *Teoría de la prosa*. Eterna Cadencia.

Polo, R. (2012). *La crítica y sus objetos: Historia intelectual de la crítica*. FLACSO - Sede Ecuador.

Ponce Jarrín, J. (2003). *Un perfil del analfabetismo en el Ecuador: Sus determinantes y su impacto en los ingresos laborales*. Secretaría Técnica del Frente Social.

Proaño Arandi, Francisco. (1993). Literatura y modernidad en el Ecuador. En J. Dávila Vásquez (Ed.), *V encuentro de literatura ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla* (pp. 67-80). Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca.

Revista Pucuna. (2010). Introducción. *Revista Pucuna* (Vol. 2), 3-5.

Rodríguez Castelo, H. (1968). *Revolución Cultural, la historia de la toma de la Casa de la Cultura*. Casa de Cultura Ecuatoriana.

Rodríguez, M. (2007a). Dinámicas porteñas: El Montreal, Toña La negra y Jean-Paul Sartre. En A. Ortega (Ed.), *Sartre y nosotros* (pp. 269-295). El Conejo - Universidad Andina Simón Bolívar.

Rodríguez, M. (2007b). Más que intelectuales orgánicos éramos intelectuales orgásmicos. En A. Ortega (Ed.), *Sartre y nosotros* (pp. 311-320). El Conejo - Universidad Andina Simón Bolívar.

Rojas, Á. (1945). *La novela Ecuatoriana*. Ariel.

Rojas, Á. (1978). La novela de los últimos años: Temas, tendencias, procedimientos. *Revista Cultura, Banco Central del Ecuador*, 3, 26-36.

Ruales, H. (1984). *Y todo este rollo también a mí me jode*. El Conejo.

Ruales, H. (1985). *Nuaycielo comuel dekito*. Lapequeñalulupa.

Ruales, H. (1989). *Loca para loca la loca (cuentos para despeinarse la cara)*. Eskeletra.

Ruales, H. (1994). *Fetiche y fantoche*. EDIPUCE.

Ruales, H. (1997). *Historias de la ciudad prohibida*. Libresa.

Ruales, H. (2007). *Maldeojo*. Biblioteca de la Ilustre Municipalidad de Guayaquil.

Sacoto, A. (1992). *20 años de novela ecuatoriana (1970-1990)*. Universidad de Cuenca.

Sacoto, A. (2015). *La novela ecuatoriana del siglo XXI*. Casa de Cultura Ecuatoriana.

Salguero, N. (1995). *Azulinaciones*. Abrapalabra.

Sánchez Parga, J. (1991). Innovaciones y proyectos culturales. En J. Sánchez-Parga (Ed.), *Signos del futuro. La cultura ecuatoriana en los 80* (pp.13-47). Abya-Yala.

Sapiro, G. (2014). *La sociología de la literatura*. Fondo de Cultura Económico.

Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: Razones de una práctica. *Revista CRICCAL, 9-10*, 9-16.

Sarlo, B. (2000). Los debates sobre modernidad periférica, escenas de la vida posmoderna y la cuestión del valor estético. En S. De Mojica (Ed.), *Mapas culturales para América Latina: Culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica*, 201-219.

Sarlo, B. (2014). *Escena de la vida posmoderna*. Siglo XXI Editores.

Suárez Moreno, Cecilia. (1993). Modernidad y literatura en el Ecuador. En J. Dávila Vásquez (Ed.), *V encuentro de literatura ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla* (pp. 89-

122). Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca.

Thomas, P. (2005). *Quito sueño y laberinto en la narrativa ecuatoriana*. La palabra Editores.

Tinajero, F. (1967). *Más allá de los dogmas*. Casa de Cultura Ecuatoriana.

Tinajero, F. (1986). *Aproximaciones y distancias*. Planeta del Ecuador.

Traverso, E. (2016). *La historia como campo de batalla*. Fondo de Cultura Económico.

Ubidia, A. (1984). *Ciudad de Invierno*. El Conejo.

Ubidia, A. (1994). *Sueño de lobos*. El Conejo.

Ubidia, A. (2004). *La madriguera*. El Conejo - Eskeletra.

Ubidia, A. (2011). Los talleres literarios. En E. Albán Gómez (Ed.), *Historia de las literaturas del Ecuador* (Vol. 7). Universidad Andina Simón Bolívar.

Ubidia, A. (2017). *Divertinventos*. Libresa.

Valdano Morejón, J. (1993). Creación, difusión y recepción de la literatura. En D. Araujo Sánchez (Ed.), La *literatura ecuatoriana de las últimas décadas 1970-1990* (pp. 491-509). Casa de Cultura Ecuatoriana - Núcleo Azuay.

Valdano Morejón, J. (1978, abril). Panorama del cuento ecuatoriano: Etapas, tendencias, estructura y procedimientos. *Revista Cultura. Banco Central del Ecuador*, 3, 115-150.

Valencia, L. (2008). *El síndrome de Falcón*. Paradiso Editores.

Vallejo, R. (2009). *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX*. Libresa.

Vallejo, R. (2010). Estudio introductorio. En *El rincón de los justos* (pp. 7-46). Libresa.

Vásconez, J. (s. f.). *El viajero de Praga*. Penguin Random House.

Vásconez, J. (1984). *Ciudad lejana*. El Conejo.

Vásconez, J. (1989). *El hombre de la mirada oblicua*. Libri Mundi.

Vásconez, J. (2004). *El secreto y otros cuentos*. Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura.

Vásconez, J. (2013). *La sombra del apostador*. Punto de lectura.

Vásconez, J. (2016). *Hoteles del silencio*. Pre-textos.

Vásconez, J. (2018). *Cuentos reunidos*. USFQ Press.

Zapater, I. (2022). La revista Cultura del Banco Central del Ecuador. *Ecuador Debate, 115*, 159-172.