

Ciudad de invierno (1979) en la sociología de la literatura

Ciudad de invierno (1979) in the Sociology of Literature

PATRICIO PILCA

Universidad Central del Ecuador

Quito, Ecuador

eppilca@uce.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0003-3807-2619>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.6>

Fecha de recepción: 20 de febrero de 2023

Fecha de aceptación: 4 de abril de 2023

Fecha de publicación: 3 de julio de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este artículo pretende discutir la producción literaria del país en la década de los ochenta, especialmente reflexionar alrededor de la noción de campo literario; para esto se recurre a los aportes del sociólogo Pierre Bourdieu. Es decir, se intenta argumentar los alcances y limitaciones del campo literario ecuatoriano. A partir de esto, en un segundo momento, se analiza una de las obras más relevantes en esta década, *Ciudad de invierno*, de Abdón Ubidia (1979). Esta obra deja ver pliegues novedosos en la narrativa ecuatoriana; por un lado, se narra la ciudad moderna, y, por otro, la trama y vida de personajes se mueven en una dimensión distinta a la narrativa anterior.

PALABRAS CLAVE: sociología, campo, literatura, Ecuador, ciudad, modernidad, novela.

ABSTRACT

This article aims to discuss the country's literary production in the eighties, especially to reflect on the notion of literary field; for this purpose, the contributions of sociologist Pierre Bourdieu are used. Thus, an attempt is made to argue the scope and limitations of the Ecuadorian literary field. Based on this, in a second moment, we analyze one of the most relevant works of this decade, *Ciudad de invierno*, by Abdón Ubidia (1979). This work reveals novel folds in Ecuadorian narrative; on the one hand, the modern city is narrated, and on the other, the plot and life of the characters move in a different dimension to the previous narrative.

KEYWORDS: Sociology, Field, Literature, Ecuador, Modernity, Novel.

INTRODUCCIÓN

*Me gusta caminar a través de la ciudad, por la noche, al calor de la ginebra.
Camino noches enteras, sueño o converso interminablemente conmigo mismo.*

Albert Camus, *La caída*

*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.*

Abdón Ubidia, *Ciudad de invierno*

LA OBRA DE arte, sea esta novela, libro, canción, obra de teatro, necesita conectarse al conjunto vivo de las relaciones sociales (Benjamin 2004), es decir que la obra de arte no puede ser entendida como un *reflejo* de la realidad, sino como un producto de las relaciones sociales donde esta surge. Con esta afirmación la noción de obra de arte supera y deja de lado el “naturalismo” y el “realismo social”, que miraban las obras de arte como un *espejo* de la realidad; ambas tendencias empeñadas “en relacionar directamente las formas artísticas con las formas sociales” (Gutiérrez 2010, 10) y políticas.

La propuesta, planteada en este artículo, es concebir la obra de arte como una pieza que forma parte de un conglomerado social más amplio, una pieza que mantiene una autonomía relativa y que es producto de un artista ubicado en un contexto específico. Tanto el artista cuanto la obra son productos sociales, responden a unas *condiciones determinadas de producción*. Por tanto, el escritor, desde la ficción, transforma esa realidad, la re-crea. Tal como dice Ricardo Piglia, “La narración no es el lugar donde está la realidad sino donde está lo que no es real” (2019, 45).

El siguiente artículo plantea la existencia de un campo literario en el país: mirar sus características, innovaciones y particularidades, así como las formas narrativas que se van implementando. Estas son las líneas que se pretende indagar. En un segundo momento, se analizará la novela *Ciudad de invierno*, de Abdón Ubidia (1979),¹ la cual da cuenta de los cambios en la narrativa y la forma de concebir la ciudad.

Para este análisis se parte del supuesto planteado por Pierre Bourdieu: la literatura restituye, por un lado, la estructura del mundo social, y, por otro, las estructuras mentales, pero lo hace con los medios propios de la literatura, a través de ejemplificaciones o *evocaciones*. “La traducción sensible oculta la estructura, en la forma misma en la que se presenta y gracias a la cual logra producir un *efecto de creencia* (más que de realidad). Y eso sin duda es lo que hace que la obra literaria alcance a veces a decir más, incluso sobre el mundo social, que muchos textos con pretensiones científicas ” (Bourdieu 1997, 63). Es decir que un texto literario va más allá de sus formas lingüísticas, no se limita a aquello, sino que en su narrativa y sus formas podemos encontrar indicios de lo social.

EL CAMPO LITERARIO EN LA DÉCADA DEL OCHENTA EN EL ECUADOR: ABDÓN UBIDIA Y SU NARRATIVA

LOS QUE SE VAN: LA GENERACIÓN DEL 30, UN PASO NECESARIO PARA ENTENDER LA LITERATURA ECUATORIANA

La producción narrativa en el Ecuador se renueva en la década del treinta del siglo XX,² encuentra sujetos y formas narrativas que reformulan la

-
1. *Ciudad de invierno*, de Abdón Ubidia, originalmente se publicó como parte del cuentario *Bajo el mismo extraño cielo* (Bogotá: Círculo de Lectores, 1979).
 2. La Revolución Alfariata (1895-1912), la migración del campo a la ciudad, el apareci-

castiza lengua española que dominó la literatura en los siglos XVIII y XIX.³ Es decir que desde la década de 1920 empieza a configurarse un *campo literario* en el país, un “campo de fuerzas posibles” (Bourdieu 1997, 29), que colocó a *dos fuerzas literarias* en la disputa. Por un lado, el realismo social, cuya característica más significativa fue narrar la “realidad” de los sujetos subalternos, sobre todo obreros y campesinos que migraban a la ciudad de Guayaquil, encontró en el “Grupo de Guayaquil”⁴ sus narradores más sobresalientes. Por otro lado, surge una estrategia narrativa que “invita al asco y al descrédito de la realidad” (Palacio, en 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, el suicida; era una forma distinta de narrar a los otros. El mayor representante de esta corriente fue

miento en la política de un proletariado marginal, [posteriormente el surgimiento del Partido Socialista en 1926], así como la masacre a los obreros en 1922 en la ciudad de Guayaquil, fueron factores que sirvieron como antesala política y social para entender los cambios culturales que devienen posteriormente.

3. El estudioso César Eduardo Carrión, en su obra *Las máscaras de la patria. La novela ecuatoriana como relato del surgimiento de la nación (1855-1893)* (2020), 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” (2020, 16). Con esta afirmación el autor sostiene que la novela tendría sus primeras expresiones en el siglo XIX, sobre todo como elemento que aporta en la construcción del imaginario nacional, pero además deja ver claramente que las LETRAS (con mayúsculas) pertenecían a un grupo social determinado, donde la *ciudad letrada* colocaba los temas a tratar. Sin embargo, y es lo que se sostiene en este artículo, lo novedoso del siglo XX es que la narrativa deja de ser solo de los *hombres de letras*, amparados en las élites y narrando las grandes proezas heroicas de la patria; más bien el siglo XX da paso, desde la literatura, a buscar nuevas tramas narrativas más allá de lo heroico y patriota, surgen como protagonistas de las novelas los sujetos subalternos; seres marginales se convierten en centrales en la “nueva” narrativa. Por otro lado, el mismo campo literario se dinamizó con la aparición de nuevos escritores que entran en pugna con la “vieja” intelectualidad; es decir, se crea un campo de fuerzas no solo político sino también literario. Esos “nuevos” escritores hicieron frente a los grandes narradores del siglo XIX, tanto en literatura como en los espacios sociales y políticos.
4. Agustín Cueva, uno de los principales teóricos del Ecuador, sostiene que la masacre de los obreros del 15 de noviembre de 1922 hace que los ecuatorianos ingresemos en la modernidad política, social y cultural (1993). Los principales escritores en esta década fueron: Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta, Humberto Salvador y Jorge Icaza, muchos de ellos pertenecientes al Grupo de Guayaquil.

Pablo Palacio. Sumados a estos se debería manifestar que la ficción aparece como elemento central, elemento que le permite al escritor no limitarse a la narración de “la realidad”. En Palacio se observa la locura y su vínculo con los márgenes culturales, sexuales y corporales: “es asumida como posibilidad de creación, de ruptura y liberación” (Ortega 2013, 12). Este escritor da cabida a personajes que se los puede caracterizar como *marginados de los marginados*, el loco es su mejor ejemplo, porque mantiene un margen social, económico, político y cultural.

Ambas tendencias incorporaron nuevos protagonistas y tramas, dan un salto cualitativo en las formas narrativas que se realizaban hasta ese momento. En esta pugna literaria, la fuerza que adquirió más peso fue la relacionada con el realismo social, es decir que el campo literario en el caso del Ecuador nace bajo el amparo del realismo social. Esto le otorgaba cierto tipo de particularidades, quizá la más importante el lazo con la política. Por este motivo muchos escritores, si bien ligados a las clases altas [si tomamos como ejemplo al grupo de Guayaquil se observa que de los cinco escritores el único de extracción popular es Joaquín Gallegos Lara], empezaron a narrar a obreros y campesinos, a incluir en su narrativa la vida del subalterno, especialmente del montuvio y el obrero, el ejemplo más evidente es el libro de cuentos, *Los que se van* (1930).

Este ejemplo deja ver claramente la relación política-literatura, donde sobresale un “compromiso”⁵ político. Bajo estos argumentos se debe mencionar que el campo literario ecuatoriano nace vinculado a la política, más directamente a la izquierda. En ese sentido se puede entender cómo escritores de la década del treinta fueron parte del Partido Socialista o el Partido Comunista, el caso más evidente fue el de Pablo Palacio, miembro del Partido Socialista del Ecuador.

En síntesis, esta bifurcación, dada en las primeras décadas del siglo XX, se mantuvo en las décadas posteriores; los escritores posteriores se inclinarán por una o por otra fuerza dentro del campo. Se convierten en las fuerzas contendientes al interior del campo, dependiendo del momento histórico, aparece

5. Se puede afirmar que la producción de la literatura moderna, en el caso del realismo social, estuvo vinculada con la política, lo que significó una subordinación de la literatura a esta. Las autoridades e institucionalidad literaria fueron creadas desde la política, más que desde la literatura. Tratando de trazar una analogía entre lo que Bourdieu sostiene para el caso francés se podría manifestar que las experiencias de los escritores de la generación del treinta no se pueden comprender si no se tiene una idea de lo que representó la emergencia de industriales y comerciantes (Bourdieu 2015, 80), y de la política.

con más fuerza el realismo o por el contrario toma más fuerza la ficción.⁶ Hay que mencionar que, en el caso ecuatoriano, de 1930 a 1960, la fuerza que mayormente tiene más peso es el realismo, sin embargo, la otra fuerza no desaparece. Y esto lo deja claro la década del cincuenta, segundo momento importante en la literatura del país.

Esta década, la del cincuenta, fue un período de *transición* donde se colocan nuevos temas en la literatura: “se comienza a gestar una narrativa fuertemente preocupada por lo humano, interesada en el alma de los personajes, lanzada a la creación de un lenguaje poderosamente lírico y cada vez más anclada en lo urbano” (Ortega 2013, 34). Este momento es importante destacarlo porque será la antesala donde se empezó a reconfigurar el campo literario de la década del sesenta y setenta. Hubo escritores que juntaron el vanguardismo y el realismo en una tendencia, ejemplo de esta unión son los trabajos de Alfonso Cuesta y Cuesta y de Mary Corilé. Finalmente, en esta década hay un autor que en cierta medida es continuador de la obra de Pablo Palacio y Humberto Salvador: César Dávila Andrade, el cual “introduce la idea del mal no como categoría que define el mundo de la realidad exterior sino como una fuerza que surge desde las entrañas mismas de lo humano” (Ortega 2013, 41). Este tipo de acontecimientos, sin lugar a dudas, significó un cambio en el campo literario.

Si bien las transformaciones son consustanciales a la vida humana, lo preponderante es marcar los momentos históricos que sintetizan y se convierten en hitos para las generaciones futuras, pues aparecen nuevos temas, nuevos escritores, nuevas formas de narrar. Por tanto, el campo literario acoge nuevas fuerzas y va dejando de lado a las fuerzas obsoletas. El *juego* al interior del campo va re-colocando las posiciones, la vitalidad histórica re-configura las posiciones, es más hay posiciones y escritores que van quedando fuera.

EL ARTE DE REDUCIR CABEZAS:

HENRY BLACK Y LA MODERNIDAD LITERARIA

La metamorfosis, iniciada en la década de los cincuenta, tiene más impacto y fuerza en la década siguiente. En la década del sesenta, las fuerzas en-

6. En principio esta dualidad realismo-ficción parece inútil y ambigua, pero a lo largo de la historia de la literatura en el país vamos a mirar cómo esta dualidad narrativa incluía una posición política, y por tal motivo se torna preponderante, de tal modo que condiciona el juego al interior del campo.

frentadas fueron, por un lado, los Tzántzicos,⁷ cuyo eje central fue la relación entre arte y política; y, por otro, un grupo de escritores que mantuvieron cierta distancia de la política. Por supuesto, particularmente en esta década, la política impacta todas las esferas de la vida social, aun cuando se planteaba cierta distancia con la política los escritores mantenían una postura política frente a la vida. Era imposible no mantener, por ejemplo, una postura, frente a lo que significó la Revolución cubana de 1959. En ese contexto continúan los grupos literarios con la línea histórica emergida en la década del 30.

Los Tzántzicos se convirtieron en la fuerza que abogó por el vínculo política-literatura. El objetivo fue continuar mejorando y adhiriendo las nuevas formas narrativas con el realismo, y desde ahí apelar al compromiso político. De otro lado, los escritores contrarios a esta tendencia más bien apelan a una fuerza de lo literario por sobre lo político. Es más, hay escritores que mantienen una posición política frente a la vida y se pueden declarar abiertamente seguidores de una tendencia, sin embargo, lo central, como escritores, es pensar lo literario. Más aun el *boom* literario va a condicionar el papel de los escritores, de los intelectuales en general.

En estas condiciones, donde lo particular es la política [la década del sesenta es eminentemente política], la literatura quedó dividida en dos fuerzas. Hay grupos que dan preponderancia a lo político [política/literatura], hay grupos que dan preponderancia a la literatura [literatura /política].

Dentro de la primera expresión, donde la relación era política/literatura, estaban ubicados los Tzántzicos; a base de las tesis sartreanas (¿Qué es la literatura?) y a la experiencia de la Revolución cubana de 1959, se establece su trabajo. “En la década del 60 surgió en el Ecuador un amplio movimiento cultural cuyo eje de gravitación fue el grupo tzántzico” (Moreano 1983, 114). Este grupo se planteó algunos elementos para su accionar intelectual: 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 componente primordial era el político, pensando la literatura como herramienta que sirva para la revolución.

Por otro lado, de la expresión literatura/política, aparecen los escritores que dan más cabida a lo literario, escritores que no dejaban de lado la política, pero que colocaban lo literario por sobre lo político. Tal como reconoce

7. Grupo cultural-político cuyo nombre lo toman de la lengua shuar que significa “reducir las cabezas”. Este grupo se desarrolló durante el período 1962-1969.

Alicia Ortega, las nuevas tendencias [aparecidas con el *boom*] colocaron nuevos componentes en la literatura: renovado interés por el lenguaje, concepción apocalíptica de la realidad, tono pesimista, visión desencantada de la realidad colocando acento en la soledad y el caos, recuperación de la historia y el mito, lo simbólico y la utopía, la alucinación y la fantasía, tendencia a enfatizar sobre aspectos ambiguos, irracionales y misteriosos de la realidad (Ortega 2013). Es decir, que, si bien lo político (sobre todo en la poesía y el teatro con vinculación al ejercicio político) marcó la década, también estuvieron otras tendencias coexistiendo en el campo literario. Esto permitió acceder a innovaciones técnicas en la narración: tendencia a desechar la linealidad y 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 (Ortega 2013). Sin lugar a dudas lo que provocó el *boom* impactó a toda la región.

Quizá una de las figuras que representa a este grupo sea Miguel Donoso Pareja. El crítico 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” (Ortega 2013, 93). Más bien el énfasis lo coloca en “la memoria erótica que apela a una experiencia hecha de encuentros reales, de rostros y nombres imaginarios, soñados e intuitos” (Ortega 2013, 53), que juegan con lo real y lo ficcional.

Este momento se lo puede resumir de la siguiente manera, dos expresiones en la literatura: 1) política/literatura; 2) literatura/política, como representantes de la primera estarían los Tzántzicos, como representantes de la segunda Miguel Donoso Pareja y los escritores que estaban a su alrededor. Ambos grupos cobijados por hechos políticos como la Revolución cubana, y por hechos literarios como el *boom* de la narrativa, que en conjunto los obligó a reinventar su literatura.

En la década del setenta se asiste, desde la óptica de Alejandro Moreano, a un cambio sustantivo en la producción literaria e intelectual. Por un lado, la actividad cultural, concebida como agitación política fue desplazada; y, por otro lado, se asiste a una oficialización de la cultura y de los intelectuales (Moreano 1983). Los Tzántzicos, en otra hora intelectuales comprometidos políticamente, van tomando otros rumbos: unos ingresarán a instituciones públicas, otros continuarán una vida académica; en ambos casos esto significó su desintegración.

Por supuesto, esto también tuvo su correlato en términos literarios, quizá lo más evidente sea el desplazamiento de la poesía agitacional y el teatro político por una consolidación del cuento y la novela. A esto hay que sumarle “el desconocimiento de la obra contemporánea y este se resume sin duda algunos problemas medulares para el desarrollo de la creación literaria nacional” (Araujo 1978, 17). Esto dejada ver algunos problemas en el campo literario: 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. Es decir, los críticos y los escritores se plantean problemas relacionados directamente con el quehacer escriturario.

La muestra más fehaciente de que la problemática literaria empieza a ganar autonomía fue la realización del primer congreso de literatura en el año 1978. Cuenca fue la ciudad que albergó el “Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana”, organizado por la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca, con el patrocinio de la Casa de Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay. En aquella primera reunión se discutió sobre novela, relato, poesía, ensayo y teatro, especialmente centrados en la segunda mitad del siglo XX.

Diego Araujo, invitado a participar en aquel encuentro da el siguiente diagnóstico para el caso de la novela en el Ecuador: “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” (1978, 17). Es decir que existían novelas que no se conocían de una provincia a otra, muchas obras que se publicaron en el sur del país, por ejemplo, difícilmente se leían en Quito, la capital.

Sin embargo, una nueva oleada de escritores empezó a despuntar en esta década. Ángel Felicísimo Rojas (1909-2003), escritor cercano a la Generación del 30, desde una lectura generacional distingue al menos tres grandes grupos de escritores:⁸ la vieja guardia, los de la década del 40-50 y una oleada

8. 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 Durnad, Otón Castillo, Jorge Enrique Adoum, Alejandro Carrión, Nelly Espinoza, Hugo Salazar Tamariz, Gonzalo Ramón. Finalmente, en el tercer grupo están: Miguel Donoso Pareja, Alicia Yáñez Cossío, Vicente Levi Castillo, Fernando Tinajero,

novísima (Rojas 1978). Para el crítico, este era un síntoma de cambio en la narrativa del país.

Una de las conclusiones a las que se llegó en ese primer encuentro de literatura fue: la novela de la generación del 30 estaba siendo superada. La novela ya no se limitaba a representar la realidad sino a descomponerla (Araujo 1978); es 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.

En este repunte de la narrativa una de las particularidades fue el *trabajo con los materiales*, es decir trabajar con el lenguaje para poner en cuestión la narración lineal; se experimentó 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). Evidentemente, el apareamiento de toda una literatura que repensaba la literatura también impactó en el país.

Y los nuevos escritores se vuelcan sobre la novela urbana. Si Jorge Icaza y su obra *Huasi-pungo retrataban* el campo y toda su problemática, las nuevas obras *producen* una ciudad, y desde ahí se meten a narrar la soledad y drama propio del individuo moderno.

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.

En estas condiciones el campo literario iba transformándose y adquirió una nueva forma, asemejaba a un tejido “nuevo” empezándose a producir un tejido con puntadas entrecortadas, con lana desvencijada y con crochets corroídos, una *modernidad literaria* iba tomando forma. Esto era posible porque las *condiciones de producción* fueron mutando, elementos literarios [dos fenómenos en el siglo XX serán importantes en la literatura: el formalismo y el *boom* literario] y políticos [la politización de la década del sesenta] permiten esta mutación. El campo daba la bienvenida a sus nuevos ocupantes.

Alsino Ramírez, Jorge Dávila Vázquez, Carlos Béjar, Iván Égüez, Marco Antonio Rodríguez, Eliécer Cárdenas.

“NUAYCIELO COMUEL DEKITO”:

EL LENGUAJE EN EL CENTRO

El escritor Juan Valdano Morejón manifiesta que aquellos escritores que iniciaron su carrera escrituraria en la década del setenta, es decir aquellos que habían nacido entre 1940-1944, “nacieron bajo un sentimiento de fracaso y desprotección por el peor de los descalabros que sufriera el país después de la humillación de 1942; el sabor de derrota y la caída de valores en los que habitualmente se tenía confianza; el crecimiento de la marejada populista; la demencia de la guerra mundial; la discusión sobre la praxis revolucionaria y la fragmentación de la izquierda ” (1978, 132), lo que de alguna forma marcó su narrativa.

En el “IV Encuentro de Literatura Ecuatoriana”, organizado en 1990 por la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca, se pasó revista a todo lo acaecido en la década del ochenta. Una de las primeras sorpresas —anotada por Diego Araujo, estudioso del tema— fue la producción de obras literarias durante la década. Si entre 1960-1970 se produjeron 34 novelas, en la década del 80 se produjeron 47. Es decir que en 10 años se produjo lo que en los 20 anteriores. Esto daba cuenta del peso que había ido adquiriendo la narrativa, pero además dejó ver los problemas de “nuestra” pequeña y limitada industria editorial, es decir pensar en el libro como un objeto de consumo cultural que ingresa al mercado en busca de lectores, ubicados principalmente en la clase media.

La narrativa se había bifurcado en múltiples senderos, incluso el realismo tuvo que renovarse. “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). La fuerza al interior del campo obligó a todos sus participantes a modificar su literatura (escritura, tramas, personajes).

Esto dio paso al apareamiento de cierto nivel de *autonomía*, pues muchos de los escritores, relacionados a movimientos políticos se alejaron de la política y se dedicaron de lleno a actividades artísticas, pero, además, empiezan a aparecer *escritores secundarios* que van transformando las visiones de los escritores anteriores, van trastocando el canon que hasta ese momento mantenía cierta hegemonía. Huilo Ruales Hualca (1947) y Javier Vásquez (1946) son dos escritores que ejemplifican este hecho. El primero, un escritor que se trasladó de la ciudad de Ibarra a Quito para ganar legitimidad escrituraria y

tejer redes literarias; el segundo, un escritor alejado de la política, que vivió fuera del país durante buena parte de su vida, cuya característica central fue su escritura prolija, lo que le permitió ganar reconocimiento en la producción literaria del país.

En este contexto surge la narrativa de Abdón Ubidia (1944). La escritura de Ubidia transita por tres momentos que fueron mutando paulatinamente. En el primero,⁹ el centro de su narración fue la vida rural y sus tramas. En el segundo, narra la vida en el tránsito del campo a la ciudad. En el tercero, el centro de la narración es la ciudad, especialmente Quito, cuya modernización, detallada en sus obras, fue lenta.¹⁰ Hay cierta simultaneidad en el trabajo de Ubidia y lo que sucedía en el campo literario, un recorrido histórico similar.

La militancia de Ubidia, tanto en la política como en la escritura, inició cuando integró Tzántzico o “parricidas”, a la edad de 18 años. Este grupo, desde el compromiso existencialista, juntó estética y política para tratar de renovar la escritura y la política con otra óptica y desde otro lugar de enunciación: los Andes equinocciales. El órgano creado para difundir este compromiso fueron las revistas: *Pucuna*,¹¹ *La Bufanda del Sol*, *Indoamérica* y *Ágora* (las tres últimas revistas lanzan su primer número en 1965).

Esta experiencia político-estética caracterizó la vida intelectual de todos los que formaron parte de los Tzántzicos,¹² en especial la de Abdón Ubidia, la cual tomó más relevancia cuando se convirtió en miembro de la Asociación de Escritores Jóvenes del Ecuador (1964), desde donde participó en la toma de la Casa de la Cultura Ecuatoriana con el fin de rescatarla de los herederos de la dictadura militar del año 64. Este hecho llevó a muchos de los “reductores de cabeza” a formar, a finales de la década, el “Frente Cultural de Artistas e Intelectuales” (1968),¹³ desde donde se proponía un vínculo político desde el

-
9. Uno de los primeros cuentos de Abdón Ubidia fue publicado en el séptimo número de la revista *Pucuna* del año 1967. El título es “Las piedras doradas”. Este texto gira en torno a la vida de un pueblo y las dinámicas propias de las zonas rurales.
 10. Raúl Andrade, uno de los principales cronistas de la ciudad de Quito en el siglo XX, manifestaba en su texto “El perfil de la quimera” (1951) que “el arrabal [aludiendo a Quito] se despereza y despierta” (Andrade 1951).
 11. 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.
 12. Los primeros integrantes de los Tzántzicos fueron: Simón Corral, Antonio Ordóñez, Raúl Arias, Alfonso Murriagui, Marco Muñoz, Euler Granda y Luis Corral. Todos vinculados al arte (pintores, poetas, dramaturgos).
 13. Este Frente cultural, en sus inicios, en 1968, fue “un frente del Partido Comunista Marxista-Leninista (PCML), de tendencia maoísta, hasta que algunos de los integrantes del

arte. En última instancia era un cuestionamiento al campo cultural que dominó la década del cincuenta, lo que implicaba empezar a posicionarse y ocupar un lugar en el campo cultural.

Posteriormente (desde 1972), Ubidia pasó a formar parte del consejo editorial de la revista *La Bufanda del Sol* (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, posesionándose como intelectual dedicado a la política desde las letras, colocando su nombre en el campo intelectual. Esto le permitió ingresar al campo intelectual y literario del Ecuador. Un capital —tal como señala Bourdieu (2000)— que permitió que Ubidia se legitimara entre los escritores de la época, pero, además, que le permitió alcanzar una red de relaciones (Bourdieu 2000, 151) de producción literaria; este autor es el ejemplo de cómo se pasa desde lo marginal, en principio, y posteriormente, como un escritor reconocido (Bourdieu 1997).

Estas fueron las *condiciones sociales de posibilidad* (Bourdieu 1999, 72) en las que vivió Abdón Ubidia, que le permitieron realizar su labor literaria y le posibilitaron colocar nuevos elementos en la producción literaria: “existe una correspondencia bastante rigurosa, una homología, entre el espacio de las obras consideradas en sus diferencias, sus distancias (a la manera de la intertextualidad), y el espacio de los productores y de las instituciones de producción, revistas, editoriales, etc.” (Bourdieu 1996, 149). A final de cuentas —tal como dice el autor de *Las reglas del arte*—, analizar una obra tiene que ver con las condiciones sociales de producción (Bourdieu 2015, 79), en las cuales se desarrollan las obras artísticas.

De algún modo, este acercamiento a la vida intelectual y al campo literario 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 narra en sus novelas no solo las historias (ficionales o no), sino “las condiciones de producción”; es decir que narra y es parte de las condiciones objetivas de producción que la literatura permite representar a través de la palabra.

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).

CIUDAD DE INVIERNO: ¿CIUDAD MODERNA?

La estructura interna de la obra, que una lectura estrictamente interna saca a la luz, es decir la estructura del espacio social en el que se desarrollan las aventuras de Frederic, resulta ser también la estructura del espacio social en el que su propio autor está situado. (Bourdieu 1997, 19)

Lo que menciona Bourdieu se puede aplicar para todas las obras literarias, pues la obra de arte permite *re-construir* ciertos aspectos de la vida social, tanto literaria como social. La obra de arte no es un reflejo, es un producto social y muestra la estructura social del propio autor a través de la obra.

En este apartado se analiza *Ciudad de invierno*,¹⁴ escrita en 1979. Es una novela corta cuyo telón de fondo es la ciudad de Quito, una ciudad que desde la década del sesenta empezó a transformarse fruto de dos hechos importantes. Por un lado, la Reforma Agraria de la década del sesenta: “la ley de Reforma Agraria al tratar de abolir las formas precarias de tenencias de la tierra, aceleró de manera indirecta el proceso migratorio campo-ciudad” (Achig 1993, 23). Por otro lado, la extracción del petróleo y la exportación bananera, dinamizadores de la economía que transformaban la sociedad ecuatoriana en su conjunto. Estos dos hechos permitieron modernizar, con muchas limitantes el Estado y la sociedad ecuatoriana. Una ciudad¹⁵ que iba mutando gracias a estos procesos, “súbitamente modernizada y en la que ya no era posible reconocer las trazas de la aldea que fuera poco tiempo atrás” (Ubidia 1984, 26) era Quito. Esta ciudad se “subía” en los vagones del tren del “progreso”.

14. La novela corta de Ubidia, narrada en primera persona, se detiene a tratar uno de los problemas del individuo moderno: sus cavilaciones psicológicas, que desde los pensamientos no dichos forman interpretaciones erróneas. El personaje que cuenta la historia es Juan, amigo de Santiago. Santiago evade a la justicia por causa de un delito económico que lo obliga a esconderse en casa de los amigos, uno de estos es Juan. La historia relata la visita de Santiago en la casa de la familia de Juan. En dicha casa Santiago interrelaciona con Susana (esposa de Juan) y sus hijos: Juan y Susanita. El escenario de toda la historia es Quito, una ciudad que se fue transformando y modernizando. La historia concluye con el abandono de Juan a su familia y una añoranza a la ciudad. En este artículo se utiliza la segunda edición de la novela, realizada en el año 1984 por editorial El Conejo.

15. La población entre 1950 y 1980 se había multiplicado, pasó de 319211 en 1950 a 1 116035 en 1980. Esto implicaba repesar la ciudad en su conjunto.

Quito se metamorfoseaba, pasaba de la hacienda huasipunguera, cuyo sostén era el indio (como sujeto social invisibilizado) y la ruralidad, a la ciudad moderna, donde los ciudadanos y la esfera pública empezaban a ser los ejes de la esfera social. La Reforma Agraria pretendía convertir a los indios del huasipungo en ciudadanos de la ciudad, lo que acarrearía una transformación en las relaciones sociales; es decir que las nociones de moderno y tradicional se juntaban para crear una síntesis: el ciudadano. Sin embargo, estos cambios acentuaron las diferencias de clase social en las ciudades, que no desaparecieron y solo se trasladaron del campo a la ciudad.

Lo novedoso de este proceso, igual que en la década del 30, mostró la consolidación de la clase media que desde la década del treinta apareció y ocupó puestos en la burocracia estatal. Para la década del sesenta, ya incorporada al aparato estatal, la clase media tomó más fuerza, lo que le permitió ser parte, incluso, de las autoridades municipales. Además, en términos territoriales este grupo social empezó a ocupar una parte de la ciudad: el norte. La clase media empezó a salir y tomarse las calles, a tomarse la esfera pública, empezó a habitar las calles del norte de la ciudad. Un ejemplo de aquello fue tomarse la calle Amazonas.¹⁶ Esa calle se convertía en el signo de la metamorfosis que aglutinaba todo un proceso político, social, cultural y económico.

En estas condiciones aparece Santiago, personaje principal de la obra, el cual habita esa calle. “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” (Ubidía 1984, 25). Que además era parte de la clase media, esa que “tiende a uniformar sus gustos y a la vez a disimular esa uniformidad” (34).

En contraposición al norte está(ba) el sur de la ciudad, espacio donde estaba (está) lo “otro”. “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” (26-7).

El *locus* de la modernidad fue y son las ciudades, convirtiéndose en los ejes del *progreso*, ahí se representa el “adelanto” de la modernidad. Las ciu-

16. El nombre de la calle toma el nombre por la expedición en el Río Amazonas. Esta calle está ubicada en el centro norte de la ciudad, cruza el centro financiero (7 km) de la ciudad de Quito. En ella están los principales centros comerciales, bancos, entidades gubernamentales e instituciones privadas. Además, cruza la “zona rosa” de Quito, donde están ubicados centros de diversión nocturna, lo que la ha convertido en una avenida que alberga a muchas personas nacionales y extranjeras diariamente.

dades imponían formas de vida desconocidas, imponían nuevos *habitus* en el conjunto de la sociedad, la ciudad se convertía en el medidor de la vida social. Son los lugares donde habitan nuevos sujetos: “aquél paseante sin destino cuya forma de vida aún entrevera con cierto brillo de reconciliación la insoluble y venidera de las gentes que habitan la metrópoli” (Benjamin 2014, 253). Los paseantes, nacidos en la modernidad, poseían la característica de habitar las calles con el único objetivo de perderse en ellas, lo que en el fondo significó una fragmentación de la comunidad para formar multitudes en la ciudad; multitudes de personas, casi todas migrantes encontrándose en un mismo espacio, para convertirse en la fuerza de trabajo que aceita la economía capitalista.

Walter Benjamin dice que *los pasajes* son esos espacios donde nace la cultura de masas y genera “una nueva invención del lujo industrial” (2013, 69), se caracterizan por tener “casas de ensueño colectivo” (Buck-Morss 2005, 226), que transportan al paseante que habita esos lugares a estados fantasmagóricos: “son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones” (Benjamin 2013, 69). En el caso de Quito, se podría decir que, si bien no hay lugares estructuralmente igual a los pasajes,¹⁷ donde se exhiban las mercancías en un solo lugar e impongan un “nuevo” ritmo de vida en la ciudad (los primeros grandes centros comerciales son construidos en la década del ochenta), más bien se podría hablar de *calles de ensueño colectivo*. Calles que imponían nuevas formas de habitar la ciudad, que imponían formas fantasmagóricas de vivir. Calles que imponían hasta una moda, una de esas calles es la Amazonas. Las vitrinas de los almacenes a lo largo de la calle mostraban el progreso. Ubidia dice que la modernidad se veía “en las vitrinas de los almacenes adornados con posters de colores psicodélicos” (27). La calle Amazonas, en palabras de Ubidia, ofrecía lo que Susan Buck-Morss llama un ensueño deslumbrante.

17. En el caso del Ecuador los primeros centros comerciales: lo más cercano a los pasajes que narra Benjamin como esas galerías que crean fantasmagorías, recién se construyen en la década del ochenta del siglo XX, tanto en Quito como en Guayaquil. Cabe anotar que existen lugares que se denominan pasajes, están ubicados en el Centro Histórico de Quito, pero más bien fueron lugares con cierta dinámica económica que no impusieron una “nueva” forma de habitar la ciudad. Entre los principales pasajes tenemos: El Gran Pasaje (construido a mediados del siglo XX), Pasaje Arzobispal (construcción del siglo XVI), Pasaje Tobar (fue una mansión colonial), Pasaje Amador (reconstruido en 1952).

Iniciaba una época de ensueño que atrapaba a un colectivo soñante, las mercancías aparecían como figuras que se mostraban en los locales de toda la calle.

Estos cambios en la ciudad imponían una estética en las formas de vestir. Una moda que situaba nuevas formas de llevar la ropa. “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” (26). Una “reproducción técnica” en la moda que se reproduce en las gentes y que incorpora un nuevo habitus. Si, para el caso europeo, la modernidad impuso una moda con el terno, que como dice Edgar Allan Poe, “pertenecían a la categoría tan agudamente denominada decente”, en el caso del Ecuador, en la década del setenta del siglo XX, más bien estaba relacionada alrededor de dos formas: por un lado, la estética formal del terno elegante, cuyo ejemplo en la novela es Santiago, y, por otro lado, lo hippie importado por los turistas.

La novela de Ubidia deja ver los límites segregacionales en la ciudad. Nos muestra esta división histórica y su modernización, sus habitantes mutando y sus nuevos hábitos, sus calles y sus paseantes, la transformación de la ciudad en su conjunto. Es decir, Quito se iba modernizando a partir de límites bien definidos, que a la par iban reubicando a los grupos sociales en toda la ciudad. Se podría decir que la zona norte iba modernizándose de forma más rápida por toda la dinámica que desde las autoridades se estableció, mientras que en el sur la modernización era un hecho más lento y casi imperceptible: “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 periferia en general) la aldea todavía no terminaba de extinguirse, una modernidad que se amalgama con lo tradicional. Y esto no solo sucedió en la esfera social, sino también en la esfera literaria, formas amalgamadas de narración que juntaban el realismo y las innovaciones propias de la época.

La obra de arte es parte de un contexto social, con eso tiene que enfrentarse el escritor. En el caso de Ubidia, nos deja ver en su novela signos de un Quito moderno, una ciudad que no solo se moderniza en sus formas históricas sino también en sus formas literarias, se produce una ciudad literaria.

A MANERA DE CIERRE

La formación de un campo cultural en el Ecuador, ligado estrechamente a la política, es una de las expresiones particulares. En la década del treinta se empieza a desarrollar un campo literario y cultural que pone en vilo la reproducción cultural de la élite aristocrática. De alguna forma la vanguardia cultural nace fruto de la irrupción del liberalismo a inicios del siglo XX.

En la década del sesenta, fruto de los cambios tanto internos como externos del país, se da una transformación significativa en la esfera cultural. La aparición de los Tzántzicos marcó un punto de inflexión en la esfera cultural y política. Fue una “renovación” que incluía a la región en su conjunto, desde el compromiso sartreano reconfigurando la política desde la estética. Lo que no significó que la narrativa se limite al realismo social. Todo lo contrario, desde la década del 50 existen renovaciones que fueron importantes en el campo literario. Sin lugar a dudas, la aparición de nuevos escritores fue un factor que permitió observar un recambio en las posiciones del campo literario.

En este escenario, con varias transformaciones y varios actores, se presenta la escritura narrativa de Abdón Ubidia y de *Ciudad de invierno*. Obra que muestra las condiciones de producción en las que habita el escritor.

Este texto, cual pieza de un rompecabezas, muestra una ciudad que se iba modernizando de forma muy lenta. Pero, además, se iba modernizando un sector de la ciudad: el norte; en cambio el sur tenía su propio proceso. Si en el norte la modernización iba de forma lenta, en el sur iba aún más pausada pues además se mezclaba con las viejas estructuras hacendatarias. “Los hombres multitud” de Edgar Allan Poe tenían muchos rostros y muchas cabezas a la vez, reflejadas en los distintos procesos de modernidad. Eso ocurría con Quito, una ciudad con varios rostros, que muestra un tipo de modernidad particular, que posee sus características, pero que no ha dejado su vinculación con el ideal de “progreso” que se filtra en sus habitantes. Además, se muestra una modernización de las letras, una que junta el viejo realismo y las tendencias que en ese momento surgieron.

Es claro, que la obra de arte no *refleja* la realidad; más bien, muestra ciertos indicios para su comprensión, tanto social como literaria. ❖

Lista de referencias

- Achig, Lucas. 1993. *El proceso urbano de Quito (ensayo de interpretación)*. Quito: Centro de Investigaciones CIUDAD.
- Andrade, Raúl. 1951. *El perfil de la quimera*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Araujo Sánchez, Diego. 1979. “Panorama de la novela de los últimos años”. *Cultura: Revista del Banco Central del Ecuador*, n.º 3 (abril): 17-25.
- . 1993. “La novela ecuatoriana de los 80”. *La literatura ecuatoriana de las últimas décadas 1970-1990*. Cuenca: Universidad de Cuenca / Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Arcos, Carlos. 2006. “El duro arte de la reducción de cabeza: ruptura y continuidad en la literatura ecuatoriana contemporánea”. *Iconos*: 147-60.
- Benjamin, Walter. 2004. *El autor como productor*. Ciudad de México: Ítaca.
- . 2013. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- . 2014. *Baudelaire*. Madrid: Abata.
- . 2015. *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca.
- Bourdieu, Pierre. 1996. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- . 1997. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- . 1999. *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- . 2000. *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- . 2010. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Buck-Morss, Susan. 2005. *Walter Benjamin escritor revolucionario*. Buenos Aires: La Marca.
- Cueva, Agustín. 1993. *Literatura y conciencia histórica en América Latina*. Quito: Planeta.
- Gutiérrez, Alicia. 2010. “A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. En Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Moreano, Alejandro. 1983. “El escritor, la sociedad y el poder”. En *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*. Quito: El Conejo.
- Ortega Caicedo, Alicia. 2013. “El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas”. En *Antología esencial. Ecuador siglo XX: El cuento*. Vol. 1. Quito: Eskeletra.
- Piglia, Ricardo. 2019. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rojas, Ángel. 1978. “La novela de los últimos años: temas, tendencias, procedimientos”. *Cultura: Revista del Banco Central del Ecuador*, n.º 3: 26-36.
- Ubidia, Abdón. 1984. *Ciudad de invierno*. Quito: El Conejo.
- Valdano Morejón, Juan. 1978. “Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructura y procedimientos”. *Cultura: Revista del Banco Central del Ecuador*, n.º 3: 115-50.

Vallejo, Raúl. 2006. “*La Bufanda del Sol*, segunda etapa: aproximación inicial”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n.º 20: 107-27.