



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA**

**DISERTACIÓN PREVIA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIATURA EN
COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y LITERATURA**

El campo literario: espacio de posiciones y tomas de posición en la nueva producción literaria
ecuatoriana.

LUIS RENGIFO

DIRECTOR: MSc. LEÓN ESPINOSA

QUITO, 2019

*Si uno busca el éxito, sólo tiene dos caminos, o lo consigue o no lo consigue,
y ambos son igualmente ignominiosos.*

Imre Kertész

A todo aquel que lea esta disertación, que pueda reconocer que en las
prácticas más puras y sublimes se cumplen tareas impuras.

AGRADECIMIENTO

Agradezco a mi familia: mis padres porque han trabajado arduamente para formarme y me han expresado su apoyo incondicional a lo largo de mi carrera; a mis hermanas quienes siempre han estado para cuidarme, escucharme y alegrarme los días.

Agradezco a mi tío Alberto por su carisma, su bondad expresada a mi familia. Ha sido una persona esencial en mi carrera y en la finalización de mis estudios.

Doy gracias a León Espinosa, a quién admiro y considero. Sus clases han sido esenciales en mi formación integral, para desarrollar un espíritu crítico y reflexivo.

Agradezco a mis amigos por su grata compañía, muchos de ellos han logrado orientarme en momentos de duda. Entiendo que toda complacencia lleva al error.

Agradezco a mis profesores.

Resumen

El presente trabajo es un acercamiento desde la sociología de la literatura propuesta por Pierre Bourdieu al funcionamiento del campo literario ecuatoriano. Como objetivo del presente estudio se incorporó el análisis del espacio de posiciones y de la toma de posición, para lo cual se tomó en cuenta el espacio social en el que se hallan situados aquellos que producen la obra y su valor. Situar al agente 'creador' en un tiempo-espacio social permite transgredir la ideología de la creación que asigna niveles de valoración y significación directamente al escritor; esto frente a lo que proclaman los estetas de evitar en un análisis literario explicaciones causales que contengan factores sociales. Los postulados de Bourdieu permiten identificar el estado del campo literario actual al introducir el análisis de las relaciones objetivas entre los agentes participantes. En el diagnóstico se entabló un vínculo entre el fenómeno de la proliferación del mercado editorial independiente en Ecuador con la posición de los nuevos cuentistas, presentados a través de varias antologías. Además, se identificaron las condiciones sociales de producción de la obra *Despertar de la hydra, antología del nuevo cuento ecuatoriano* y las diferencias conceptuales y literarias que caracterizan a la nueva generación presentada, en relación con la historia del campo.

Palabras clave: *habitus*, agente, clase social, estrategia, homología, prácticas, capital

Índice

Introducción general

- a) Definición del problema **I**
- b) Diagnóstico de la cuestión **IV**

Capítulo primero

- I.1 Metodología de conocimiento de Pierre Bourdieu **8**
 - I.1.1 Estructuracionismo y literatura **10**
 - I.1.2 El campo **14**
 - I.1.3 El campo artístico **18**
 - I.1.4 Breves apuntes sobre el valor y la producción de la obra **19**
 - I.1.5 Un campo de posibilidades estratégicas..... **21**

Capítulo segundo

- II.2 EIE, casas editoriales, estructura y funcionamiento **23**
 - II.2.1 Surgimiento de las casas editoriales **23**
 - II.2.2 Asociación de Editores Independientes del Ecuador **25**
 - II.2.3 Estrategias y mecanismos de posicionamiento y adquisición de valor .. **29**
 - II.2.3.1 El campo de producción restringida (CPR) **32**
 - II.2.3.2 Estrategia de reconversión **40**
 - II.2.3.3 Estrategia de inversión social **42**
 - II.2.4 Breves apuntes sobre la proliferación del mercado editorial independiente y el trabajo editorial **45**

Capítulo tercero

- III.1 *Despertar de la hydra, antología del nuevo relato ecuatoriano* **47**
 - III.1.1 La antología como práctica **47**
 - III.1.2 Antología como contribución a la nueva producción artística de EIE **48**
 - III.1.3 Evaluación del proyecto cultural *Despertar de la Hydra, antología del nuevo cuento Ecuatoriano* **49**
 - III.1.3.1 Fondos Concursables - El Estado como mediador .. **51**
- III.2 El Espacio de posiciones: relaciones objetivas entre los agentes del campo **52**

III.2.1 ¿Vanguardia?	61
III.3 Introducción al Tzantzismo (breves apuntes sobre la tradición)	65
III.4 Toma de posición	76
III.4.1 Vanguardia, ruptura o dimensión turística del arte	77
III.4.2 Juegos conceptuales-nocionales	81
III.4.3 Aspectos narrativos	85
III.4.3.1 Predominancia del narrador intradiegético	85
III.4.3.2 Deslocalización	90
III.4.3.3 Banalización de los temas	92
Conclusiones	94
Referencias	101
Anexos	107
Entrevista 1	107
Entrevista 2	111
Entrevista 3	113
Tabla 1	119
Tabla 2	123
Gráfico 1	129
Gráfico 2	130
Gráfico 3	131
Gráfico 4	132

Introducción General

a) Definición del problema

En la presente investigación he realizado un diagnóstico sobre el estado actual del campo literario, para lo cual, he tomado como objeto de estudio a un grupúsculo¹ de agentes, entre escritores, editores y académicos que, en su búsqueda por acceder a un campo de producción o mejorar su posición en un campo literario, han ejecutado una serie de acciones orientadas a la obtención de capital (en sus variantes) y a subvertir el monopolio de las categorías de percepción y apreciación legítimas del campo, detentado por grupos antagónicos y conservadores. El diagnóstico, como forma de conocimiento, posee la facultad de definir y determinar las diferencias (Foucault, 2013, pp. 289). El principio relacional del método estructural está presente a lo largo del estudio, al considerar que un fenómeno social sólo puede adquirir sentido al reconocer las relaciones y diferencias que tiene dentro de un sistema. He analizado dos estructuras que para Bourdieu (1990) representa el objeto de estudio de la ciencia de la obra de arte: la estructura del espacio de las posiciones, que puede definirse como la estructura del espacio de las relaciones objetivas entre las posiciones de los responsables (o sus ocupantes) de la producción de las obras, y la estructura del espacio de las tomas de posición, que incluye a la obra misma y a los distintos enunciados políticos y estéticos que contextualizan y conceden un valor social a la obra en un periodo histórico.

El espacio de las posiciones se comprende al reconocer la posición que los agentes ocupan en la estructura del campo. El espacio de la toma de posición solo puede ser entendido relacionalmente, al entablar un vínculo entre el “espacio de las obras definidas en su contenido propiamente simbólico y el espacio de las posiciones en el campo de producción” (Bourdieu, 1995, pp.308). La toma de posición se constituye como un reflejo del conflicto permanente del campo y no como un acuerdo objetivo.

¹ Se los considera un grupúsculo no solo por su participación colectiva y activa en el desarrollo literario y cultural nacional, sino, ante todo, por la intención de subvertir la estructura del campo.

Muchos de los nuevos escritores ecuatorianos son partícipes de un contexto particular determinado por la proliferación emergente de un mercado editorial independiente que ha integrado a sus políticas internas una serie de estrategias de valoración y posicionamiento. En el estudio se considera que el grupúsculo (Editores Independientes del Ecuador [EIE])², inserto en el circuito independiente de producción, ha adquirido un rol protagónico en la constitución del actual campo literario nacional; por lo tanto, la primera parte del diagnóstico se ha sustentado en el análisis de las acciones realizadas por este conjunto de agentes participantes en el libre juego, desarrolladas en el campo. Estas estrategias —que no necesariamente son el producto de una verdadera intención estratégica, sino que han sido incorporadas a un *habitus* grupal— han posibilitado la materialización de probabilidades objetivas y el acceso a oportunidades potenciales para aquellos adscritos al círculo de relaciones. Obtener un mayor reconocimiento para consagrarse o posicionarse, capitalizarse para subvertir el estado de las relaciones en el campo (la distribución de las diferentes especies de capital), incidir en los esquemas de percepción y valoración legítimos, o en el *nomos* (como principio de visión y división)³, potenciar objetivamente los criterios simbólicos de distinción de las obras producidas son algunos de los resultados esperados por este grupúsculo, cuyas acciones heréticas cumplen la función de enfrentar no solo a otros agentes del campo con ideología conservadora, sino a un gran mercado que ha obstaculizado su ‘pequeña’ producción. La autonomía del campo es relativa en la medida en que interactúa con otros campos, como el económico o el político. En la segunda parte del trabajo se ha tomado en cuenta la producción de la creencia en el valor de la obra considerando los métodos y estrategias de valoración simbólica aplicados a una de las obras producidas

² En el presente estudio se considera que, sin bien no es el único grupo de agentes que participan en el campo, Editores Independientes del Ecuador es uno de los más representativos al considerar las estrategias simbólicas y operativas desarrolladas en el año de la presente investigación (2017-2018).

³ *Nomos* es definido por Bourdieu como un principio de visión y división que permite clasificar autores, obras, estilos temas, etc., en una época concreta. Está constituido por códigos artísticos históricamente construidos que se cristalizan en “un conjunto de palabras que permite nombrar y percibir las diferencias” (1995, pp. 458).

(*Despertar de la hydra, antología del nuevo relato ecuatoriano*) en el marco de las condiciones sociales de producción, y de las circunstancias sociales y coyunturales analizadas en la primera parte de la investigación.⁴ En el segundo capítulo he tomado en cuenta el estudio de los procedimientos necesarios para ingresar al espacio de posiciones y a una toma de posición desde el análisis de las relaciones objetivas entre artistas, editores y otros agentes del campo que han participado en la producción material de la obra en consideración, y, más importante aún, en la producción de su valor simbólico.⁵ No es parte del objetivo de estudio realizar un análisis detallado de las nuevas formas de composición textual, los gustos literarios de una época o generación, los temas, contenidos, etc., tratados en los cuentos de la antología, sino evidenciar la relación existente entre el espacio de posiciones y una nueva toma de posición. En este apartado mi punto de vista es parcial, al interpretar los elementos discursivos sobre la inauguración y las condiciones de producción del nuevo arte, desde una perspectiva crítica y reflexiva. Según se indica, la literatura será estudiada: 1) desde la perspectiva de un campo con autonomía relativa, 2) como un sistema de relaciones de fuerza entre grupos antagónicos y 3) en un marco de producción político y cultural nacional.

El pensamiento empirista de Pierre Bourdieu dispone de las herramientas necesarias para distinguir las características que rigen el funcionamiento de cada campo —entre ellos el literario. Su teoría integra a la etnografía como método de conocimiento, lo que otorga al observador un privilegio epistemológico de las situaciones prácticas frente a las posturas objetivistas e inmanentistas del entendimiento de lo real, lo que hace posible la imbricación entre las relaciones lógicas y las relaciones prácticas. En este trabajo se considera imperativo no prescindir de las condiciones sociales de producción, reproducción y utilización de los

⁴ *Despertar de la hydra, antología del nuevo relato ecuatoriano* es el objeto de estudio en la segunda parte del trabajo. La antología fue publicada en el año 2017 por La Caída Editorial y bajo el auspicio del Estado, a través de su programa de fomento a proyectos culturales ‘Fondos Concursables’. La antología es una de las muchas propuestas de agrupación de autores puestas en marcha por editoriales independientes.

⁵ Dentro de la producción independiente se ha procedido a antologar autores en diferentes géneros como poesía y cuento. La EIE dispone de 9 antologías que reúne a autores jóvenes o novísimos tanto en poesía como en narrativa (Ver capítulo II, [II.1.1]).

objetos simbólicos (Bourdieu, 2007, pp. 67) en el estudio del arte; esto en oposición a teorías que desvalorizan las explicaciones causales en las que intervienen factores económicos y sociales (al creer que se vulgariza el ‘acto sublime’ del arte) u otras que adhieren a sus estudios un conjunto de normas y reglas inmanentes de entendimiento. Entonces, ¿por qué es importante incorporar el análisis de las condiciones de producción al estudio de la obra? Desde la perspectiva de Bourdieu, el error del semiólogo que aprehende la estructura de una obra literaria mediante un análisis interno, y que deja a un lado las condiciones sociales en que nace y funciona la obra, se expone al error teórico “de no encontrar en la observación directa de la reproducción y utilización de los sistemas simbólicos el sustituto del conocimiento de las condiciones sociales de producción de esos sistemas” (Bourdieu, 2010, pp. 150); es decir, le permite tener una ‘lectura’ del arte desde sus variaciones históricas —al justificar su estudio en una ley natural del cambio poético—, sin reconocer los factores reales que posibilitan dichas variaciones. Es el desconocimiento de los fundamentos reales de las diferencias lo que permite concebir al mundo como un ‘orden social’ y no como un lugar de conflicto o competencia entre grupos con intereses antagónicos (Bourdieu, 2011, pp. 208). Ante la multiplicación de las instancias de producción artística y de sus productos, una teoría procedural de los mundos del arte con una dimensión sociológica es más pertinente que una teoría pura o filosofía de las formas simbólicas, “una vez que la racionalidad del procedimiento vació las obras de su racionalidad sustancial” (Michaud, 2007, pp. 131).

b) Diagnósis de la cuestión

El campo literario, al igual que el resto de campos, se construye en relación a algo que es valorado, es decir, que genera interés, gracias a esto goza de una lógica y autonomía relativa. Su desarrollo histórico le ha permitido formar un espacio de juego con reglas propias, el cual funciona como un sistema de ‘relaciones de fuerza’ entre los agentes o instituciones que participan en él. Históricamente, el campo ha logrado producir una creencia colectiva que

concede un valor a la obra de arte, determinado por la ‘pura significación’. La literatura, como expresión artística, ha sido entendida desde su intención simbólica y su respectiva apropiación simbólica (Bourdieu, 2010). Entender el arte desde esta premisa impide reconocer los factores sociales y económicos que intervienen en su producción; en otras palabras, esconde las relaciones alrededor del objeto al concentrar por entero la atención en el objeto, no toma en cuenta el espacio social en el que se hallan situados aquellos que producen las obras y su valor (Bourdieu, 1989, pp.2).

Es posible conjeturar sobre las causas que originan las limitaciones en el campo, tanto para escritores, editores o críticos—en cuanto al acceso de ciertos bienes, servicios y poderes. Para muchos escritores o comerciantes de arte, el malestar actual se debe en gran medida a los enormes monopolios de distribución y comercialización, y sus métodos tomados del orden económico, como la producción colectiva y la publicidad adaptados a la producción masiva de bienes simbólicos. Hablar de este fenómeno en literatura, a nivel latinoamericano, implica referenciar a un monopolio manejado por grandes editoriales como Planeta y Random House. El dominio de poderes y bienes, que estas grandes casas editoriales concentran, afecta a aquellos que no están adscritos a sus grandes círculos corporativos o ‘redes de contacto’. En el estudio se considera que el valor no depende exclusivamente de la promoción y difusión comercial que se le otorgue a la obra o al autor, ni del trabajo cooperativo e interactivo entre los agentes que participan en la producción material de una obra. Al tratarse de un campo con leyes propias, son otros los factores que, además de los métodos económicos y comerciales (que suelen ser analizados de forma superficial), intervienen en la consagración, la legitimación artística y el acceso a ‘oportunidades potenciales’, que todo agente histórico o grupo, independiente de su clase, persigue. Dejar la explicación del fenómeno a ‘redes de contacto’ implica desvalorizar los procesos inscritos en esas acciones. Trasladar en el juicio planteado la explicación de un ‘amiguismo

multinacional' a un 'amiguismo menor justificado' (aquellos marginados, partícipes en la construcción de medidas que maximicen sus beneficios), impide identificar la coherencia que alimenta estas prácticas. La competitividad por el reconocimiento en la producción se ha disputado en el campo literario, aun en uno tan reducido. Muchos de los agentes estudiados niegan su participación en un sistema de fuerzas altamente competitivo (caracterizado por luchas que buscan transformar y conservar la estructura de un campo), y categorizan sus acciones desde 'el desinterés', como apuestas significativas y necesarias a la cultura. Realizar una correcta lectura de los fenómenos sociales implica transgredir esta forma de *illusio*⁶ que poseen los agentes involucrados en el campo. Es indispensable estar distanciado de la práctica, ya que "la lógica nunca puede ser captada en acto" (Bourdieu, 2007); en otras palabras, es necesario "ir de las conductas al principio de su producción" (Bourdieu, 2007, pp.150).

Es verdad que los estudios sobre cultura de Pierre Bourdieu fueron realizados en Europa, en un gran y especializado mercado cultural. Se comprende también que, en Latinoamérica, aún más en Ecuador, las relaciones sociales, económicas y políticas han imposibilitado la creación de un vasto mercado cultural de élite o la consolidación de "instituciones artísticas y literarias con suficiente autonomía respecto de otras instancias de poder" (Canclini, 1990). Por esta razón, el diagnóstico parte de la consideración de dos factores: primero, las acciones que realizan los agentes participantes, orientadas a la defensa de la autonomía del campo; segundo, el antagonismo entre las clases o fracciones de clase del campo, cuya disputa está sustentada en antinomias como tradición-vanguardia, escritores jóvenes-escritores consagrados, subcampo de producción restringida-subcampo de gran producción cultural.

⁶La inmersión de un agente en la lógica de un campo supone la ignorancia de las condiciones que le hacen ser lo que es y le impiden por ello verse como es" (Chevallier & Chauviré, 2011). *Illusio* es el hecho de estar incluido en el juego, creer que vale la pena jugar. La *illusio* literaria es la creencia en la importancia y en el interés de las ficciones literarias. El placer estético siempre se da, en parte, por participar en el juego de la ficción

Las prácticas sociales revelan la integración de las esperanzas subjetivas y de los intereses de estos grupos, que han trabajado por materializar reivindicaciones semejantes, razón por la cual se considera que el desarrollo de las distintas estrategias, por parte de los agentes analizados, han estado orientadas, desde un inicio, a mejorar su posición en la estructura del campo de posiciones y a la toma de posición de sus obras.

Capítulo primero

«El objeto artístico—como cualquier otro producto— crea un público apto para comprender el arte y la belleza.»
Marx, *Estudios para una crítica de la economía política*.

En el presente capítulo no busco dar una explicación general al pensamiento de Pierre Bourdieu; la literatura al respecto es abundante y enriquecedora. En primer lugar, procedo a definir ciertos conceptos del estructuracionismo bourdieusiano necesarios para entender el funcionamiento del campo literario (*habitus*, agente, clase social, estrategia, homología, prácticas, capital, entre otros). En segundo lugar, realizo una introducción a los conceptos relacionados con el campo del arte (con énfasis en el campo literario), desde su historia, reglas de funcionamiento y prácticas.

I.I Metodología de conocimiento de Pierre Bourdieu

Bourdieu introduce en las ciencias sociales el principio relacional del método estructural, que “conduce a caracterizar todo elemento por las relaciones que lo unen a los otros en un sistema, y de las que obtiene su sentido y su función” (Bourdieu, 2007, pp. 13). Para Foucault (2013, pp. 79) el estructuralismo no es un manual o un tratado. El estructuralismo es precisamente una actividad teórica que existe dentro de dominios determinados. Esta corriente que la caracteriza estudios sincrónicos —frente a la diacronía de la historia— no implica una antinomia entre lo inmóvil y lo evolutivo. “El punto de vista sincrónico no es un corte estático que niegue la evolución sino, por el contrario, parte de un análisis de las condiciones las que pueden producir una evolución, es decir sus correlaciones” (Foucault, 2013). Bourdieu no renuncia al historicismo al presentar sus postulados sociológicos en términos dinámicos y sincrónicos. La historicidad de su teoría está en los cuerpos y en las instituciones (campo y *habitus*). Bourdieu se separa de la inteligibilidad inmanente del

mundo social en el estructuralismo, en donde el agente histórico es sometido a constricciones immanentes. También se distancia del pensamiento sustancialista, subjetivista y de modelos de análisis interaccionistas o etnometodológicos en donde el “mundo social es producto de los actos de construcción que en cada momento realizan los agentes en una suerte de ‘creación continua’” (Bourdieu, 2011, pp. 29).⁷ Su teoría conserva la objetividad de los estudios estructuralistas y, al mismo tiempo, mantiene la autonomía en las acciones del agente histórico (filosofía de la acción); en otras palabras, introduce la dimensión subjetiva de la representación del sujeto en la objetividad de reglas determinadas por estructuras. Así funciona el sentido práctico, como mutua dependencia, pues no es posible una acción sin estructura y una estructura sin acción. Este enfoque le ha permitido conciliar antinomias propias de las ciencias sociales como subjetivismo-objetivismo, holismo-individualismo, racionalismo-empirismo.

En la presente investigación utilizo entrevistas y fragmentos de diarios para el estudio de las situaciones empíricas del campo y para el reconocimiento del origen y función de las estructuras objetivas y de aquellas interiorizadas en los agentes. Esta información permite conservar la objetividad en el estudio y evitar especulaciones estético-filosóficas sobre el gusto o el estilo literario de una nueva generación, o argumentar con base en afirmaciones doctrinarias sobre el descubrimiento de autores dotados. Además, permite situar al agente ‘creador’ en un espacio-tiempo social.

I.1.1 Estructuracionismo y literatura

Bourdieu toma distancia de los conceptos que definieron al estructuralismo ortodoxo. Se lo considera partidario de un estructuralismo constructivista o estructuralismo genético. Por estructuralismo quiere decir que existen en el mundo social, y no solamente en los sistemas

⁷ Bourdieu opone el término ‘agente’ al de ‘sujeto’, entendido como una categoría de las filosofías de las conciencias (Baranger, 2004).

simbólicos, estructuras objetivas independientes de la voluntad y consciencia de los agentes que determinan sus representaciones y prácticas (Bourdieu, 2000, pp.127). Por constructivismo quiere decir que hay una génesis social, por una parte, de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, que constituyen estructuras subjetivas interiorizadas a las que define como *habitus* y por otra, de las estructuras sociales (campos) genéticamente ligadas (Chevallier & Chauviré: 2011).⁸ Escapa del condicionamiento rígido de las estructuras; sin embargo, se mantiene en la explicación objetiva de lo social.

Su teoría se diferencia del estructuralismo ortodoxo en que, en primer lugar, prescinde de una representación unidimensional del espacio social, como sucede con algunos teóricos marxistas-althusserianos, alrededor de una “infraestructura —económica determinante— y de una superestructura —ideológica, política y jurídica, determinada—” (Corcuff, 2009, pp. 15). A su teoría la caracteriza una representación pluridimensional, pues al espacio social lo compone una pluralidad de campos. Bourdieu se aparta del sentido restringido de la totalidad hegeliano-marxista que agrupa todos los fenómenos alrededor de un centro, para construir una verdadera topología del espacio social. Segundo, el autor no reduce la historia a un proceso sin ‘sujeto’, al reemplazar al sujeto creador del subjetivismo, por un autómata regido bajo condiciones o leyes de una historia de la naturaleza. Para Bourdieu (2007, pp. 35):

esta visión inmanentista que hace de la estructura, Capital o Modo de producción, una entelequia que se desarrolla a sí misma en un proceso de autorrealización, reduce a los agentes históricos al papel de ‘soportes’ (Träger) de la estructura, y sus acciones a simples manifestaciones epifenoménicas del poder.

Tercero, el autor desarrolla el concepto de clase, al diferenciarse del estructuralismo marxista que las define como dependiente de factores estrictamente económicos —división

⁸ Bourdieu (1995, pp.267) retoma la noción aristotélica de *hexis*, convertida por la tradición escolástica en *habitus*, implícita en la versión levi-straussiana de inconsciente y declarada por althusserianos.

social del trabajo o relaciones de producción—. Desde una concepción empirista, amplía la teoría de las clases al distanciarse de la polarización de dos clases fundamentales en una formación social (contradicción principal burguesía-proletariado). Bourdieu define a cada clase tanto por su condición de clase, como por su posición. “La condición de clase se determina a partir de categorías de posesión, desposesión y manejo de ciertos bienes. La posición de clase se refiere más bien a la posesión relativa de los bienes” (Bourdieu 2011, pp. 13). Es importante esta perspectiva, ya que la lucha de clases en el espacio social no constituye solamente un medio de resistencia a la dominación material, sino también a la dominación simbólica, dependiente de varias formas de capital (económico, simbólico, cultural, social). Hay pues una relación en la definición de clase entre la “objetividad de las diferencias materiales y la subjetividad de las representaciones” (Bourdieu 2011, pp. 201). Bourdieu rechaza las formas de personalismo al buscar una perspectiva científica de ‘lo humano’ y cuestiona al estructuralismo que hace del sujeto un simple soporte de la estructura, un autómatas movido según su posición en ella.

Estos puntos son indispensables para comprender la distancia que toma de las formas históricas en que ha sido entendido el arte. Bourdieu cuestiona al hiperempirismo y al esencialismo, al oponer los condicionamientos históricos de la mirada (un *habitus* predispuesto) a la creencia kantiana de una mirada pura. También cuestiona a las distintas corrientes literarias modernas que buscaron convertirse en métodos o modelos científicos de análisis textual con el objetivo de racionalizar la experiencia subjetiva de la obra tanto en el autor como en el lector. Estas corrientes “se conciben como significaciones intemporales y formas puras que requieren una lectura interna y ahistórica” (Bourdieu, 1997, pp.55). Para Bourdieu es necesario tomar en cuenta la historicidad de la experiencia subjetiva de los sujetos que participan en la producción de la obra —en el ‘acto de creación’—y las condiciones objetivas o funciones sociales que las posibilitan. Son incompletas las teorías y

métodos que conciben al arte desde su autonomía e inmanencia textual como el formalismo, el estructuralismo semiológico, pues no consideran nada más que el sistema de las obras, y la red de relaciones tejidas entre los textos, “muy abstractamente definidas” (Bourdieu, 1995, pp. 301), es decir, la intertextualidad, al buscar una deconstrucción formal de los textos considerados como intemporales (Bourdieu, 1997). Es reduccionista la corriente de la sociología de la literatura en Lukács y Goldmann (Bourdieu, 2010, pp. 10), entendida como análisis científico del arte, desde la lógica del reflejo, al considerar que toda acción artística, religiosa o política debe ser explicada por factores económicos, tomando a una superestructura jurídico, política y cultural como reflejo de una infraestructura económica (Corcuff, 2009, pp. 15). Para Bourdieu la literatura no está al servicio directo de un grupo dominante —como análisis de la clase social del autor; le parece insuficiente establecer una relación entre el contenido de la obra y la clase o fracción de clase de su productor o consumidor. En *Las reglas del arte* Bourdieu retoma los estudios sobre Flaubert, realizados por Jean-Paul Sartre. Encuentra en los postulados sartreanos, sobre un arte burgués lírico, un intento vano de vincular el sentido del proyecto artístico con la biografía singular del autor. Para Bourdieu (1999, pp. 163), el ‘éxito’ en Flaubert estuvo determinado, en primer lugar, por un *habitus* formado bajo ciertas condiciones sociales y, en segundo, por el acceso notable a un tipo capital (por su posición aventajada en un campo de producción literaria) y por su toma de posición adquirida a través de la proclama discursiva y conceptual del *arte por el arte*.

Para mí, la sociología de las obras culturales debe tomar como objeto el conjunto de las relaciones (las objetivas y también las que se efectúan en forma de interacciones) entre el artista y los demás artistas, y, de manera más amplia, el conjunto de los agentes envueltos en la producción de la obra o, al menos, en la del valor social de la obra (críticos, directores de galerías, mecenas, etc.) (Bourdieu, 1990, pp.160).

No son los condicionamientos sociales originarios de la clase (origen social) los que determinan el sentido, significación y valor en una obra, sino un conjunto de agentes involucrados en el campo, representado como un sistema de relaciones fuerzas. Es el universo social el que define lo que es arte y, por lo tanto, al artista; “el juego mismo el que hace al jugador dándole al universo de las jugadas posibles y los instrumentos para jugarlas” (Bourdieu, 2010, pp. 39). Al cuestionar la idea de unicidad de un genio creador (ideología de la creación) en corrientes que dan una relevancia completa a la función autorial, resta valor a la sublimación social e histórica del arte que ha sido creada por el hombre. Para Bourdieu (1990, pp.161) ‘creación’ es la confluencia de un *habitus* socialmente constituido y una determinada posición ya instituida o posible en la división del trabajo de producción cultural. El *habitus* hace propenso al artista a ocupar un puesto o a transformarlo. En relación con la sociología norteamericana y con el modelo interaccionista del trabajo artístico propuesto por Howard Becker en *World Art*, Bourdieu considera sus postulados como una regresión con respecto a la teoría del campo. Para Howard Becker (1982, pp.49) las redes cooperativas y las convenciones, que constituye al mundo del arte, crean oportunidades y limitaciones. En la producción de todo libro hay un trabajo sistemático y deliberado de edición y distribución. Para Becker el estudio de una obra debe centrarse en la red de cooperaciones que se da en toda producción artística; por lo tanto, es indispensable reconocer los mecanismos de producción de una obra y su relación con los agentes y los recursos necesarios para producirla. El campo literario, como propuesta teórica, no reduce su lógica a agentes individuales vinculados por meras relaciones de interacción o cooperación. Para Bourdieu estos modelos descriptivos y enumerativos carecen de un análisis amplio de las relaciones objetivas, las cuales “orientan las luchas que tratan de conservar la estructura del campo o transformarla” (1995, pp. 307). En todo estudio de una obra de arte no solo debe ser analizado el proceso relacionado con la producción material de la obra, que, desde una

perspectiva puramente económica, retoma los enlaces, colaboraciones, actos cooperativos convertidos en estrategias eficientes de trabajo y gestión. El estudio de las relaciones objetivas entre los agentes debe estar orientado al análisis de la producción del valor simbólico, instituido bajo las mismas reglas del campo.⁹

I.1.2 El campo

Para entender el funcionamiento de un campo es necesario reconocer las estructuras objetivas que definen a los agentes involucrados. Desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, una correcta lectura de los fenómenos sociales implica identificar las ‘coacciones estructurales’ que se establecen sobre los agentes en el espacio social. Existe una estructura objetiva (científicamente calculable y determinada por un valor formal o jurídico) y una estructura de la ‘distribución de las diferentes especies de capital (económico, cultural, social, simbólico), entendidas como instrumentos de apropiación’ (Bourdieu, 2011, pp. 113). Estas estructuras definen al *habitus*.¹⁰ En otras palabras, los esquemas de percepción y apreciación (*habitus*) son incorporados a partir de una condición relacionada con la posición de clase, determinada por las propiedades materiales (objetividad 1) y por el capital

⁹ He mencionado algunos métodos y teorías modernas de estudio del arte cuestionadas por Pierre Bourdieu. En la presente investigación no tengo la intención de realizar un seguimiento completo de las teorías literarias o filosóficas de los sistemas simbólicos criticadas por el autor, sino estudiar un fenómeno concreto desde los postulados bourdieusianos; sin embargo, algunos casos adicionales comentados por Bourdieu son: Herder y su visión romántica de la *lectura viva*; Kant y la contemplación de la belleza (a través de una mirada pura); Iser y su teoría del *lector implícito* que, desde una postura idealista sobre las conciencias próximas, integra al lector con el autor, a través de ciertos determinantes textuales; Riffaterre y Fish y sus conceptos de *archilector* y *lector informado* respectivamente, que suponen la presencia de un lector culto; Danton y su teoría sociológica sobre la institucionalización del arte; Lukács y su teoría del reflejo, Sartre y la teoría del escritor comprometido; Gadamer e Ingarden desde la hermenéutica, en cuya teoría la interpretación se constituye como una actualización ahistórica de la obra, una práctica indefinidamente recomenzada (Bourdieu, 1995); Iser y Jauss y la teoría de la recepción, que implica dividir la ciencia de la obra en dos partes, una dedicada a la producción, la otra a la recepción, lo que permite unir la actividad creadora con la interpretación; Foucault y su teoría sobre el espacio de posibilidades estratégicas y el fenómeno de desaparición del autor. La crítica se extiende a las corrientes humanistas anteriores al siglo xx, comprendidas desde un humanismo ahistórico.

¹⁰ “Hablar de *habitus* es recordar la historicidad del agente, es plantear que lo individual, lo subjetivo y lo personal es social, producto de la misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos” (Gutiérrez, 2002, pp.104).

simbólico¹¹(objetividad 2), visto como “posición en las distribuciones retraducidas simbólicamente en estilo de vida” (Bourdieu, 2011: 205). Para Alonso (2004, pp. 9), las diferencias primarias entre las clases sociales encuentran su principio en el volumen global del capital, como conjunto de recursos y poderes efectivamente utilizables.¹²

Las estructuras definen, para los agentes, las posibilidades objetivas de acceso a ‘oportunidades potenciales’ formalmente ofrecidas a todos, sin embargo, disponibles solo para aquellos que poseen los medios que les permitan apropiarse de ellas. Las ‘oportunidades’ están reflejadas en las posibilidades objetivas de acceso a determinados bienes, servicios y poderes (Bourdieu, 2007). Las probabilidades definen el alcance de beneficios como el enclasmiento de un grupo o individuo, el resguardo o la mejora de su posición en la estructura social, la preservación o el aumento de su patrimonio (Bourdieu, 2011, pp. 12) y el ingreso a una toma de posición en un campo específico. La disputa por la subversión de la distribución de una determinada forma de capital —necesaria para participar en el libre juego—, y la apertura a dichas probabilidades se da entre aquellos sujetos más capitalizados que adoptan estrategias de ortodoxia —que buscan defender el monopolio y excluir a la competencia—, con aquellos menos capitalizados que desarrollan estrategias de herejía (Bourdieu, 1990). A partir de la lucha desarrollada en cada campo se disputa la apropiación de las categorías de percepción y apreciación legítimas.¹³

¹¹ Para Bourdieu (1997, pp.103) el capital simbólico es “cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor”.

¹² La noción de capital en Bourdieu, extendida a diversos ámbitos, no solo al material, comparte la premisa marxista de entender al capital como una forma de poder para gobernar el trabajo y sus productos. “El capitalista posee este poder no merced a sus propiedades personales o humanas, sino en tanto en cuanto es *propietario* del capital. El poder *adquisitivo* de su capital, que nada puede contradecir, es su poder” (Marx, 2001, pp.81). En los acápites subsiguientes dedicados al análisis de las estrategias de reconversión e inversión social, se parte de la concepción de que las estrategias están orientadas a subvertir la distribución de las formas de capital en el campo. Al capitalizarse los agentes, adquieren poderes y recursos utilizables para alterar las relaciones de dominación.

¹³ Las categorías de percepción y apreciación son formas legítimas de representación, de pensamiento y evaluación disputadas en un campo. ‘Percepción’ constituye el reconocimiento del juego, ‘apreciación’ el reconocimiento de sus desafíos (Chevallier & Chauviré, 2011).

Por lo tanto, es la lucha de clases, que se desarrolla en un determinado espacio social, la que da origen al funcionamiento de un campo.¹⁴ El campo, similar a un espacio de juego, funciona en la medida en que posee jugadores. Bourdieu lo define como un estado de “relaciones de fuerza entre las instituciones y/o los agentes comprometidos en el juego” (2010, pp.10). Cada campo goza de una autonomía relativa y funciona de forma relacional con los demás campos. Toda lucha que se ejecuta busca conservar o transformar ese campo de fuerzas. Para Bourdieu (2010) la historia del campo es la historia de la lucha por el monopolio de la imposición de categorías de percepción y de apreciación legítimas, disputada entre dominantes y dominados. Al libre juego que tiene lugar en cada campo lo define una noción de interés —*illusio*— que da sentido a las aspiraciones perseguidas y accionadas, más pertenecientes a fines simbólicos que económicos: ‘el interés por el desinterés’ (Bourdieu, 2010).

Retomando el concepto de ‘clase social’, para el autor constituye “inseparablemente una clase de individuos biológicos dotados del mismo *habitus*”. El *habitus* de grupo constituye un sistema subjetivo de estructuras interiorizadas (Bourdieu, 2007, pp. 98) o ‘posición social objetivada’ (Alonso, 2004), es decir de un grupo (clase o fracción de clase) guiado bajo los mismos esquemas de percepción, acción y concepción, integrados por una relación de homología. Bourdieu entiende a dicha relación como la ‘diversidad en la homogeneidad’. Se pretende actuar bajo un ‘estilo personal’, el cual solo se da en función de estructuras objetivas producidas. Se crea una ilusión de desinterés en las estrategias (*illusio*), sin embargo, estas se manejan bajo condiciones instituidas en el mismo *habitus*. El *habitus* “engendra prácticas que se adelantan a un porvenir objetivo” (Bourdieu, 2011, pp. 113). La práctica, en tanto que actualización de las disposiciones del *habitus*, tiende a reproducir las condiciones objetivas que están en el origen de la constitución de estas disposiciones (Alonso, 2004, pp. 3). El

¹⁴ El espacio social es definido como un conjunto de campos con lógicas específicas.

agente puede decidir y actuar dentro de varios escenarios; sin embargo, su elección obedece a disposiciones objetivadas. Esto permite esclarecer el contraste entre las razones prácticas o acciones razonables en el estructuralismo genético, al concepto de acciones racionales (universales) del subjetivismo, en corrientes como la fenomenología (Alonso, 2004, pp. 4).

La educación reactiva el *habitus* incorporado, “puebla de significaciones conforme a los principios instaurados” (Bourdieu, 2007, pp. 124). Representa un estado incorporado, por estructuras objetivas, como es el sistema escolar y un incremento en cuanto a la posesión de capital cultural. En el caso del arte, la aprehensión de los códigos estéticos depende de tener los medios necesarios —históricamente heredados o socialmente contruidos— para realizar una lectura completa de la obra (Bourdieu, 2010, pp. 74). La dimensión estética ligada al *ethos de clase* se da cuando se asocian las impresiones con elementos de la percepción usual. La ‘comuni3n sentimental’ o la ‘armonía afectiva’ est3n en los juicios del gusto, en la experiencia primera de la obra (2010, pp. 81). Son los c3digos de desciframiento los que otorgan la competencia al juicio est3tico. Esto distingue, para Bourdieu, una percepci3n competente de una ingenua. El *habitus* predispuesto, como historia depositada en el cuerpo, “hace hablar al objeto, que por su parte parece solicitar, llamar, provocar al habitus, los conocimientos, los recuerdos, las im3genes (...) que acaban fundi3ndose con las propiedades directamente percibidas” (1995, pp.467). Los c3digos son obtenidos a trav3s de la educaci3n, accesible a los individuos bajo ciertas condiciones materiales o simb3licas ligadas a su clase. Únicamente reconocer los esquemas de percepci3n legítimos permite subvertirlos e ingresar al campo de fuerza. Por esta raz3n, la lucha que se realiza en el campo artístco (literario), se da, ante todo, entre fracciones de clase marcados por la homología de sus posiciones.

I.1.3 El campo artístico

Para Bourdieu el campo artístico, históricamente, empieza a adquirir su autonomía con el desarrollo del capitalismo y el mercado de la obra de arte. Se crean leyes propias, teorías puras que permitieron la disociación entre un arte concebido como simple mercancía, de un arte entendido como pura significación, producido por una intención puramente simbólica y destinada a la apropiación simbólica (Bourdieu, 2010). El autor considera a aquellas elucubraciones de un arte libre creador como puras invenciones. La aparición de un público burgués y la adaptación de métodos del orden económico como “la producción colectiva y la publicidad” (2010, pp. 89) para bienes simbólicos coincide con el esfuerzo de un sector privilegiado de distinguir la acción del creador de arte, de la generalidad y, por lo tanto, separar su producto del resto de mercancías producidas en masa, sin distinción. La historia del arte y la autonomía del campo ha funcionado al encontrar “en el carácter sagrado de su objeto todas las justificaciones de una hermenéutica hagiográfica” (Bourdieu, 2007, pp. 57).

Para Néstor García Canclini (1990), en otros sistemas económicos, “la práctica artística estaba entremezclada con el resto de la vida social”. La creación burguesa de instancias de selección y consagración permitió que la competencia en el arte se la realice en función de la legitimidad cultural, a diferencia de otras formaciones sociales, en donde se competía por la aprobación religiosa o el encargo cortesano. En la sociedad contemporánea se ha logrado cambiar el estatus de artesano a artista, pasando el término ‘artista’ a convertirse en un fetiche producido bajo ciertas condiciones sociales. En el siglo veinte, con el auge de las vanguardias, cualquier innovación literaria adoptaba la etiqueta de *ismo*. Las vanguardias agudizaron la autonomía del campo artístico, el primado de la forma sobre la función, de la manera de decir sobre lo que se dice. (Canclini, 1990, pp.16).

I.1.4 Breves apuntes sobre el valor y la producción de la obra

Adolfo Sánchez Vásquez establece un vínculo entre la creación de un objeto artístico y el mercado. Marx llama al ‘trabajo concreto’ como aquel que “se halla en relación con el hombre que lo realiza y el objeto que produce” (Sánchez, 1973). Este trabajo que crea valor de uso y que tiene como objetivo la satisfacción de una necesidad humana cambia de forma significativa en una sociedad que produce para el mercado. Al igual que con el resto de mercancías, la obra de arte está sujeta a leyes comerciales. Los atributos cualitativos y su relación con una necesidad humana específica son desapercibidos en la lógica de mercado. Para Marx las mercancías no son todas ellas más que determinadas cantidades de tiempo de trabajo cristalizado, pero el valor de la obra de arte no se mide en relación al tiempo de producción, como sucede con el resto de mercancías. Adolfo Sánchez (1973) menciona que cuando la obra de arte se transforma en mercancía pierde su significación humana, su cualidad y su relación con el hombre. Si hay la posibilidad de un valor estético objetivo de la obra, este es presidida por el valor de cambio impuesto bajo las relaciones de producción del mercado, que permite la transformación de la esencia improductiva de la obra de arte en un valor productivo. El autor menciona que, “como no existe una medida objetiva que permita determinar el valor de la mercancía (obra de arte), el artista queda sujeto a las ideas, gustos, preferencias y concepciones estéticas de quienes influyen en el mercado” (Sánchez, 1973, pp. 99), en preferencia de un público burgués.

Bourdieu considera la teoría marxista de valor- trabajo, la cual, como menciona Sánchez, no es aplicada al mundo ‘espiritual’ del arte. A partir de ella, cuestiona a la ‘ideología de la creación’ que otorga al autor el valor primero y último de la obra de arte (no solo el material, sino, ante todo, el valor simbólico). La obra de arte, como objeto simbólico, se provee de valor solo si es reconocida, es decir, si es socialmente instituida como obra de arte por espectadores dotados de la disposición y la competencia estética necesaria (Bourdieu, 1995).

Es el editor, como comerciante de arte, quien “explota el trabajo del creador haciendo comercio de lo sagrado” (Bourdieu, 2010, pp. 156), pues introduce al autor en el mercado a través de la publicación, la presentación de la obra y la promesa de valor. En la distinción entre poderes de naturaleza distinta, los responsables del valor de la obra de arte excluyen a un público burgués y a varias fracciones de clase, y destinan su producto a un público privilegiado con capacidad de apreciar ‘significaciones puras’. La consagración artística y la legitimación cultural consiste en un trabajo colectivo accionado en un campo de juego con reglas específicas; por lo tanto, siempre existirá una jerarquía en el espacio de consagración, ya que toda cooptación (menciones, honores, recompensas) se torna determinante en la distinción, la cual es detentada por los agentes e instituciones que gozan de suficiente autoridad y legitimidad en el espacio de posiciones.

Las editoriales, en la sociedad contemporánea, se han convertido en un espacio propicio para la valoración y el posicionamiento en el campo. Para Foucault (1999) los textos literarios antes no requerían plantear la cuestión del autor, hoy en día es algo imperativo. La literatura poseía una dimensión crítica esencial antes de ingresar a un régimen de propiedad con reglas sobre los derechos de autor, sobre relaciones autor-editor, sobre derechos de reproducción a nivel industrial, es cuando la obra deja de ser acto y pasa a convertirse en un bien, una cosa, un producto; como consecuencia, la obra pierde su carácter transgresivo. El mundo del arte para Ives Michaud (2007) ha desembocado en un permanente proceso de inflación. En la sociedad contemporánea las obras desaparecen por exceso, sobreproducción y hasta por plétora de la producción y de las instancias de consagración o ‘templos comerciales de arte’.

I.1.5 Un campo de posibilidades estratégicas

Foucault propone buscar el espacio que ha quedado vacío con la desaparición del autor. El ‘autor’ representa un término ubicado entre el polo de la designación y la descripción, razón por la cual, cumple una función de clasificación que bordea y caracteriza al texto. La función autor es: “una característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault, 1999, pp.338). Bajo esta premisa se crea el ‘campo de posibilidades estratégicas’, al que Foucault considera un sistema regulado de diferencias y dispersiones en el cual una obra se define (Bourdieu, 1989).

Foucault aclara cómo desde los orígenes de la sociedad moderna se ha dado un lugar especial al autor, a quien se lo reconoce como una figura ideológica, legítima, instancia creadora de un ‘mundo inagotable de significaciones’ (Foucault, 1999, pp. 292). Al ser la sociedad la que agrupa y clasifica las características definitorias de un arte bajo el nombre del autor, inevitablemente restringe y limita los niveles de sentido. “El autor hace posible una limitación de la proliferación cancerígena, peligrosa, de las significaciones en un mundo, donde no sólo se economizan los recursos y riquezas sino también sus propios discursos y sus significaciones (Foucault, 1999, pp. 350). En este punto, Bourdieu cuestiona a Foucault, para quien, a través de sus postulados, lleva al campo de tomas de posición, estrategias que deben ser consideradas en el campo de las posiciones (Bourdieu, 1989, pp. 6). Advierte que seguir esta premisa implica mantenerse en las posibilidades estratégicas de los ‘juegos conceptuales’, más no permite identificar las condiciones sociales de producción del discurso, ya que se considera únicamente el sistema de las obras; es decir, la red de las relaciones establecidas entre los textos. Foucault encuentra en las variaciones y en el principio del cambio una “ley natural del cambio poético” (Bourdieu, 1995, pp.301). La historia interna del arte no es el único complemento autorizado de la lectura interna de la obra de arte (Bourdieu, 1990). Bourdieu introduce, al estudio del sistema, la correlación de relaciones de fuerza

simbólica entre los agentes sociales e instituciones que, persiguiendo oportunidades potenciales y probabilidades objetivas de clase, dirigen sus estrategias a obtener una posición. Por lo tanto, opone la creencia de un aparente ‘consenso objetivo’ conceptual o ‘ley natural de cambio’ a un resultado real, producto de una lucha ejecutada en un campo, alrededor de algo de valor en juego, en donde se confrontan constantemente los agentes, a través de relaciones de ortodoxia y herejía. Esto permite desmitificar al mundo trascendente de las obras culturales al evidenciar que “no contiene en sí mismo el principio de su trascendencia, como tampoco contiene el principio de su devenir, aun cuando contribuye a estructurar los pensamientos y los actos que originan su transformación” (Bourdieu, 1995, pp.402).

Para ingresar al espacio de posiciones se requiere subvertir la estructura de la distribución de las formas de capital. Para obtener una toma de posición es necesario transgredir el estado de legitimación de las categorías de percepción y apreciación históricamente consolidadas. A estas estructuras debe añadirse el espacio de lo posible “como un conjunto de imposiciones probables que son la condición y contrapartida de un conjunto circunscrito de usos posibles” Bourdieu, (1995, pp.348); es decir, el conjunto de probabilidades objetivas de acceso a un campo, a través de las disposiciones instituidas, y la ejecución de acciones razonables y coherentes orientadas a transformar las relaciones del campo.

Capítulo segundo

«Así se explica uno que la producción capitalista sea hostil a ciertas producciones de tipo artístico, tales como el arte y la poesía.»

Marx, *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*.

«El círculo se ha cerrado. Y quedamos atrapados en su interior.»

Bourdieu, *Sociología y cultura*.

En el presente capítulo hago uso del corpus teórico desarrollado para entablar una relación directa con el objeto de estudio. En este apartado se toma en cuenta la proliferación del mercado editorial independiente, su constitución como un subcampo de producción restringida y el desarrollo de estrategias por parte de los agentes del campo, insertos en el círculo de relaciones, cuyas acciones han estado encaminadas a una mejora de la posición en el campo de producción.

II.1 EIE, casas editoriales, estructura y funcionamiento

II.1.1 Surgimiento de las casas editoriales

Una editorial independiente es “una iniciativa de una o más personas que se reúnen para pensar un catálogo que sea, ante todo, un aporte cultural”. (El Mostrador, 4 de diciembre de 2013). No ubica los resultados financieros por encima de los valores culturales, mantiene la autonomía de su catálogo, no responde a una perspectiva comercial. Tiene la necesidad de poner en circulación géneros, estilos, formatos, temas que son menospreciados por otros proyectos editoriales. El trabajo activo de estas casas se concentra en la difusión cultural, en oposición a la publicidad y a los gastos de marketing excesivos del sector comercial.

La proliferación del mercado editorial independiente es un fenómeno real que ha tenido lugar en Ecuador, en los últimos diez años. El mercado librero actual está conformado por pequeños sellos editoriales como Turbina Editorial, Ruido Blanco, La Caída Editorial, Cadáver Exquisito, Manzana Bomb, Doble Rostro, Festina Lente, Cactus Pink que se vinculan a otras con más trayectoria como Paradiso, Eskeletra, La Caracola, El Ángel Editor. Leonardo Valencia, escritor ecuatoriano, ha realizado una crítica constante a la planificación del Ministerio de Cultura. El escritor ha calificado las acciones de las instancias públicas como ‘trabas burocráticas’, y menciona que el auspicio de proyectos culturales no representa suficiente apoyo al sector del arte. Para el autor, el surgimiento editorial y su consiguiente agremiación, constituye una respuesta positiva, un medio de resistencia a la ineficacia del sistema público en gestión cultural. Por lo tanto, destaca el trabajo de las editoriales que nacen, a su parecer, en oposición a un clientelismo y a un mercado que obstruye la intención de lectura (El Universo, 2017). Para Valencia estas casas organizadas y agrupadas “no tienen nada que envidiar a los grandes sellos de calidad (...) tanto en diseño gráfico, maquetación o impresión” (El Universo, 2017). Valencia menciona que “el libro en Ecuador ha perdido su función cultural en favor de una meramente comercial”, como objeto de regalo o estudio académico. En oposición al ‘gran mercado editorial’, que persigue intereses económicos, estas pequeñas casas emergentes trabajan por fortalecer la producción nacional y la publicación de libros de calidad. “Estos nuevos editores, armados de una verdadera vocación y amor por el libro, están salvando las serias dificultades que el libro pasa en Ecuador”, afirma (Valencia, El Universo, 2017). Para Natalia Enríquez, directora de Emprendimientos e Industria Editorial del Ministerio de Cultura y Patrimonio, “el apareamiento de los sellos independientes ha sido notorio en el sector editorial nacional”, aun en su fase de producción inicial y marginal (El Telégrafo, 2016), pues son pocos los años que estos grupos llevan insertos en un mercado cultural.

II.1.2 Asociación de Editores Independientes del Ecuador

Editores Independientes del Ecuador (EIE) nace en el año 2017, está constituido por un conjunto de ‘pequeños’ y ‘medianos emprendimientos culturales’ que cuentan con el objetivo principal de “generar políticas intrínsecas al sector del arte” (Baquiola, comunicación personal, 19 de junio de 2018). Al Colectivo lo preside la escritora Gabriel Alemán (editorial El Fakir); tiene como secretario general a Germán Gacio Baquiola (La Caída Editorial) y como tesorera a Lucía Moscoso (editorial Mecánica Giratoria). Germán Baquiola (comunicación personal, 19 de junio de 2018) menciona que la idea del proyecto surgió en el marco de la feria del Libro realizada en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, en el año 2015. La feria realizada buscó vincular a los escritores y editores ecuatorianos y latinoamericanos. El encuentro generó espacios de diálogo que permitieron abrir posibilidades en el Ecuador de crear redes y nexos similares a los países vecinos en cuanto al sector editorial. Con la influencia de las distintas asociaciones latinoamericanas de editores, se acordó, de forma similar en el país, sindicalizar a las distintas editoriales independientes con el objetivo de buscar mecanismos que hicieran resistencia a las limitaciones económicas y políticas. La unión de estas casas editoriales ha hecho posible transparentar a la organización, algo que no ocurría cuando cada casa editorial trabajaba de forma autónoma. Para César Carrión, ex-director del Centro de Publicaciones de la PUCE, el objetivo de la feria fue generar una red de editores independientes y crear, a través de ellos, “vías de comercialización, de distribución, de incitación a la lectura, para que toda la producción nacional, que está por fuera de la institucionalidad estatal y privada, pueda llegar a quien deba llegar, que es el lector” (Carrión, *La noche boca arriba*, 22 de septiembre de 2015).

EIE, actualmente, está integrado a la Alianza Internacional de Editores Independientes, un colectivo profesional que reúne a más de 550 editoriales. La Alianza pretende fomentar la diversidad cultural aplicada al mundo del libro. Matthieu Joulin, dirigente de esta

agremiación internacional, define las líneas de trabajo de la Alianza, sustentadas en dos ejes: “face the book comercial character (‘with values of solidarity, with strong social, and política commitment, intercultural vocation to)” y “being the reaction to the strong concentration and financing of the economy book” (Museo de Antioquia, 19 de agosto de 2015). Esto permitiría ofrecer una posibilidad a los marginados de ingresar al mundo global del comercio, generar relaciones que permitan la traducción lingüística del texto favoreciendo la libre circulación, otorgar la libertad al editor de seleccionar los libros que quiere publicar sin ningún tipo de presión o regulación, hacer de él un garante de la bibliodiversidad —como diversidad cultural aplicada al mundo del libro— y del talento de los nuevos autores, y publicarlos con profesionalismo y en un formato gráfico de calidad. Para Matthieu Joulin: “the main focuses of the alliance are to consolidate and bring up a professional network of solidarity between independent editors” (Museo de Antioquia, 19 de Agosto de 2015).

En el año 2017, la Asociación creó 15 macro objetivos definidos. Además, tomó como prioridad la difusión del catálogo de las editoriales en territorio nacional y fuera de él (El Telégrafo, 2017). Hasta el momento, la EIE ha participado en varias ferias del Libro, incluyendo ciudades como Bogotá, Santa Fe y Buenos Aires. Uno de los principales objetivos de la Asociación es cuestionar los intereses comerciales de las instancias a cargo de las ferias del Libro. Para German Gacio Baquiola (comunicación personal, 19 de junio de 2018), a estas instancias no les interesa acatar ‘propuestas alternativas’ de un buen arte; por lo tanto, como editor, considera imperativo construir alianzas que promuevan la buena literatura nacional: “la gente buscaba libros de autores ecuatorianos y llevaba más de un libro, realmente existe un público para ellos” (El Telégrafo, 2017). Gacio desapueba las funciones de la Cámara del libro, su papel como dirigente de la Campaña Nacional de Lectura. La Asociación ha intentado apelar al sector público para lograr que en las grandes librerías se

tome en cuenta a la producción nacional, sin un resultado favorable (Baquiola, 19 de junio de 2018).

Las editoriales integradas al Colectivo son:

- Editorial Blanca (2016) *
- Cactus Pink (2015) *
- Cadáver Exquisito (2013) *
- La Caída (2013) *
- Comoyoko (2015)
- Deidayvuelta (2014)
- Doble Rostro (2012) *
- El Fakir (2015) *
- Festinalente (2014) *
- Mecánica Giratoria (2014) *
- Ruido Blanco (2013) *
- Murcielagario Kartonera (—) *
- Turbina Editorial (2016) *
- Centro de Publicaciones Puce (—) *

Los objetivos planteados por la EIE son:

1. Promover el desarrollo de la industria editorial nacional y latinoamericana desarrollando lazos de cooperación e intercambio.
2. Velar por la libre circulación del libro en el territorio nacional y en el ámbito internacional.
3. Fomentar la cultura del libro y el hábito de la lectura como factores esenciales para el desarrollo integral del ser humano y la construcción de una sociedad de ciudadanos.
4. Contribuir a la efectiva democratización del libro y la lectura en el Ecuador como medio para propiciar el respeto al derecho de todo ciudadano de tomar parte, libremente, en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.

5. Fomentar la bibliodiversidad, expresión de la diversidad cultural por medio del libro, como garantía de la pluralidad de contenidos y planteamientos literarios, artísticos y científicos.
6. Canalizar las iniciativas de los editores independientes y/o autónomos orientadas a preservar la condición de bien de interés público para el libro y los productos editoriales afines.
7. Generar instancias de reconocimiento a la labor editorial y a la creatividad literaria en el Ecuador y en América Latina.
8. Representar, en el ámbito nacional e internacional, los intereses de los asociados y desarrollar iniciativas que fortalezcan la función del editor como agente cultural indispensable.
9. Promover, participar, organizar, auspiciar y colaborar en la generación de políticas nacionales orientadas al desarrollo de la industria editorial y el fomento del hábito de la lectura en el Ecuador.
10. Promover la defensa de los derechos del autor, ilustradores, artistas, y del editor, fomentando la cultura del respeto a la propiedad intelectual e impulsando la aplicación de los mecanismos previstos en la ley para combatir la piratería editorial y la reprografía no autorizada.
11. Promover y realizar actividades que tiendan a la consolidación y apertura de mercados para el libro, tanto en Ecuador como en el extranjero.
12. Impulsar la circulación, en el territorio nacional y en el ámbito internacional, de los libros.
13. Fomentar la expansión de las redes de circulación del libro y apoyar el desarrollo de las librerías independientes.
14. Abogar por el desarrollo de una red nacional de bibliotecas públicas.
15. Promover e impulsar la profesionalización de los agentes que integran la industria editorial en el Ecuador.

(Editores Independientes del Ecuador, 2017).

II.1.3 Estrategias y mecanismos de posicionamiento y adquisición de valor

Bourdieu amplía el sentido del ‘campo de posibilidades estratégicas’ propuesto por Foucault. Define a la estrategia como una búsqueda de dominación no consciente. El principio de la lucha de clases, disputada en un campo concreto, se traduce en estrategias. La estrategia es la expresión de la ‘vivencia subjetiva’ en función de estructuras objetivas (*habitus*) producidas, no es una elección individual, guiada por el cálculo. Para Chevallier & Chauviré (2011, pp. 88) es “el producto del sentido práctico como sentido del juego”; este sentido procede del conocimiento práctico del juego, de su *habitus* objetivado —como condiciones inmanentes—, y de sus potencialidades objetivas. Por esta razón, es posible la anticipación de un porvenir en las acciones que realiza un agente histórico, pues la acción escogida entre varios escenarios disponibles siempre será coherente, en relación con las disposiciones incorporadas. Toda estrategia permite entablar un vínculo práctico entre las esperanzas subjetivas y las probabilidades objetivas disponibles —de forma diferencial— en un determinado campo.

Los grupúsculos congregados alrededor de las editoriales, sindicalizadas desde el año 2017, han puesto en práctica una serie de estrategias orientadas a maximizar los beneficios materiales o simbólicos que la posición relativa de su grupo exige, para una mejora de su posición en el espacio social.¹⁵ Las estrategias desarrolladas —que no se basan necesariamente en razones literarias— revelan el seguimiento de intereses homólogos, con la aprobación social de un aparente ‘desinterés’, debido a que, en apariencia, es la consecución de beneficios al arte y a la cultura su intención principal.

Varios de los testimonios recogidos entienden al surgimiento editorial como medidas necesarias para la producción y la distribución nacional de bienes literarios, que no disponen de un fin propiamente ganancial, ya que generar rédito en las ventas, en última instancia,

¹⁵ Son estrategias no conscientes, en apariencia un oxímoron. “Es en el *habitus* donde se halla el principio de los encadenamientos de acciones objetivas organizadas como estrategias, sin ser el producto de una auténtica visión estratégica” (Baranger, 2004, pp.41).

correspondería a un beneficio agregado de sus acciones. Según indican, el objetivo principal es la difusión del nuevo arte nacional a cargo de personas comprometidas con el trabajo editorial. Santiago Vizcaíno (comunicación personal, 15 de septiembre de 2018), director actual del Centro de Publicaciones de la PUCE, menciona con respecto a su participación en el Colectivo: “No somos socios de la asociación, pero estamos ahí, digamos *ad honorem*”; “el objetivo principal es difundir, promocionar, y al final repercutir un poco en ventas”. Leonardo Valencia, quien ha incursionado activamente entre los miembros de la Asociación afirma: “estos nuevos editores, armados de una verdadera vocación y amor por el libro, están salvando las serias dificultades que el libro pasa en Ecuador” (El Universo, 2017).

Para Bourdieu (2007, pp. 100), “las estrategias más redituables son con mayor frecuencia las producidas fuera de todo cálculo”; es decir, son semiconscientes y puestas en práctica a partir de un esquema generador de acciones o *habitus* de clase compartido. Los grupúsculos ubicados alrededor del Colectivo actúan bajo una relación de homología —posible por un *habitus* grupal— con similares esquemas de percepción y apreciación. Antes de realizar un análisis de las estrategias es necesario recordar que históricamente aquellos aventajados en capital cultural han sido dominados por los detentadores del poder político y económico (al ocupar una posición dominada en el campo de poder [Bourdieu, 2000, pp.147]).¹⁶ “No pueden en efecto vencer al burgués en la lucha por el dominio del sentido y de la función de la actividad artística, sin anularlo al mismo tiempo como cliente potencial” (Bourdieu, 1995: 128). Para César Carrión, los editores independientes representan “idealistas que resisten la presión de la transnacionalidad y del capitalismo salvaje que fagocita todas las iniciativas particulares” (Carrión, *La noche boca arriba*, 22 de septiembre de 2015). Para Germán Baquiola (comunicación personal, 19 de junio de 2018) las grandes editoriales sólo trabajan por la concentración y acumulación de capital, como grandes monopolios sin interés en la

¹⁶ Para Bourdieu (2000) los artistas, escritores e intelectuales son un sector dominado de la clase dominante. También son dominantes al ser poseedores de capital cultural.

buena literatura. “Absorben a aquellas editoriales que funcionan de un modo artístico, publican pocos buenos libros, ponen presupuesto, pero no al buen arte”. Por lo tanto, para los representantes de las editoriales autónomas representa un primer paso cuestionar a las grandes corporaciones aventajadas en capital económico, por su dudosa intencionalidad en contribuir al desarrollo cultural en el ámbito literario.

Los agentes que dirigen las emergentes casas editoriales han expresado de forma pública su situación. Consideran estar en una posición vulnerable y en desventaja en relación a un gran mercado global de bienes simbólicos literarios, bajo esta línea es verosímil el discurso de César Carrión, cuando sugiere considerar a Murcielagario Kartonera como el modelo de resistencia de las editoriales independientes. Para subvertir el estado del campo y potenciar los criterios simbólicos de distinción de sus obras, las acciones de estos grupos han estado encaminadas a la mejora y a la defensa de las tomas de posición frente a otros grupos con más privilegios. (Figuroa, 2004). Para Bourdieu (1989, pp. 4), “el espacio de las posiciones tiende a imponer el espacio de las tomas de posición”. Los agentes involucrados tienen como punto de partida el reconocimiento de sus limitaciones en el juego (como es la ausencia notable de un capital económico). A partir de estos reconocimientos, han configurado un subcampo de producción restringida con reglas propias, criterios de evaluación y acciones coherentes dentro de un rango de posibilidades objetivas. Han creado un discurso común que pone en manifiesto las causas de su malestar y las limitaciones a sus esperanzas de clase perseguidas. El subcampo creado representa, por lo tanto, un sistema autónomo de producción que debe su origen a las propiedades de posición que los agentes ocupan en la estructura social (Bourdieu, 2010, pp. 135).

II.1.3.1 El campo de producción restringida (CPR)

Un campo de producción, según su lógica de funcionamiento, puede ser un subcampo de producción restringida como ‘sistema que produce bienes simbólicos’ (Bourdieu, 2010, pp. 90) para un público especializado —muchas veces en el mismo cuerpo de productores. Para Bourdieu el campo de producción restringida produce “sus normas de producción y criterios de evaluación de sus productos” (2010, pp. 90). Por otro lado, está el subcampo de gran producción cultural dirigido a varias clases sociales indistintamente (independiente del nivel de instrucción de sus receptores). En él se disputa el éxito comercial del producto en oposición al valor puramente literario reclamado en el subcampo de producción restringida. Al subcampo de gran producción cultural lo domina la búsqueda de rentabilidad de las inversiones (2010, pp. 114), algo que, en apariencia, se desestima en el otro subcampo.

Los circuitos editoriales integrados por pares en capital constituyen un subcampo de producción restringida, dirigido a un público menor con capacidad de distinguir ‘al arte’ desde determinados criterios estéticos, de ahí la necesidad de legitimar a su arte como ‘propuestas alternativas’. Su discurso se construye en base a la distinción que tienen en relación al subcampo de gran de producción cultural y a las instancias de conservación y consagración (Academia), aun cuando esta última cuenta con la posibilidad de legitimarlos, por su doble función de conservar la tradición y actualizarla bajo elecciones deliberadas. El conflicto, por lo tanto, se da entre dos bandos, la autoridad burocrática de la institución y la autoridad ‘carismática’ de la persona (Bourdieu, 2010, pp. 109) reflejada en los nuevos editores. Generar condiciones para la toma de posición de sus productos en el campo requiere incorporar a su discurso elementos que permitan distinguir una producción artística, cultural e intelectual de la producción de una burguesía comercial, y, al mismo tiempo, separar un arte tradicional y conservador por uno ‘vanguardista’ con criterios de valor inéditos descubiertos por sus dirigentes.

Bourdieu (2010) considera a la innovación como una pequeña herejía protegida por la Academia. Toda vanguardia busca producir el cisma en la ortodoxia literaria académica, con la intención de obtener un determinado reconocimiento. La necesidad de luchar por la consagración se da por “el desfase temporal entre la escuela y el arte viviente” (2010, pp. 107). El grupo organizado alrededor de las editoriales ha sustentado su discurso, como medida de diferenciación, en una vanguardia indefinida y abstracta, sin embargo, funcional, pues permite esclarecer desde donde se es sostenida (desde la marginalidad). La construcción de esquemas de valoración para sus nuevos productos culturales (2010, pp. 107), los convierte en auténticos publicistas de su arte.

son grandes en la vocación editorial de descubrimiento de nuevos valores y de apuesta por la literatura que no puede competir en términos de venta con las grandes editoriales, pero que sí les toma la posta en la injerencia y relevancia cultural (Leonardo Valencia, El Universo, 2017).

el objetivo es refrescar el panorama literario y editorial del Ecuador, apostar por autores jóvenes e irreverentes que rompan los esquemas preestablecidos y quitar el aire solemne que aprisiona al libro (Mauricio Zuleta, Babel, 2018).

Los editores persuaden a otras obras cuestionando su valor institucionalizado, al cual consideran como un modelo de moda o publicidad. Al mismo tiempo legitiman su arte desde el ‘carisma’ que deviene de su posición ‘marginal’ en el campo y desde la construcción de un discurso original que los representa como serviciales, artesanos, comprometidos con la producción artística y como auténticos garantes de la calidad y el buen arte.

Apoyarnos y plantearnos objetivos mínimos para trabajar como un Colectivo que se plantee como una alternativa cierta frente al mercado cada vez peor, dominado por intereses dudosamente estéticos, artísticos, literarios, donde la pausa fácil, el premio

inmediato y el rédito económico y financiero vale más que cualquier otra consideración. Carrión, C. (*La noche boca arriba*, 22 de septiembre de 2015).

el principal objetivo de estas casas editoriales es la difusión de la lectura, el arte y el pensamiento por lo que se encuentran fuera de las lógicas del mercado. Salazar, A. (Andes, 21 de abril de 2018).

Una editorial grande está buscando qué es lo que al público le gusta y a partir de eso enfoca sus políticas de publicación. La editorial independiente plantea el mercado al público y espera una respuesta. En nuestra editorial lo que buscamos es publicar lo que el público necesita leer. Salazar, C. (Rosas, 3 de mayo de 2017)

El editor independiente es alguien que conceptualiza más la obra y que la trabaja con el corazón. Otra de las intenciones que tienen las editoriales independientes es abrir espacios para las nuevas voces de la literatura ecuatoriana y para las publicaciones que han sido rechazadas por las grandes casas. Crespo, J. (Flores, 25 de junio de 2016)

no hay que pelearse con los librereros, sino ganarlos, conquistarles el corazón, hacerles entender la importancia de la literatura nacional. Baquiola, G. (El Telégrafo, 28 de diciembre de 2017).

Esto de pagar por publicar siempre me ha parecido ridículo, es como si un músico pagara por tocar o como si un arquitecto lo hiciera por dibujar sus planos. La cosa en una editorial independiente puede ser algo muy soñador si viene acompañado solo de esa respuesta. Moscoso, L. (El Telégrafo, 02 de agosto de 2015)

Si uno ve lo que ha publicado Random House, Planeta, que son los que publican escritores ecuatorianos de afuera, no creo que sea el catálogo más grande que editoriales como Doble Rostro, La Caída, el Fakir o alguna de estas editoriales. Creo que los lectores se están dando cuenta de esto. Dicen: no lo voy a buscar en las editoriales tradicionales, sino en estas editoriales independientes (Vizcaíno, Comunicación personal, 12 de septiembre de 2018).

Los grupos asociados utilizan a la ‘innovación’ y a la misión pura del escritor que patrocinan para legitimar nuevos gustos frente al de otras fracciones de clase. Se identifican como casas de producción de bienes literarios nacionales de vanguardia.¹⁷ La novedad es entendida aquí —de forma ambigua— como un elemento disruptivo de los esquemas ya consolidados. En ese sentido, el campo adquiere su aparente autonomía y es el valor ‘puramente cultural’ el que empieza a dar sentido a las obras. “El descubrimiento de nuevos estilos, temas, técnicas, ideas están dotados de valor en la economía propia del campo” (Bourdieu, 2010, pp. 93). Este valor defendido se opone al valor económico y comercial que persiguen las grandes casas editoriales, el cual, en apariencia, no es del interés del circuito editorial autónomo. Para Bourdieu (2010) los editores actúan como ‘banqueros simbólicos’, comerciantes y prestamistas de servicios y productos espirituales. En relación a los escritores que patrocinan, se convierten en “maestros de cuyos esquemas de pensamiento se han apropiado al punto de no pensar sino en ellos y por ellos” (2010, pp. 147). La innovación publicitaria en el Colectivo es asignada tanto a los autores publicados como a los formatos gráficos en los que son publicados.

Lo que pretenden hacer es “apostar por nuevos autores, en todos los géneros, no cobrarles a los autores, hacer un escogitamiento bien estricto de la calidad, mejorar la calidad editorial, innovar en otros géneros que no se han explotado (Vizcaíno, Comunicación personal, 12 de septiembre de 2018).

Para Matthieu Joulin, representante de la Alianza Internacional de Editores Independientes, la principal ventaja de una asociación entre editores independientes es “otorgar la libertad al editor de seleccionar los libros que quiere publicar sin ningún tipo de presión o regulación, hacer de él un garante de la bibliodiversidad” (Museo de Antioquia, 19 de agosto de 2015). En el Colectivo, como subcampo de producción restringida, se considera fundamental la

¹⁷ Un ejemplo muy claro es la producción de varias antologías de autores novísimos, como una muestra de la continua de renovación editorial (Ver capítulo II, [II.1.1]).

función del editor y su papel en la producción literaria nacional. Como editores están a cargo de la circulación del libro (objetivo segundo), de la cultura del libro y el hábito de lectura (objetivo tercero), de la bibliodiversidad, como garantes de contenidos plurales (objetivo quinto), de velar por el respeto a los derechos de autor y propiedad intelectual (objetivo décimo). Además, sus objetivos están orientados al fortalecimiento de la gestión editorial. En el objetivo sexto institucional se menciona que es importante “canalizar las iniciativas de los editores independientes y/o autónomos orientadas a preservar la condición de bien de interés público para el libro y los productos editoriales afines”; en el objetivo séptimo se afirma la importancia de “generar instancias de reconocimiento a la labor editorial y a la creatividad literaria”; en el objetivo octavo se da prioridad a la representación de los asociados y al fortalecimiento de las funciones de las que se encarga el editor; el objetivo décimo quinto representa una expresión del apoyo entre editores independientes al promover el desarrollo, crecimiento y profesionalización de la gestión editorial.

Las apuestas y la búsqueda de innovación literaria que las casas editoriales independientes implementan a su discurso, como formas de publicidad a la calidad de los bienes ‘artesanales’ y ‘espirituales’ que producen, pueden ser leídas en sus respectivos objetivos institucionales. Se incluye también las innovaciones técnicas en formatos gráficos actualizados, las cuales son promocionadas como ‘similares’ a las que ofrecen las grandes editoriales:

Editorial Blanca

*Para editorial Blanca, la combinación de texto e imagen es el eje del objeto llamado libro. (...), quiere pellizcar al lector, ponerle el pie y provocar un tropiezo, una disonancia en su paisaje y en su forma de conectar las ideas.

Nuestro objetivo apunta a reponer protagonismo en el rol del receptor y procurar señalar –de las más diversas maneras- los mecanismos de la percepción. (Editores Independientes del Ecuador, 2017).

*1. Se harán libros de calidad EXCLUSIVAMENTE pensados en la sensibilidad humana; 2. Queremos hacer objetos que cuenten la historia. Como artesanos capaces

de construir un mundo con las dos manos; 5. Si recuperamos el dinero seremos felices; 7. Si no lo conseguimos nos chupará un huevo. (Editorial Blanca, 2018).

Editorial Cadáver Exquisito

Publicamos historias interesantes, textos poéticos de calidad estética excepcional, narrativa sorprendente (...). Creemos en nuestros autores y apostamos por ellos. (Editores Independientes del Ecuador, 2017).

La Caída Editorial

En la actualidad cuenta con 3 colecciones diferenciadas: *cönyunta*, que publica autores con trayectoria tanto en poesía como narrativa; *región*, para fomentar y ayudar a los autores nóveles en sus primeros pasos; y *las alas del escorpión*, dedicada a rescatar a grupos literarios latinoamericanos con vital importancia para las letras universales. (Editores Independientes del Ecuador, 2017).

El Fakir Editores

El Fakir Editores es un proyecto editorial ecuatoriano interesado en poner en circulación textos desestimados, subvalorados u olvidados por el canon dominante. (Editores Independientes del Ecuador, 2017).

Editorial El Fakir es el resultado de la confluencia de dos anhelos de sus fundadores: 1. La admiración y entusiasmo que sentimos por la obra narrativa (ante todo, pero también por su poesía) de quien consideramos el escritor ecuatoriano más importante del siglo XX: César Dávila Andrade y 2. La búsqueda de una renovación y replanteamiento significativo de las letras ecuatorianas, sobremanera en el momento contemporáneo de transición hacia lo digital. (Editorial El Fakir, 2018)

Festina Lente

Nace del encuentro entre los mundos indefinibles de la literatura y lo visual. Busca trazar puentes entre diferentes repertorios expresivos locales, de antaño y contemporáneos. La visión de Festina Lente es convertirse en cómplice de un proceso de desaceleración, permisivo del ocio y los paréntesis en un tiempo que muchas veces favorece lo inmediato y la persecución constante de resultados (...) promoverá la lectura y la contemplación como prácticas de libertad, sin urgencias, y como fuentes

de conocimiento en un proyecto pedagógico sin rumbo fijo. (Editores Independientes del Ecuador, 2017).

Mecánica Giratoria

Nace en el 2014 como un espacio de difusión de autores emergentes o no reconocidos dentro de la producción poética latinoamericana. (Editores Independientes del Ecuador, 2017).

Ruido Blanco

Se trata de una aproximación a las vanguardias y a las formas poéticas no establecidas ni privilegiadas y que carecen de un mercado editorial. Muchos de los autores comulgan con cierta poesía radical y del lenguaje, poesía que está en el límite, poesía de la complejidad con múltiples planos y que ponen en tensión varios referentes. Sobre las vicisitudes y el devenir de las corrientes e ismos poéticos podríamos encontrar casi de todo en los libros publicados por “Ruido Blanco” hasta el momento: poesía coloquial, conversacional, surrealismo, experimentación, pensamiento visionario, culteranismo, simbolismo, poesía de la experiencia, erotismo, antipoesía, objetivismo, poesía visual, vanguardia contemporánea, mirada fractal, cubista, herencias del concretismo brasileño y el neobarroco. (Editores Independientes del Ecuador, 2017).

Editorial Turbina

*Turbina es una editorial ecuatoriana recientemente creada cuyo objetivo es llegar a los lectores con una propuesta novedosa, visualmente atractiva y económica, por medio de publicaciones de excelente calidad, tanto en contenidos como en diseño. (Editores Independientes del Ecuador, 2017).

Deidayvuelta

Busca trabajar a favor de la producción de libros ilustrados de calidad, difusión de estas obras y construcción de público infantil, juvenil y adulto interesado en la dimensión estética del libro (...) Creemos en la posibilidad de hacer otra literatura, que conecte la calidad textual y visual del libro para hacer de la lectura una experiencia integral. (Editores Independientes del Ecuador, 2017).

Comoyoko Ediciones

Publicamos libros ilustrados, que imprimimos con técnicas artesanales (serigrafía, xilografía), en ediciones limitadas (...) Creamos espacios de encuentro y diálogo entre el texto y la imagen. No son libros únicamente para los niños, pretendemos llegar también a lectores adultos interesados en la gráfica. (Editores Independientes del Ecuador, 2017).

En el Colectivo es importante distinguir al Centro de Publicaciones PUCE, quien se considera miembro honorario de la Asociación de Editores, “velando como observador externo y consejero de políticas” (Vizcaíno, comunicación personal, 12 de septiembre de 2018). Son varias las similitudes en los discursos institucionales, las cuales, en su mayor parte, están dirigidas a distinguir obras inéditas de otras sobrevaloradas, pertenecientes al canon y ofrecidas por las grandes casas de producción. Su discurso utiliza términos literarios y recursos conceptuales en la caracterización de las nuevas obras. En sus propuestas literarias se asegura la calidad de un arte innovador invisibilizado por las grandes casas comerciales, se fomenta la bibliodiversidad y la pluralidad de los contenidos, se orienta y estimula los hábitos de lectura y se ofrece calidad en el sistema técnico de diseño, impresión y publicación. Las editoriales utilizan los elementos a su alcance para capitalizarse y lograr ampliar los circuitos de comercialización y distribución. Además, llevan al paroxismo la relación de su posición carismática en el campo y el discurso indefinido de vanguardia.

Como un subcampo de producción restringida, es indispensable el compromiso colaborativo entre el editor y el escritor. El editor cultural integrado al campo de producción restringida pretende, a través de los servicios y poderes que posee, apartar al autor promocionado del gran mercado comercial. “Combina el relativismo estético del descubridor (...) con la fe en una suerte de ‘absoluto del olfato” (Bourdieu, 2010, pp. 138). El triunfo del editor depende de su anticipación a las leyes lógicas que están por venir en el mercado.

Vizcaíno destaca el trabajo minucioso de sus editores, pues establecen una relación cercana con el autor para mejorar la calidad del producto final y saben posicionarse en el mercado del libro. Mauricio Zuleta (Babel, 2018)

Las editoriales en su afán de “promover el desarrollo de la industria editorial nacional” (Objetivo primero) y la bibliodiversidad, como expresión de la diversidad cultural por medio del libro (Objetivo quinto) justifican la calidad, y los rasgos distintivos del nuevo arte, asegurando la “pluralidad de contenidos y planteamientos literarios” (Objetivo quinto). Los editores, por tanto, gozan de la legitimidad institucional adecuada para dar una crítica oportuna y coherente tanto a la obra como al autor. Al mismo tiempo garantizan el beneficio al desarrollo de una literatura en territorio nacional, incluyendo en su repertorio contenidos plurales, culturales e innovadores. Bourdieu llama a este fenómeno “sociedades de admiración mutua” (2010, pp. 91) por su participación relacional e integradora entre agentes con similares esquemas de percepción. “Proceden del modo tradicional: empiezan el diálogo con los autores que pretenden incorporar o admiten textos de artistas consagrados.” (Zuleta, Babel, julio de 2018). Como subcampo de producción restringida se convierte inevitablemente en un sistema endogámico de producción.

II.1.3.2 Estrategia de reconversión

La primera estrategia de este grupúsculo es la reconversión de una ‘vocación’. Para Bourdieu (2011) a esta estrategia la constituye una serie de acciones con las cuales un grupo se esfuerza por preservar o mejorar su posición en la estructura social. Constituye un cambio de condición para adquirir mayor capital y evitar la devaluación del título u ocupación, “cambiar para mantener” (2011, pp. 171). Por ejemplo, es reconversión el proceso de cambio de un pequeño artesano en empleado de comercio. En el contexto estudiado, la reconversión se da de artista o gestor cultural a editor, crítico o comerciante de arte especializado. En

cuanto al Colectivo, como nuevos editores, reciben un valor adicional al adquirir un conocimiento sobre los mecanismos de producción o distribución de bienes simbólicos literarios. En esa medida, también se pone en juego el desplazamiento hacia un campo económico, en función del capital cultural poseído, pero en el marco de un sistema de producción restringida; es decir, sin una competitividad comercial real entre sus catálogos, desde el ‘desinterés’ en cuanto a las ganancias materiales y como una apuesta cultural significativa a las obras evaluadas y legitimadas por ellos bajo determinados esquemas adquiridos. En todo caso, la estrategia de reconversión está ligada a una segunda estrategia de inversión económica al permitir un aumento relativo del capital económico.

De esta reconversión en su vocación se obtiene un mayor reconocimiento que al ser presentados como artistas experimentales o novísimos, o simples activistas en beneficio del arte. Para Adorno (1962, pp. 10) los críticos profesionales son ‘informadores’ que aportan con una orientación para moverse en el mercado de los productos espirituales. Los editores de esta red, ahora expertos en asuntos culturales y literarios, son artistas profesionalizados, pequeños burgueses autodidactas poseedores de un nivel alto de escolaridad, suficiente para defender el valor espiritual del catálogo de su producción y orientar a un lector hacia la ‘buena literatura’ nacional. Para Bourdieu el título escolar es un mecanismo de apertura a posibilidades objetivas, pues posee un valor formal, ‘jurídicamente garantizado’, y representa un requisito o garantía de experiencia y capacidad. Desde una primera aproximación, el diploma se convierte en el auténtico valor económico y social de su poseedor, en una garantía de la aptitud en el campo. Para Bourdieu (2010), la legitimación de la transgresión de las ‘reglas del arte’ la otorgan las Escuelas de Arte, al capitalizar a los sujetos y al ofrecerles las herramientas necesarias para ser revolucionarios en ese campo (academicismo-antiacademicista). Recordemos que el sentido del gusto, representa una construcción social, producto de la educación que desarrolla la *libido artística* y otorga los códigos necesarios

para el desciframiento, diferente a aquella percepción dispuesta en el *ethos de clase*. Es evidente que estos agentes están en igualdad de condiciones en relación al capital cultural que acaparan—en cuanto a volumen y estructura de capital—, dispuestos a ocupar un espacio similar en el campo. La Escuela de Letras (en la mayoría de casos, la Pontificia Universidad Católica del Ecuador [Anexo, tabla 1]) es la encargada de dar legitimidad al artista-editor del grupo; sin embargo, también es influyente en la valorización o el rendimiento del diploma la disposición del capital económico y social (2005, pp. 141). En la competencia en el campo del arte (literario) entre los actores con el mismo capital escolar, son los desposeídos en recursos —capital económico o capital social— quienes se convierten en víctimas de la devaluación de su título.

II.1.3.3 Estrategia de inversión social

La estrategia de inversión social está orientada “hacia la instauración o conservación de relaciones sociales utilizadas o movilizables a corto o a largo plazo” (Bourdieu, 2011, pp. 37). Las relaciones de asociatividad pueden ser subjetivamente percibidas (reconocimiento, respeto) o institucionalmente garantizadas (derechos). El sostenimiento de las relaciones genera un capital social que debe su origen al trabajo y al intercambio de información, tiempo, etc. “El capital social es el conjunto de recursos actuales o potenciales ligados a la posesión de una red durable de relaciones más o menos institucionalizadas de interconocimiento y de interreconocimiento” (Bourdieu, 2011, pp. 221). Esta estrategia que permite producir una red de vínculos está “consciente o inconscientemente orientada hacia la institución o la reproducción de relaciones sociales de utilidad directa, a corto o a largo plazo” (2011, pp. 222). Para Bourdieu (2011, pp. 222) el capital social depende de un ‘mínimo de homogeneidad objetiva’, permite multiplicar el capital poseído en propiedad. La alianza que define al Colectivo es posible por la homología existente entre agentes o grupos

con los mismos esquemas de percepción y apreciación, por su posición en el campo de producción y por un grado similar en cuanto al volumen y estructura del capital que acaparan (capital cultural, simbólico). El interreconocimiento permite generar beneficios materiales como es la obtención de un capital económico —aun cuando éste sea limitado y a largo plazo— y beneficios simbólicos como el reconocimiento y el prestigio que un grupo transfiere a quienes participan en él.

Editores Independientes del Ecuador consta de un reconocimiento formal, como sindicato de editores, y un reconocimiento sustentado en “obligaciones durables subjetivamente percibidas” (2011, pp. 222); es decir, sentimientos de respeto, consideración, compromiso etc., que los integran y fortalecen los lazos creados. Las limitaciones económicas, políticas reconocibles por todos los editores, al formar parte de un subcampo de producción restringida buscan ser superados a través de la unión conveniente. Por ejemplo, la participación en ferias compartidas permite afianzar las relaciones y favorecer los intercambios, además de reafirmar el reconocimiento. “Cada agente que participa en el capital colectivo (...), sus acciones, sus palabras, su persona mantiene en alto el honor del grupo” (2011, pp. 223).

Nos dimos cuenta, que todos compartimos retos como escritores, tenemos ciertas necesidades, chocábamos muchas veces contra la pared cuando intentábamos hacer cosas solos (Baquiola, comunicación personal, 19 de junio de 2018)

pero no existen realmente redes de distribución, redes de comercialización ni tampoco un intercambio pleno y fluido, y esto hace que la imagen que se tiene de la poesía o de la literatura ecuatoriana sea muy pobre, que no existe, pero existe mucho y de muy buena calidad, pero no se lee, no porque no existe, sino porque no existe un mecanismo de intercambio y distribución entre los editores y quienes podrían estar interesados. Carrión (*La noche boca arriba*, 22 de septiembre de 2015)

Agremiarse significa poder trabajar en conjunto, por ejemplo, proyectos del Estado, con fondos del Estado. Significa ir en conjunto con otras editoriales con un catálogo

más grande. La idea no es competir entre editoriales pequeñas, sino que se una para poder participar y tener las mismas oportunidades (Vizcaíno, comunicación personal, 12 de septiembre de 2018)

La institución, por otro lado, custodia el cumplimiento de las responsabilidades, asegura la caución del capital colectivamente poseído. Hay un intercambio no proporcional, grupos más desprovistos en poder y capital (simbólico, cultural, económico) se juntan con otros en mejores posiciones. Se integran casas con un menor catálogo, junto con otras casas más renombradas, con un catálogo mayor; casas más reconocidas junto con otras con menos experiencia. La integración permite suplir esa falta de poder y capital y obtener una distribución homogénea y equitativa de los beneficios obtenidos. También permite que los miembros se reconozcan dentro de un mismo proyecto. El grupo se moviliza a través de un trabajo colectivo accionado por y para la defensa de sus intereses profesionales. La unión estratégica se extiende internacionalmente, pues EIE forma parte de la Alianza Internacional de Editores Independientes (integrado por varias editoriales fuera de la región), que ha acumulado un nivel considerable de capital simbólico.

El catálogo era tan reducido que los organizadores de eventos no lo tomaban en cuenta y casi pasaba desapercibido para el público, en caso de ser aceptado. La competencia entre miembros del mismo gremio ponía en riesgo la supervivencia de las editoriales más jóvenes (Zuleta, Babel, julio de 2018)

En cuanto a la organización interna del Colectivo, funciona desde una delegación deliberada. Gabriela Alemán y Germán Baquiola son los representantes directos de la agrupación, encargados de orientar y fortalecer los lazos sociales creados (no escogidos arbitrariamente). Para Bourdieu estas acciones corresponden a mecanismos de representación; mecanismos que permiten actuar homogéneamente a los agentes adscritos.

II.1.4 Breves apuntes sobre la proliferación del mercado editorial independiente y el trabajo editorial

La proliferación del mercado editorial es un fenómeno real, una consecuencia del permanente estado de inflación de las instancias de consagración y los templos comerciales de arte. EIE integra a un número representativo de las casas editoriales independientes existentes en el país. Entre las casas de producción, no anexadas a la Asociación, están algunas con más trayectoria, tal es el caso de Eskeletra Editorial, Caracola Editores o El Ángel Editor.

En cuanto al trabajo y posición de los editores (EIE), no estamos hablando de la búsqueda ambiciosa de acumulación material, económica—por lo menos no a corto plazo—, al fin y al cabo, el trabajo de un editor en un subcampo de producción restringido es limitado, ‘humilde’ y ‘servicial’. Son editores artesanos, sin instalaciones de producción, con poco personal de trabajo; sin embargo, han logrado acumular un capital simbólico distinguible, a través de sus estrategias empleadas para mejorar su posición y ofrecer un espacio digno a los autores y obras que publican. Poseen el suficiente capital para aseverar la calidad de sus productos, para el fortalecimiento de la oferta y la garantía de valor de sus obras. La ‘innovación’ o ‘vanguardia’ que han incorporado a su discurso institucional carece de contenido, pues funciona sin precisar bajo qué aspecto lo es. Es un discurso general, reiterativo, razón por la cual, “no dice casi nada más que el lugar desde donde se sostiene” (Bourdieu, 2011, pp.167). Para Bourdieu, hacer innovadora a una clase o fracción de clase “es para recurrir tácitamente a un patrón ético”, ya que desaparece lo esencial: el campo como un sistema de relaciones objetivas de lucha. La ‘autonomía’ del campo, defendida por las casas editoriales, también se convierte en un concepto abstracto y funcional. Es un término vacío utilizado para luchar por la autonomización del campo y reforzar los valores propios del juego como el ‘descubrimiento’ de obras innovadoras, a través del contenido, el tema y la especialidad. Se

intentan crear nuevos esquemas de lectura; sin embargo, estos valores están subordinados a la lógica de la producción comercial, a través de la especialización técnica, sistemas de cooptación, formas estratégicas de capitalización que anteceden a la definición, aún no precisa, de ‘vanguardia’, que rige todo el panorama discursivo de las editoriales. Existe un cruce imperceptible entre el gran mercado y la forma en la que ‘subsiste’ el pequeño subcampo de producción cultural, ya que no difiere en gran medida de la lógica de la producción mercantil, que tanto es cuestionada. Sus editores, desposeídos de capital económico, como representantes directos, adquieren su valor y legitimación desde la especialización (capitalización simbólica) y la innovación técnica, mecanismos objetivos y elementos funcionales y diferenciales que les permiten ingresar a la competencia del campo.

El circuito editorial, en gran medida, funciona desde la heteronomía¹⁸, ya que depende de instancias de reconocimiento y subvención (el mercado, el Estado, la prensa)¹⁹. Al ser de carácter deficitaria la producción independiente, pues no pueden acceder a favorables circuitos de comercialización y distribución, poseen bajas ventas, afrontan riesgos financieros (obligándoles a reconocer de forma deficiente el trabajo de sus escritores), es comprensible la decisión por la que han optado: asociarse con el objetivo de maximizar los beneficios.

a pesar de la apariencia saludable del escenario editorial, no todo resulta de manera óptima, todavía existen inconvenientes que la industria independiente busca subsanar. Por ejemplo, los escritores, en la mayoría de casos, no cobran regalías por derechos de autor; a cambio se les entrega un depósito de ejemplares para su venta u obsequio. Es decir, la literatura sigue siendo un negocio nada rentable en nuestro país. Mauricio Zuleta. (Babel, 2018).

¹⁸ Defender la autonomía del campo ha ocupado un papel secundario. Funciona como fachada discursiva, subordinada a los intereses de los agentes implicados en el subcampo de producción.

¹⁹ El Estado, como encargado de organizar la concentración y la redistribución de las diferentes formas de capital económico, cultural y simbólico (2011, pp. 45), las instituciones de consagración y el mercado son estructuras objetivas que poseen la capacidad de expandir el espacio de lo posible de los agentes insertos.

Capítulo tercero

«el arte moderno es moderno porque es polémico. Casi siempre esa polémica se expresa como crítica de la tradición.»

Octavio Paz, *Los hijos del limo*.

«Una obra no es más que una batalla contra las convenciones.»

Zola, *la teoría naturalista*.

III.1 *Despertar de la hydra, antología del nuevo relato ecuatoriano*

III.1.1 La antología como práctica

Antologar autores ha sido una práctica usual en la historia de la literatura ecuatoriana. En toda antología, los criterios literarios de selección tomados en cuenta parten de la consideración subjetiva de un ‘especialista’ que posee la suficiente legitimidad para dar un juicio de valor a los autores agrupados. Para Francisco Ruiz (2007), la antología tiene como personalidad lo canónico; además, viene cifrada bajo dos funciones: ser programática o panorámica. Toda antología panorámica cumple la función de registrar la producción literaria de un periodo histórico. La antología programática tiene la misión de presentar lo nuevo en producción, con el objetivo de reconocer el valor de los autores que agrupa y posicionarlos. Por esta razón, Bourdieu (1995, pp.405) considera a la práctica de integrar autores como estrategias sociales cercanas a las que rigen la constitución de un salón o de un movimiento, incluso cuando tienen en cuenta, entre otros criterios, el capital propiamente literario de los autores agrupados. Una antología vanguardista representa una inversión arriesgada en el campo, al agregar a su repertorio referencial nombres de autores novísimos, integrados a una

línea de fuerza, ya que confrontan esquemas consolidados de percepción. La producción de antologar autores con fines programáticos ha aumentado considerablemente en los últimos años, en el país. En el presente capítulo describo la lógica y las condiciones de producción en que se realiza la práctica de la antologización, a través de la obra *Despertar de la hydra, antología del nuevo cuento ecuatoriano*. El núcleo del contenido del capítulo es el estudio del espacio de posiciones y de la toma de posición de la nueva generación presentada.

III.1.2 Antología como contribución a la nueva producción artística de EIE

Dentro de la producción independiente se ha procedido a antologar autores en diferentes géneros como poesía y cuento. EIE dispone de 12 antologías distribuidas de la siguiente manera: por parte de la editorial La Caída se ha publicado *Infrarrealistas/poetas*, antología de propuestas estéticas infrarrealistas, *País Cassava (Casabe Lands)*, antología de cuentos binacionales (Ecuador-Nigeria), de carácter intercultural; por parte de Editorial El Fakir se ha publicado *Terror ecuatoriano Vol.1* que recopila grandes relatos de terror ecuatorianos y *B39, Nueva literatura latinoamericana*²⁰ que contiene relatos de autores del continente menores de 40 años, promovido por el Hay Festival de Cartagena de Indias y publicado en colaboración con 14 editoriales independientes de la región; por parte de la editorial Mecánica Giratoria se ha publicado *90 Revoluciones, Antología poética*, que reúne poemas de jóvenes sudamericanos; por parte de la editorial Turbina se ha publicado *Arrarrau. Trece poemas de*

²⁰ Fue un proyecto organizado bajo estrictas normas de selección, publicado y distribuido en el año 2017. Reúne a 39 escritores jóvenes menores a cuarenta años. “Representan, de alguna manera, una generación. Algunas de las mejores mentes de su generación, 39 propuestas para seguir leyendo (...) Bogotá 39 no pretende ser un canon, algo que por definición solo puede existir *a posteriori*. Sugiere más bien una conversación generacional en la que destacan los lazos, los vínculos personales, el registro de la primera persona, la narración autobiográfica y la literatura de las pequeñas cosas, pero también la violencia, los entornos urbanos, la idea de frontera o la búsqueda de la representación política a través de códigos no convencionales. (Manneto, 20 de enero de 2018). El Hay Festival de Cartagena, instancia que subvencionó el proyecto, es uno de los festivales más importantes del mundo hispano, su objetivo principal es la “difusión de la literatura a nivel local e internacional para promover el diálogo y el intercambio cultural, la educación y el desarrollo” (Hay Festival, 2018). La antología fue distribuida por 14 editoriales independientes, en la que se incluye la editorial El Fakir, como representante del Ecuador. Es notable la participación de la editorial ecuatoriana en el Festival. Su producción ha sido reconocida como ‘relevante’ e ‘innovadora’ por las instancias a cargo del festival.

antiamor, desamor y amor que reúne a 14 poetas jóvenes, *Insomnio. Nueve cuentos de noches infames* que agrupa a 8 cuentistas jóvenes, *Penumbra. Siete monólogos melancólicos* con piezas teatrales de 7 dramaturgos jóvenes, *Vértigo. Ocho ensayos de temas escabrosos y Silencio. Nueve crónicas de intimidades inconfesables* que contiene 9 relatos contemporáneos; por parte de Cactus Pink se ha publicado *los que vendrán* que agrupa a jóvenes talleristas de Kafka Escuela de Escritores y *Nunca se sabe, antología de nuevos narradores ecuatorianos (1978-1998)*.

III.1.3 Evaluación del proyecto cultural *Despertar de la hydra, antología del nuevo cuento ecuatoriano*

La Antología fue publicada en el año 2017 por La Caída Editorial y como parte del programa de incentivo a proyectos culturales del Estado, ‘Fondos concursables’. Forma parte de la colección *Las alas del escorpión* de la editorial, “dedicada a rescatar a grupos literarios latinoamericanos con vital importancia para las letras universales” (Editores Independientes del Ecuador, 2017). Sus editores y antólogos son Abril Altamirano y Juan Romero Vinueza. La antología consta de 29 cuentos de autores nacidos entre las décadas de 1980 y 2000, pertenecientes a varias localidades del país. La selección reúne textos de María Auxiliadora Balladares, Salvador Izquierdo, Sandra Araya, Silvia Stornaiolo, Luis Borja Corral, Edwin Alcarás, Max I. Vega, Daniela Alcívar Bellolio, Santiago Vizcaíno, Jorge Luis Cáceres, Andrés Cadena, Diana Zavala, Daniel Félix, Darío Jiménez, Nicolás Esparza, Yuliana Marcillo, Édison Paucar, Juan Fernando Bermeo, José Aldás, en la generación del ochenta; y, Santiago Peña Bossano, Martín Torres, José Yépez, Miguel Molina Díaz, Jorge Vargas Chavarría, Andrés López C, Pablo Echeverría, Jenniffer Zambrano, Mateo Rivas Castro y Andrea Armijos Echeverría, en la generación del noventa.

El proceso de selección implicó un largo trabajo de lectura e investigación. El proyecto tomó cerca de dos años desde su fase preliminar en lo correspondiente a la edición, corrección y valoración de los textos recibidos (“recibimos cerca de cincuenta textos de autores jóvenes que han publicado en libros, revistas físicas, digitales, blogs” [café con letras, 25 de mayo de 2017]) hasta el proceso final de distribución y presentación de la antología (Altamirano, comunicación personal, 25 de septiembre de 2018).

Parte de la búsqueda fue informarnos sobre los últimos ganadores de premios regionales, investigar y averiguar sobre las más recientes publicaciones de cuento, pedir recomendaciones sobre integrantes de talleres de escritura, buscar en revistas y blogs (Abril Altamirano, comunicación personal, 25 de septiembre de 2018).

Para Altamirano y Vinueza los criterios tomados en cuenta para la selección de los escritores son el año y su lugar de nacimiento, la trayectoria, el reconocimiento literario nacional e internacional y las virtudes e innovaciones narrativas de los cuentos. En la producción participaron editores, diseñadores, gestores culturales e instancias a cargo de la impresión y la distribución de los textos (Café con Letras, 25 de mayo de 2017).

Nos vimos en la obligación de cuidar cada detalle de la selección, corrección, edición y gestión, todo esto mediante un diálogo con cada autor, con el editor, Germán Gacio, el artista gráfico que diseñó la portada, David Kattán, con la imprenta, con los medios de comunicación que promocionaron el lanzamiento, con los gestores culturales que nos ayudaron a organizar las presentaciones en varias ciudades del país, etc. (Altamirano, comunicación personal, 29 de septiembre de 2018).

Se imprimieron cerca de 800 ejemplares, los cuales fueron distribuidos en las distintas localidades del país, sobre todo en las ciudades más importantes: Quito, Cuenca, Loja y Guayaquil. También fueron distribuidos en embajadas de los países aledaños al Ecuador (“países hermanos en lo referente a lo literario, es decir Colombia, Perú, Chile, Bolivia”

[Vinueza, Café con Letras, 25 de mayo de 2017]) y en las distintas ferias en las que participó la Asociación, como parte del stand de editores independientes.

III.1.3.1 Fondos Concursables. El Estado como mediador

Despertar de la hydra, antología del nuevo cuento ecuatoriano fue un proyecto financiado, dentro del programa público de incentivo a la producción cultural: Fondos Concursables.²¹ El Estado, a través del Ministerio de Cultura y Patrimonio, otorga el financiamiento a 201 proyectos y propuestas artísticas culturales “mediante el estudio y veredicto de una comisión evaluadora independiente y escogida en concurso público” (Fondo de Fomento a las artes, la cultura y la innovación, 2018).

La convocatoria abrió a mediados del 2016, nosotros llenamos el formulario detallando los objetivos del proyecto y los montos que solicitábamos para poder ejecutarlo (...). Lo más importante era financiar un tiraje considerable que nos permitiera difundir la obra de forma no centralizada. El proyecto cumplió con los requerimientos de la convocatoria, que busca sobre todo propuestas enfocadas en visibilizar a las minorías, revalorizar lo nacional y promover la creación de espacios para el diálogo cultural (...) tras obtener el premio a los ‘Fondos Concursables’ del Ministerio de Cultura, el proyecto cobró vida y se reveló como una verdadera oportunidad para influir en el concepto que se tiene, en general, de la nueva narrativa ecuatoriana (Abril Altamirano, comunicación personal, 17 de Octubre de 2018).

²¹ El Área de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar dio apertura a un debate con el nombre “*Sistemas de fondos concursables para la cultura: La gestión cultural desde el acceso a recursos públicos*” realizado el día viernes 9 de marzo de 2018. Contó con la participación de Gabriela Montalvo, economista de la cultura e investigadora, quien destacó en su ponencia sobre *política pública: Fondos Concursables*. He utilizado a la problematización realizada por Montalvo, pues la antología, objeto del presente estudio, formó parte de este mecanismo de apoyo público. Montalvo (2018) explicó la relación entre el mecanismo de incentivo a la producción cultural con el cumplimiento de la misión institucional del Ministerio de Cultura: “proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales...” (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2018). Los Fondos concursables representan el mecanismo de apoyo mayoritario en el cumplimiento de la filosofía identitaria institucional. Los ‘Fondos concursables’ no puede ser una política pública, sino un componente dentro de un Sistema de Fomento. Montalvo destacó dos factores que lo pueden explicar: primero, el uso del término ‘Fondos’, el cual no es aplicable, ya que implica el manejo de recursos presupuestarios, no de un fondo almacenado e independiente a estas asignaciones. Segundo, el término ‘Concursables’ el cual alude a una forma de competencia sustentada en la valoración de habilidades y capacidades específicas. El concepto ‘concurso’ constituye una política liberal relacionada directamente a la búsqueda de eficiencia, a la maximización y a la minimización de la pérdida.

Para la postulación en los ‘Fondos Concursables’ o ‘Fondo de Fomento de las Artes, Cultura e Innovación’ es necesario constar en el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC). En la norma técnica se menciona que el registro depende directamente del Ministerio de Cultura y Patrimonio, entidad a cargo del Sistema Integral de Información Cultural. Además, se esclarece que la herramienta está dirigida a:

profesionales de la cultura y el arte, creadores, productores, gestores, técnicos o trabajadores que ejerzan diversos oficios en el sector cultural dentro del territorio nacional, así como a migrantes o personas en situación de movilidad humana, a agrupaciones, colectivos o empresas y entidades cuya actividad principal se encuentre comprendida dentro del ámbito de la cultura (Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación, 2018).

Para el ingreso y verificación de los perfiles se requiere poseer un título académico, registrado en el Senescyt (con un número de carreras aceptadas) o constar en el Registro Único de Contribuyente, con experiencia en actividades específicas vinculadas al sector de la cultura. Se considera para el registro:

Logros alcanzados: publicaciones, galardones, reconocimientos, conciertos, grabaciones, festivales, entre otros. Participación en proyectos culturales: descripción de la participación o vinculación del usuario a proyectos culturales. Formación y capacitación: descripción de los distintos espacios en los cuales el usuario ha participado (Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación, 2018).

III.2 El Espacio de posiciones: relaciones objetivas entre los agentes del campo

En el marco de las condiciones sociales de producción fabricadas por el grupúsculo —con un nivel considerable de homología— organizado en editoriales autónomas, se publicó una

de las obras aspirantes a obtener un valor simbólico en la tradición literaria nacional: *Despertar de la hydra, antología del nuevo cuento ecuatoriano*. Para ingresar al espacio de posiciones se requiere de maniobras y estrategias que empiezan por el reconocimiento de las reglas que rigen el arte en un periodo histórico y del uso del capital poseído o acumulado — como recursos y poderes efectivamente utilizables. Toda antología vanguardista-programática representa una inversión arriesgada en el campo. La antología fue presentada como una muestra representativa del cuento ecuatoriano, sin la intención de canonizar a los autores ni obtener beneficios adicionales, más que contribuir con el desarrollo de la cultura nacional y con la visibilización de la nueva producción injustamente opacada.

Es una muestra del cuento. No es tan ambicioso el proyecto (Romero, *La Tertulia*, miércoles 14 de junio de 2017).

En realidad, con Abril no pensamos hacer un canon nuevo, actual. Intentamos hacer, mostrar al público que si existen escritores jóvenes y que están haciendo obra (Romero, *La Tertulia*, miércoles 14 de junio de 2017).

nos dimos cuenta de que nuestros referentes eran pocos y que, en comparación con la poesía, el cuento ecuatoriano no se promociona mediante grandes festivales, recitales o conversatorios con los autores (...) el desconocimiento incluso se da dentro del gremio de narradores, sobre lo que sus contemporáneos están produciendo actualmente en ese género (Altamirano, comunicación personal, 29 de septiembre de 2018).

No fueron exactamente los más consagrados. Fueron algunos jóvenes que no quisieron colaborar. (...) Varios de los más jóvenes sí lo hicieron, fue bastante extraño. Consideramos que esta era una manera de visibilizarlos a ellos. Podía ser una oportunidad para que salgan a la luz (Romero, *Café con Letras*, 25 de mayo de 2017).

No tenía tanta relación en temáticas. Ofrecer una antología con escritores jóvenes es mucho más fácil para introducirse a lo nuevo en literatura ecuatoriana. Es una guía de

lectura (...) Nosotros como editorial regente del proyecto, dimos guías para encauzar el libro. Por ejemplo, que no haya esta acumulación capitalina (..) Fue un buen libro en el mercado extranjero. Gente no conoce a los nuevos narradores, solo a los clásicos: Adoum, Palacio, Icaza. (Baquiola, comunicación personal, 19 de junio de 2018).

No fue una propuesta de esa casa editorial. Lo que hace La Caída es dar el sello editorial para que esta antología se publique. Le ha interesado y ha publicado esto (Vizcaíno, comunicación personal, 12 de septiembre de 2018).

La negación de los intereses por parte de los agentes (editores y escritores) no implica la negación de su búsqueda prereflexiva. Al fin y al cabo, la ejecución del proyecto requirió de un previo proceso de investigación y de la aplicación de estrategias de valoración simbólica por parte de los antólogos-editores, agentes legitimados formalmente por la Academia, por las editoriales (como instancias de consagración especializadas) y por el Estado (como representante del programa cultural ‘Fondos Concursables’). Por lo tanto, es claro el sentido del juego en los agentes participantes. Es necesario aclarar que los intereses perseguidos están relacionados, en primer lugar, a criterios de apropiación de manifestación del poder simbólico y, en segundo, a beneficios materiales agregados como son las ganancias económicas.

El funcionamiento de la primera regla del campo, sobre la posición del artista en un ‘universo antieconómico’ (acoplado necesariamente a un sistema económico), en donde el triunfo sólo puede gestarse en un ámbito simbólico, teniendo las de perder en el ámbito económico, es evidenciable en lo que concierne a la producción de la antología. El proyecto fue subvencionado por parte del Estado (Ministerio de Cultura), como mediador, a través de sus políticas de incentivo, de redistribuir las riquezas y apoyar el desarrollo cultural. La autonomía del campo es relativa pues, como grupo herético, depende de fuerzas o refuerzos externos (como un sistema público de financiación) para incorporarse a la lucha del campo.

Al formar parte del circuito de producción editorial (EIE), no se está exento de adquirir beneficios acumulados por parte de las casas editoriales que los patrocinan —beneficios que han sido logrados a partir de sus luchas en el campo. Al ser una de las editoriales independientes la responsable de la producción, los artistas antologados resultan aventajados por la consagración ‘carismática’ que un campo de producción restringido les puede transmitir; es decir, la editorial y sus editores, como interlocutores privilegiados, tienen la capacidad de ceder al escritor patrocinado el reconocimiento obtenido desde la resistencia marginal (el carisma de un antieconomicismo) y el valor puramente cultural y ‘vanguardista’ de su producción (capital simbólico acumulado). Para Bourdieu (1995, pp.222), el éxito simbólico y económico depende de los agentes que hacen la editorial, ya que otorgan la confianza, hablan favorablemente de un autor, se encargan de la publicidad, la distribución, transmiten el prestigio y el reconocimiento. Las editoriales independientes han acumulado un notable capital simbólico, producto de la historia de sus luchas en el campo, defendiendo el valor de su ‘autonomía’, de sus autores y obras. En el actual contexto, resulta beneficioso para los agentes del campo (escritores), poseedores de las disposiciones adecuadas, congregarse en las nuevas editoriales independientes de la red, con el fin de potenciar objetivamente los criterios simbólicos de distinción de sus obras y mejorar su posición en la estructura del campo (dentro de un espacio de lo posible).

Es una forma de *illusio* considerar al proyecto una simple guía de lectura, algo sin afán de trascendencia, pues las condiciones en las que fue producida la obra lo contradicen.²² La antología no fue un proyecto desarticulado, sino uno estratégico y colectivo.²³ La

²² Para Juan Romero Vinueza el valor social de la antología es algo incierto e indefinido: “El potencial a futuro lo único que nos puede decir el tiempo” (La Tertulia, miércoles 14 de junio de 2017).

²³ Los resultados ya han empezado a visualizarse. El diario *El Tiempo* ha dedicado un reportaje intitulado *Entre novela y poesía, los más vendidos de este 2018*, que tuvo el objetivo de mencionar las obras ecuatorianas más vendidas en Cuenca, en el año 2018. “Los títulos de las editoriales independientes se alzaron este año como los más vendidos en la ciudad (...) Le siguen más títulos ecuatorianos como ‘Complejo’, de Santiago Vizcaíno, ‘Te perdono régimen’, de Salvador Izquierdo, ‘La ruta de la ceniza’, de Gabriela Vargas Aguirre, la antología de

congregación de varios escritores alrededor de una editorial independiente y su participación en un proyecto en común, responde a una intención semiconsciente en “función de la representación que se han hecho del editor” (Bourdieu, 2010, pp. 137), capaz de otorgar una oportunidad potencial para acceder a una toma de posición (el editor independiente posee varias funciones destacables, otorgadas por la Asociación [ver capítulo 1.2]). Los agentes del campo se han incorporado a una constante discursiva que coincide tanto en escritores como en editores producto de la homología estructural que los define. La alianza simbólica entre el agente y la institución es construida en función de la posición homóloga que ocupan en la estructura del campo de posiciones, como subordinados. La producción de la antología adquiere un sentido destacable de valoración al ingresar a un espacio discursivo en donde son apreciadas funciones como la marginalidad, el desinterés y la ‘misión pura’ de un nuevo escritor; es decir, al acoplarse —no espontáneamente— a las propuestas y declaraciones de las nuevas casas editoriales (ver subcapítulo I.2.3.1). Por esta razón, las acciones y estrategias de los agentes que han participado en la antología han estado orientadas, desde un principio, a transformar conjuntamente las relaciones del campo, dentro de un rango coherente de posibilidades. Los editores de la antología perciben la función del mercado editorial independiente de la siguiente forma:

gracias al surgimiento de varias editoriales independientes que han permitido que se generen nuevos espacios para la difusión literaria, de más fácil acceso para los autores que no viven en los centros urbanos más poblados, para los jóvenes que no tienen la solvencia económica para financiar una publicación en las grandes casas editoriales, y para los escritores cuya obra no responde a los lineamientos ideológicos o políticos de las entidades públicas que ofrecen premios e incentivos para la publicación de obras literarias. Es gracias a esto que el catálogo de autores ecuatorianos se ha ampliado

cuentos ‘Despertar de la Hydra’, recopilación realizada por Juan Romero Vinueza y Abril Altamirano; y ‘Jazz’ de Carlos Vásconez” (El Tiempo, 27 de diciembre de 2018)

considerablemente en los últimos años y la nueva generación de escritores ha podido darse a conocer. (Altamirano, comunicación personal, 29 de septiembre de 2018).

Estas editoriales ofrecen productos de calidad, atractivos visualmente y con ediciones muy bien trabajadas. La relación editor-autor se ha vuelto más personal y el proceso de difusión empieza a tener la importancia que amerita. La literatura ecuatoriana ya no consta de volúmenes y volúmenes de autores que solo un círculo hermético de intelectuales llegó a conocer, guardados en cajas en la bodega de alguna entidad pública. Las nuevas voces en la literatura ecuatoriana se escuchan en los festivales, destacan en las vitrinas de las librerías, se mueven, mutan y evolucionan imparablemente. (...), hoy en Ecuador se hace ciencia ficción, terror, cómic, teatro, antipoesía, novela negra, cuento fantástico, narrativa infantil y juvenil. Se ha abierto un catálogo enorme de opciones que hace veinte años no era imaginable (Altamirano, comunicación personal, 29 de septiembre de 2018).

Esta alianza estratégica, en razón de la homología estructural, explica el hecho de que un número considerable de escritores haya aceptado formar parte del proyecto de una editorial independiente cuya intención es vista desde el ‘desinterés’, al carecer de una justificación literaria o política. Los editores afirman integrar a los escritores en la antología a partir de su edad biológica o generacional, niegan integrarlos bajo principios de equivalencia estética o razones políticas. La negación de la búsqueda de una toma de posición, al depurarse de todo artificio estético o político, no implica su anulación. El conflicto generacional posee el suficiente valor para respaldar el ingreso en el espacio de posiciones y, por lo tanto, generar probabilidades objetivas de acceso a una toma de posición (que todo agente participante en el campo persigue). Al hablar de diferencia generacional, no solo se refiere a la distinción de clases de edad por atributos de naturaleza; la diferencia radica en el mismo *habitus*, determinado por modos de percepción y apreciación diferentes. Para Bourdieu (2007, pp. 101) a la diferencia generacional la define las condiciones de existencia que oponen “definiciones diferentes de lo imposible, de lo posible y de lo probable, hace que los unos

experimenten como natural o razonable unas prácticas o aspiraciones que los otros sienten como impensables o escandalosas, y a la inversa”.²⁴ El argumento que permite justificar la intencionalidad del grupo dirigida a obtener una posición en el campo yace en la misma homología del *habitus*, a través de la cual se busca imponer categorías de percepción diferentes a las consideradas legítimas (un ejemplo particularmente claro es la forma en la que, actualmente, se procede a presentar a las nuevas generaciones de escritores, en las antologías, como un ‘diálogo generacional’).²⁵ La lucha real por la distinción resulta imperceptible al agrupar a escritores bajo la ‘neutralidad’ de la edad biológica, sin embargo, es preciso recordar que es el mismo *habitus* el que hace propenso al artista a ocupar un puesto o a transformarlo (las disposiciones permiten crear posiciones dentro del campo).

Son cuentos de autores jóvenes de personas nacidas en el 80 y 90, por lo tanto, tienen entre 20 y 37 años, más o menos. El motivo fue mostrar estas nuevas voces, unas inéditas que algunas ya son bastantes conocidas, se mueven en el medio literario y otras que son totalmente inéditas (...) No se tomó en cuenta una línea ideológica, una

²⁴ En octubre de 2018, 115 escritores jóvenes y otros agentes del campo como editores y gestores culturales (muchos de ellos forman parte de la antología *Despertar de la hydra* o son integrantes de la Asociación de Editores Independientes del Ecuador) presentaron una queja formal al actual ministro de cultura Raúl Pérez Torres, cuestionando su conferencia intitulada “Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana”, dictada en el marco de la Feria del Libro de Montevideo (2017). Como nueva generación de escritores, les pareció impensable la práctica discursiva de Pérez Torres. Acusaron a su discurso de inexacto, patriarcal y conservador, al omitir a escritoras y a prescindir de la actualización en la nómina de autores presentados, pues la literatura, en su perorata, se extiende desde el origen de la producción literaria nacional (siglo XIX) hasta la década de los 70. Como nuevos escritores (congregados e identificados bajo determinantes etarios) ven escandalosa la actuación del ministro, pues parten de diferentes esquemas de percepción y apreciación de la literatura. Por su parte el ministro respondió a la carta y realizó una disculpa pública (Redacción Cultura, 09 de octubre de 2018). Este ejemplo particularmente revela el antagonismo del campo entre fuerzas ortodoxas que trabajan por conservar la cultura y otras heréticas que intentan subvertirla.

²⁵ *Bogotá 39* siguió el mismo principio de agrupación, según la edad biológica de los autores y basada en los niveles de cooptación de los mismos (legitimidad de producción de los autores, publicación en editoriales de gran concentración como Random House, premios, etc.). Sin duda, constituye un proyecto más grande y con mejores oportunidades por las condiciones objetivas en las que fue producida (como es la producción en 14 editoriales independientes bien posicionadas a nivel continental). Al igual que con *Despertar de la hydra*, los agentes niegan intereses directos como la búsqueda consciente de formalizar un canon u obtener ganancias económicas. Defienden su producción desde la autonomía y la pluralidad. La antología es presentada desde el ‘desinterés’ como un proyecto cultural que constituye un simple y necesario diálogo generacional. Romero Vinuesa niega que el proyecto sea similar a *Bogotá 39* (- **Reconozco el esfuerzo por antologar autores. ¿Hay un intento aquí de recuperar esta iniciativa Bogotá 39, no hay nada de esto Juan?** -En realidad no, con Abril no pensamos hacer un canon nuevo, actual. Intentamos hacer, mostrar al público que sí existen escritores jóvenes y que están haciendo obra [La Tertulia, miércoles 14 de junio de 2017]).

temática ni un estilo en particular, porque no era ese el enfoque de la antología (Altamirano, *Café con Letras*, 25 de mayo de 2017).

El funcionamiento de los niveles de cooptación y reconocimiento —menciones, honores, recompensas— que crean jerarquías en el campo también son incluidas en la planificación de las estrategias de valoración simbólica. La investigación previa a la selección estuvo basada en la distinción de aquellos escritores que han publicado, han sido premiados o han obtenido algún reconocimiento nacional o internacional (ver anexo 2). En ese sentido, se espera que escritores, poco favorecidos por su suerte, pueden ingresar al espacio de posiciones y por ende a una toma de posición, al compartir espacio con escritores más renombrados—que han acumulado mayor capital simbólico y alcanzado un respetable nivel de consagración. La antología funciona como una estrategia orientada a la redistribución del capital simbólico acumulado y al fortalecimiento de la red de relaciones establecidas en el campo como expresión de capital social. Para Bourdieu (1995, pp.405), agrupar a autores en un mismo texto, tiene como principio verdadero “estrategias sociales cercanas a las que rigen la constitución de un salón o de un movimiento, incluso cuando tienen en cuenta, entre otros criterios, el capital propiamente literario de los autores agrupados”. Estas estrategias sociales puestas en marcha han sido llevadas a cabo por auténticos ‘banqueros simbólicos’ que han demostrado tener la capacidad para anticiparse a los resultados y sacar ventajas de su inversión.

Varios de los nombres que forman parte de la *Despertar de la hydra* han sido publicados en otras antologías de editoriales independientes de la red (EIE). Tal es el caso de María Auxiliadora Balladares, Andrés Cadena, Salvador Izquierdo, Daniela Alcívar, Sandra Araya, Silvia Stornaiolo, Santiago Peña, Diana Zabala, Santiago Vizcaíno, presentes, indistintamente, en antologías de la Asociación como *Insomnio. Nueve cuentos de noches infames*, *Arrarrau. Trece poemas de antiamor, desamor y amor*, *Silencio. Nueve crónicas de*

intimidades inconfesables, Nunca se sabe, antología de nuevos narradores ecuatorianos (1978-1998) y País Cassava.

Varios autores han sido considerados en otras antologías de cuentos publicadas, desde el año 2011, por editoriales que no forman parte de la Asociación. Por ejemplo, *Ecuador Cuenta*, antología publicada en España y editada por el cuentista y dramaturgo Julio Ortega que compila a escritores ecuatorianos contemporáneos de distintas generaciones. Aparecen en ella Jorge Luis Cáceres, Sandra Araya y María Auxiliadora Balladares. Se los ha agrupado junto con autores como Javier Vásconez, Leonardo Valencia, Iván Egúez, Francisco Proaño Arandi, Esteban Mayorga. La antología se caracteriza por la variedad de los temas y estilos que poseen los cuentos, por la variedad ‘etaria’ al agrupar escritores noveles junto con aquellos que poseen más de 20 años de trayectoria, por la universalidad de los relatos y el cuestionamiento a los nacionalismos (El Comercio, 20 de junio de 2014); en *Lo que haremos cuando la ficción se agote: muestra de narradores ecuatorianos* son tomados en cuenta Jorge Luis Cáceres (editor y seleccionador de la antología) y María Auxiliadora Balladares. Es una antología que agrupa a escritores nacidos entre 1976 y 1982 que “plantea la posibilidad de trazar una hoja de ruta entre las disímiles manifestaciones literarias de sus coetáneos” (Cáceres, 20 de diciembre de 2011). En *Los invisibles, una antología del muy nuevo cuento ecuatoriano* (2010), editada por Juan José Rodríguez y Paulina Merino, fue seleccionado Andrés Cadena junto con 11 autores, entre los que se encuentran Eduardo Varas y Esteban Mayorga. Fue publicada por la editorial Caracola, como parte de su colección Antropófago; *GPS, Antología de cuentistas ecuatorianos*, editada por el escritor ecuatoriano Miguel Antonio Chávez, es una antología, de carácter etario, que reúne a escritores nacidos entre 1975 y 1984. Forman parte de la selección Jorge Luis Cáceres, Edwin Alcaraz, Andrés Cadena, Salvador Izquierdo y María Auxiliadora Balladares.

Por estos motivos, nació la idea de compilar en una antología a autores consagrados, que están publicando con regularidad y han obtenido en los últimos años importantes reconocimientos, y juntarlos con autores más jóvenes, cuya obra está apenas empezando a conformarse, pero que demuestran tener gran potencial y merecen ser conocidos y leídos (...). Parte de la búsqueda fue informarnos sobre los últimos ganadores de premios regionales, investigar y averiguar sobre las más recientes publicaciones de cuento, pedir recomendaciones sobre integrantes de talleres de escritura, buscar en revistas y blogs. (Abril Altamirano, comunicación personal, 16 de octubre de 2018).

A esto se refería Bourdieu con el ‘milagro de la firma’, ya que resulta indispensable el capital simbólico que puede transferir el sello de la institución (La Caída Editorial) y el valor transferible de los nombres de los artistas consagrados (y su respectivo capital literario). Estos factores permiten posicionar estratégicamente a autores no renombrados. En ese sentido, la participación o representación de los agentes más consagrados se constituye como un acto servicial de crédito para dar cauce a la finalidad del proyecto, expresada como ‘presentación’ de lo nuevo en cuento ecuatoriano.

III.2.1 ¿Vanguardia?

Hemos visto que la vanguardia —como expresión abstracta en la lucha del campo— es una de las características definitorias de la producción independiente, defendida por las editoriales emergentes tanto en su catálogo cultural como en sus objetivos institucionales de producción. A la antología *Despertar de la hydra* se le ha otorgado la cualidad de ‘innovadora’ o ‘vanguardista’. Destacar el valor de los nuevos cuentistas en la antología implica oponerse indirectamente al valor de la tradición en cuento y al que poseen los grupos antagónicos del mismo campo. Dentro de la misma lógica del campo, toda vanguardia cumple con el objetivo de enfrentar a una ‘retaguardia’ literaria que obstaculiza el desarrollo de la nueva producción nacional y a otros agentes o grupos conservadores que impiden su

reconocimiento. Todo escritor joven debe enfrentar directa o indirectamente a la autoridad burocrática de la institución encargada de la conservación cultural, a los productores de bienes publicitarios o ‘moda’ y a la posición dominante de los autores consagrados, como una oposición estratégica en la lucha del campo. Para Bourdieu (1995) los artistas de vanguardia son dos veces jóvenes: por la época artística y por el rechazo al dinero y a grandezas temporales (de forma provisional). La vanguardia y la innovación son elementos influyentes en la economía propia del campo. Con la proliferación del mercado editorial independiente se ha maximizado la producción de antologías y obras de carácter vanguardista. Al destacar constantemente lo nuevo en producción literaria, lo ‘vanguardista’ se torna impreciso, carente de significación y reiterativo; no va más allá de revelar la posición desde dónde se es pronunciada —lo marginal y lo emergente. En el caso del subcampo de producción restringida analizado, no representa más que un explotado recurso publicitario que, acudiendo a un patrón ético, oculta los intereses y el antagonismo del campo. Cabe mencionar que no se ha incluido en la presente investigación a la producción ‘vanguardista’ de las editoriales independientes no anexadas a la Asociación.

El antagonismo del campo y la búsqueda de distinción, se lo hace a través de un representante legítimo: el editor. En la antología estudiada, los editores han demostrado ser capaces de descubrir innovaciones puras y oponerlas a una tradición que limita a las nuevas formas de expresión. Para Bourdieu (1990, pp.166) “la reacción contra el pasado, que crea la historia, es también lo que crea la historicidad del presente, que se define negativamente por lo que niega”. Para incorporarse en la estructura del campo, siendo más específica a la toma de posición, es necesario apartarse de lo legítimo; remitir el pasado al pasado permite alcanzar la distinción.

En este apartado se han revisado los sistemas de oposición marcados por la posición de los agentes representados, desde las prácticas entendidas como formas de objetivación de las

disposiciones. Antes de pasar al estudio de la toma de posición, que involucra el contenido de la obra y lo relacionado directamente a ella, es necesario reconocer los sistemas de los contenidos u obras faro que aún determinan las categorías de percepción y apreciación legítimas y que todo escritor emergente debe remitirse, como requisito previo del campo, dentro de los procedimientos hacia la toma de posición. Los editores directos de la antología —representantes y descubridores de ‘valores literarios inéditos’ y autores prodigios—, han demostrado reconocer las reglas del campo. Oponerse a las bases legítimas de la autoridad de la tradición en cuento —aún de forma superficial y breve— constituye un recurso efectivo para promocionar e introducir nuevos esquemas de percepción y dar paso a una ‘vanguardia’ en cuento. Para ejemplificar el discurso de oposición, pondré a consideración la perspectiva de los agentes que han participado en la producción de la antología.

el auge de su etapa creativa marca un cambio en la estética que se venía manejando desde los 60 con el movimiento de los tzántzicos, así como cambia la coyuntura y la sociedad en la cual se desarrolla esa literatura. La literatura y el arte son un reflejo de la realidad, inevitablemente van a remitirse a ella. Por lo tanto, las preocupaciones estéticas y estilísticas de los autores nuevos son por completo diferentes a las de la última generación registrada en la historia de la literatura ecuatoriana contemporánea (Altamirano, comunicación personal, 16 de octubre de 2018).

Ninguno de estos autores participa de alguna propuesta ideológica o política, ni siquiera estética. Creo que cada uno trabaja en distinto modo (Vizcaíno, comunicación personal, 12 de septiembre de 2018)

Tenemos presente que los que se van y toda esta generación guayaquileña que marcó el principio del cuento, estuvo tan presente en la literatura que hasta hace pocos años, hasta cierto punto, seguíamos un poco orientados o reinventado esa primera manera de cómo se genera el cuento. Descubrimos que en los nuevos autores ya existe un primer desprendimiento de esa primera forma del cuento en el país. Consideramos importante el hecho de demostrar un rompimiento más drástico de lo que han tenido

los Tzántzicos o Gabriela Alemán o Leonardo Valencia (Romero, *La Tertulia*, miércoles 14 de junio de 2017).

La literatura de los sesenta estaba comprometida con una tendencia política y con el ideal revolucionario. Hoy por hoy, la literatura se ha abierto a la universalidad sin desligarse de lo local. Es posible situar el cuento en un sector marginal de la costa ecuatoriana sin llenarlo de *color local*. Es posible escribir una novela ambientada en el Quito del siglo XX sin incluir un manifiesto entre líneas (Altamirano, comunicación personal, 16 de octubre de 2018).

Todo artista es político por antonomasia. Por antonomasia pedimos también que las vacas se aparten, que la vida es corta. No hay cortes de manga a la política, pero es curioso cómo sus representantes son expulsados de estas páginas, de estas historias. No hay burguesía o burguesismos, ni improperios, más clásicos en autores de los setenta, en contra de alguna religión. No hay filias y en cambio cunden las fobias. Nuestros autores han viajado al fin de la noche produciéndonos impresión duradera con el torbellino de sus abismos sin fondo, en procura de la grandeza de un círculo dantesco. (Vásconez, 07 de julio de 2017).

Como menciona Bourdieu (2010), los profesionales de la producción artística asumen un punto de partida o ruptura al reconocer las reglas de la tradición artística que reciben de sus predecesores. Se define a la nueva producción ecuatoriana al resaltar las diferencias que posee de las ‘viejas formas de creación literaria nacional’. En función de las enunciaciones conceptuales y literarias que los representantes legítimos de la antología han presentado, es posible afirmar que no existe una oposición real entre los nuevos escritores con aquellos que los preceden de forma directa (por algún sentido de autoidentificación).²⁶ El cuestionamiento

²⁶ Miguel Antonio Chávez (2013), escritor y gestor cultural ecuatoriano, realiza una enumeración considerable que reúne nombres de reconocidos y valiosos cuentistas ecuatorianos, precursores de las nuevas generaciones. Entre los escritores (todos reconocidos como *outsiders*) posteriores a la generación del sesenta y anteriores a la generación que forma parte de la antología estudiada (80-90) están: Ernesto Torres Terán, Elssie Cano, Juan Carlos Cucalón, Hans Behr Martínez, Leonardo Valencia, Adolfo Macías Huerta, Javier Vásconez, Gabriela Alemán, Huilo Ruales Hualca, Sonia Manzano, Santiago Paez, Fernando Naranjo, Solange Rodríguez Pappé, Juan Fernando Andrade, Jorge Luis Cáceres, Esteban Mayorga y José Hidalgo Pallares. Entre los escritores más jóvenes están Eduardo Adams, Yanko Molina, Edwin Alcarás, Augusto Rodríguez, Andrés Cárdenas, Diana

se lo hace en relación a la última generación de escritores “registrada en la historia de la literatura ecuatoriana” (Altamirano, comunicación personal, 25 de Septiembre de 2018); es decir, al grupo de los tzántzicos. Por otro lado, también buscan desprenderse de la autoridad o tradición histórica legítima en cuento, heredada por la generación del 30.

En el siguiente apartado, estudio la toma de posición del grupo tzántzico en el campo literario. Este desvío voluntario permite relacionar y comprender las diferencias entre la antigua lógica de producción y posicionamiento que caracterizó a las estrategias usadas por la ‘tradición’ (reconocida como autoridad legítima) y la lógica puesta en marcha por la actual ‘generación’, y sus estrategias de lucha en el campo. La relación no es arbitraria, tiene la finalidad de entender el antagonismo del campo entre dos formas diferentes de generar época.

III.3 Introducción al Tzantzismo (breves apuntes sobre la tradición)

El estudio sobre el tzantzismo, en la presente investigación, es referencial y sucinta. Parto del reconocimiento de que la emergencia del grupo tzántzico —y el establecimiento de sus relaciones como grupo— tuvo su origen a partir de los cambios sociales, políticos y económicos que se vivieron en el país durante la década de los 60, producto de la transición del país hacia una modernidad capitalista y de las situaciones de crisis e inestabilidad política. El objetivo principal, en este apartado, es enunciar y describir la forma en que se disputaron las luchas que se llevaron en el campo literario, lo que incluye la identificación de las

Varas Rodríguez, Sandra Araya, Marcela Noriega, Bolívar Lucio, Silvia Stornaiolo, Juan Carlos Moya, Elías Urdánigo, Diana Zavala, María Fernanda Ampuero, Luis Félix López, Juan Pablo Castro Rodas, Mónica Ojeda, Eduardo Varas, Marcela Ribadeneira y Luis Alberto Bravo. Los nombres mencionados han aparecido en varias antologías que siguen la misma lógica de producción del *Despertar de la hydra*: carácter etario, niveles de cooptación, etc. La diferencia radica en la figura del editor y de la institución, la cual no parece ser tan obligatoria y necesaria en las antologías producidas durante este periodo. Dos ejemplos de antologías que reúnen a los autores mencionados, ‘antecesores’, de la nueva generación son: *GPS antología de cuentistas ecuatorianos*, editada por Miguel Antonio Chávez, la cual tiene la función de “brindarle al lector una suerte de rastreo o mapeo de trece narradores ecuatorianos en plena germinación de su oficio literario, a través de una herramienta que puede ser tan literal como metafórica: la imagen caprichosa de un Posicionador Geográfico Satelital” (Chavez, 2013) y *Tiro de gracia, neo ficción ecuatoriana*, editada por Renata Egüez. “La compilación es un tiro de gracia, o un tiro autoinfligido, pero no suicida, no, porque estos Tiros de gracia hieren y curan con su violencia, con su crudeza y alivio de lenguaje, viven y hacen vivir, asesinan para estar vivos” (Egüez, 2012).

instituciones asociadas, las estrategias ejecutadas, los criterios simbólicos de distinción de las obras producidas; es decir se tomará en cuenta la relación que hubo entre el espacio de posiciones y la toma de posición.

Para Rafael Bonilla (2010, pp.343), la modernización desarrollada en los sesenta dio apertura a un proceso de transformación de las formas de percepción y de apreciación del mundo de la vida. Fue una época libertaria en la que las contraculturas expresaron su optimismo y los movimientos contestatarios se afianzaron a proyectos alternativos al capitalismo hegemónico (2010, pp. 340). El tzantzismo fue un movimiento cultural y político que surgió durante este periodo.²⁷ Formaron parte del grupo escritores e intelectuales que consideraron indispensable poner al acto de escribir en servicio de las clases oprimidas y visibilizar, a través de su arte, las relaciones de dominación y explotación. El nombre asumido tuvo su origen en el lenguaje de denuncia al capitalismo y en el ideal de una posible ‘revolución’ a través de la producción poética y artística (Bonilla, 2012, pp.10).

Los agentes integrados en el movimiento cuestionaron la indolencia de las instancias públicas de cultura ante problemáticas sociales y el desinterés de escritores ‘burgueses’ alejados de la realidad social. Pusieron en marcha un proceso de ruptura determinado por anatemas estratégicos, estéticos y políticos, a través de un ismo creado, como etiqueta del grupo. Rafael Bonilla (2012) considera fundamental los cambios que se dieron en las condiciones de enunciación pública.

Como llegando a los restos de un gran naufragio, llegamos a esto. Llegamos y vimos que, por el contrario, el barco recién se estaba construyendo y que la escoria que

²⁷ “Este acontecimiento de la crítica cultural y política de la década de los sesenta y setenta ha sido interpretado desde la sociología, en clave marxista, como un momento de impugnación y crítica al orden establecido (Cueva, Moreano), desde la sociología de la literatura como un momento de producción de una nueva actitud intelectual (Cueva, Tinajero), o como un momento de inflexión cultural desde la perspectiva de la historia de las ideas (Carlos Arcos), también como un efecto de la Revolución Cubana en la radicalización política de los intelectuales y de la juventud” (Quintero & Silva, 2010).

existía se debía tan solo a una falta de conciencia de los constructores. (Primer manifiesto tzántzico, 27 de agosto de 1962)

No decimos que encima de estos restos nos alzaremos nosotros. No. Se alzaré por primera vez una conciencia de pueblo, una conciencia nacida del vislumbre magnífico del arte. Será el momento en que el obrero llegue a la Poesía, el instante en que todos sintamos una sangre roja y caliente en nuestras venas de indoamericanos con necesidad de soltar, de combatir y abrir una verídica brecha de esperanza (Primer manifiesto tzántzico, 27 de agosto de 1962)

Aquí, en donde desde hace tiempos un marasmo endémico viene carcomiendo las conciencias; en donde los artistas han hecho casi deporte de su qué 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 llamada de liberación económica y mental de nuestros subdesarrollados pueblos (Introducción Revista Pucuna, Edición facsimilar 2010).

Al grupo lo integraron los siguientes escritores: Sergio Román, Simón Corral, Gonzalo Bustamante, Marco Muñoz, Luis Corral, Alfonso Murriagui, Euler Granda, Ulises Estrella, Raúl Arias, Fernando Tinajero, Francisco Proaño Arandi, Abdón Ubidia, Agustín Cueva, Antonio Ordoñez, Raúl Pérez Torres, entre otros.

Durante este periodo se disputó la lucha antagónica por la legitimación cultural y la imposición de categorías de percepción, es decir, nuevas reglas en la historia del arte a través de enunciados y ‘verdades’ producidas. La ruptura representó la directriz discursiva del movimiento tzántzico. Los escritores de izquierda se congregaron alrededor de revistas culturales “perfilando el deseo de otra modernidad distinta a la capitalista” (Bonilla, 2010, pp.346). Utilizaron en su literatura la tesis sartreana de compromiso y la politización del arte, impulsada por jóvenes intelectuales de la época. Fernando Tinajero se refiere a la etapa como años de fiebre; Ivan Carvajal al grupo de artistas como ‘nuestros detectives salvajes’ por el sentido iconoclasta y de impugnación a la cultura oficial “identificada con la tradición liberal

y conservadora, y las políticas culturales levantadas desde la Casa de la Cultura Ecuatoriana” (Bonilla, 2010, pp.356). El nuevo grupo literario ingresó al espacio de posiciones y a la toma de posición, en primer lugar, desde sus diferencias e innovaciones estéticas producidas. Partieron de una etiqueta de escuela, conceptos y anatemas estratégicos que definieron la denuncia en el ‘ismo’ creado, y por un *habitus* grupal, es decir, condiciones de existencia y esquemas de percepción y apreciación homólogos, que les permitieron reconocer—bajo consenso—como caduca e impensable a la tradición conservadora y nacionalista de la narrativa ‘mestiza’ de la nación, institucionalizada por la CCE y condensada en la ‘figura’ de Benjamín Carrión (2010, pp.34), que se extendió desde los años treinta hasta la década de los cincuenta y que tuvo como eje central la idea de poner la literatura al servicio de la restauración de la pequeña nación ecuatoriana, a través del impulso de temáticas como el indigenismo o el realismo social. Como menciona Bourdieu (2010), los profesionales de la producción artística asumen un punto de partida o ruptura al reconocer las reglas de la tradición artística que reciben de sus predecesores. Las disposiciones de los agentes, indispensables para entender el estado del campo, dieron paso a que, entre artistas, críticos e intelectuales, se desencadenara una serie de acciones y estrategias —no necesariamente literarias— que cumplieron el objetivo de asegurar el acceso a una toma de posición en el campo, dentro de un rango coherente de posibilidades. El grupo tzántzico solo podía afirmar su autonomía al lograr controlar la dialéctica de la distinción y obtener el monopolio del campo nocional y conceptual frente a grupos antagonistas y conservadores del campo. En su discurso también se justificó a la nueva producción de escritores jóvenes, a través de agentes poseedores de la percepción adecuada en lo relacionado al arte y con la suficiente legitimidad (avalada por la academia) para reconocer obras ‘innovadoras’ y asignarles un valor.

El discurso tzántzico preconizó la búsqueda de universalidad (transformación revolucionaria de la sociedad) y el sincretismo cultural (cuya ausencia llevó al atraso y al

subdesarrollo) como concreción de la promesa moderna (Bonilla, 2010, pp.361). En oposición a la construcción de una identidad nacional liberal, pretendieron conformar una auténtica cultura nacional. Hacer posible un verdadero proceso de mestizaje cultural lograría, para los tzántzicos, erradicar fenómenos como “la colonización, la inautenticidad, la cultura postiza” (2010, pp.364). Solo revolucionar las categorías de percepción y apreciación legítimas les podían dar un acceso a la existencia en el campo.

Lo que nosotros pedimos a cada uno de los creadores es el profundizar en el conocimiento de la naturaleza, les exigimos profundizar en el conocimiento de los valores positivos de solidaridad humana (...) un arte no del desencanto, un arte no de la desilusión (...) La cultura por lo tanto es un arma de combate ideológico, y en la medida que es arma de combate ideológico sirve para organizar (Carvajal et al., 1988, pp.135-138).

Desde el tzantzismo se enfrentó a grupos antagonistas del campo al etiquetar a las obras consagradas como inoperantes para la nueva modalidad artística y al cuestionar a los autores y críticos de arte, defensores de la tradición, como agentes conservadores de la cultura. Cueva define a la tradición literaria de los 30 como ‘narrativa proletarioide’ al ser producida por escritores de clase media (Cueva, 1986, pp.51). Para el autor, durante este período la toma de conciencia no se dio por el propio proletariado, sino por un grupo ajeno a él. Es por eso que para el sociólogo todo compromiso era equivalente al ideal de trascendencia. En la función del nuevo artista era indispensable corregir las intenciones caducas de la tradición.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana publica obras de obras de los ‘acartonados’ de la literatura, mientras los escritores jóvenes-en su mayoría- mantienen silenciada su voz (Ulises Estrella, 1962).

El discurso se extendió a los opositores que descartaron como modalidad de creación al ‘compromiso del escritor’. No solo se reivindicó al artista comprometido, sino también a la

tradición, vejada por detractores. Para Cueva (2001, pp.56) la literatura de los 30 fue racional por hallar una respuesta artística a nuestra condición original, no solo por utilizar nuestro lenguaje. En dicha narrativa se logró abandonar el subjetivismo, la sensibilidad heredada de la colonia y enfrentar los problemas que acarrea la modernización para los marginados; sin embargo, la inconsistencia de esta literatura radica en la inconmensurabilidad del acto de creación. ‘La Patria’ de Benjamín Carrión, según indica Cueva, se construyó en función de una literatura explicativa, al ser la literatura indigenista realizada por mestizos, es decir, por individuos sin un conocimiento real de los universos socioculturales de las clases subalternas. Cueva consideró necesario realizar una literatura comprensiva y comprometida.

Los tzántzicos, como parte del antagonismo del campo, cuestionaron también a grupos que trabajaron bajo la significación pura del esteticismo y el formalismo. El grupo creado los etiquetó como escritores ‘cosmopolitas y aristócratas nacientes’, al entender su toma de posición (a la que consideraban injustamente reclamada), desde la creación espontánea del artista y desde el manejo de valores auténticamente puros. Tal es el caso del grupo de escritores conformado por Francisco Granizo, Pesantez Rodas, Ana María Iza, entre otros. Incluye a narradores emergentes como Javier Vásquez, a quien se lo consideraba un escritor aristocrática y hacendatario.

Ya se ha solicitado al novelista que deje de hablar de indios y al pintor que no los pinte. La segunda batalla será librada contra el mestizo. Y de ahí a que se pida al artista vuelva a ocuparse de personajes más ‘universales’ como los santos que poblaron el tétrico arte colonial solo hay un paso (Cueva, 2001, pp.70).

Estos ilusos esperpentos hacen la digestión en 1984 y balbucean con la garganta de muertos (...) Solo ha existido resonancia y trampa. Pero no todo es negro. Ha irrumpido alguna juventud resuelta a limpiar la basura y dispuesta a construir lo nuevo (Granda, 1964, pp. 11).

Por allí se ve profesores de cuello duro que en sus ratos libres hacen versos. Por allá, unos jóvenes petulantes que dedican homenajes a nuestros consagrados de relumbrón. Y no faltan, naturalmente, otros jóvenes —los que hacen esta revista, por ejemplo, para quienes, en cierto modo, esto es una carta—que han escogido el camino de la ‘ruptura’ (Fernando Tinajero, 1963).

vale más llegar al hombre, al pueblo, a su sencillez y rusticidad, que ser leídos, premiados y alabados por una trilogía (...) Entre las cosas GENIALES que Pesantez dice están éstas: “El soneto es un rompecabezas, para escribir sonetos se necesita haber sido engendrado y nacido poeta...voy a excomulgar a los tzántzicos... no voy a permitir que lean PUCUNA...seguiré despetalando versos”, etc. Todas estas sandeces pueden pasar como dislates (Euler Granda, 1963, pp. 32)

El manifiesto estético cumple la función de expresar la representación del agente en el campo y hacer una continua reflexión crítica. El parricidio y la reducción de cabezas constituyeron la marca de distinción que la generación defendió y que revela el principio del campo, visto como un sistema de relaciones de fuerza entre agentes sociales. A esta época la caracterizó una lucha que trascendió la autonomía plena del campo, pues las apuestas significativas para la cultura reclamadas por este grupo, iban de la mano de un proyecto de transformación política e intelectual. Por lo tanto, el planteamiento del parricidio, asesinar a los padres de la ‘cultura nacional’, no solo representó un emblema de la nueva generación usada para una toma de posición, sino, también, una sensibilidad de provocación política” (Bonilla, 2010, pp.363).

En la época de los sesenta y setenta se reforzó la dependencia del campo literario del campo intelectual. La ruptura de los códigos establecidos se dio en función de la aptitud, el conocimiento y la percepción adecuada para hacerlo y, al mismo tiempo, de la legitimidad para presentar obras de carácter innovador. Esta ruptura dependió, en primer lugar, de la posición aventajada que los agentes ocuparon en la estructura social y en el campo intelectual

(la figura del intelectual orgánico constituía la representación del sujeto ideal de la modernidad). Muchos escritores e intelectuales del movimiento, poseedores de un notable capital académico, buscaron asociarse con los socialmente sometidos. Participaron activamente en la reivindicación de una literatura comprometida, abjurando de una burguesía desinteresada y de ‘artistas de papel’, privilegiados por su clase social. El arte, en ese sentido, defendió una causa social. La política, incorporada a la producción literaria y cultural, constituyó “el principio de legitimación de la producción intelectual, poética y crítica (Bonilla, 2012, pp.49). Estos dos factores hicieron del ‘tzantzismo’ un movimiento capaz de cuestionar el orden de lo visible y de lo pensable (conceptos y teorizaciones) (Bonilla, 2012). La participación social llevó a que los agentes involucrados hicieran uso de su poder propiamente simbólico con la intención de ponerlo al servicio de los dominados en el campo social. Para Bourdieu (2000, pp.149) la solidaridad entre dominantes-dominados resulta incierta, más frágil que aquella fundada sobre la identidad de posición, por lo tanto, de condición y de *habitus*. Existe una contradicción de fondo en la aspiración a crear un arte político y universal por las condiciones estructurales de asimetría existentes.

Como críticos de la ‘cultura oficial’ realizaron sus presentaciones artísticas en núcleos de la CCE, en colegios, fábricas, sindicatos (Bonilla, 2010, pp. 362). Asumieron la consagración carismática otorgada por su posición social subordinada y el espacio que pequeñas instancias de consagración cultural les podían ofrecer.

Inercia también en el caso de muchos poetas y grupos literarios que se conforman con dar de cuando en cuando recitales para leer la misma poesía durante cinco años consecutivos y, en el alcoholismo vociferar porque no se les reconoce geniales por autotitularse ‘generación del 60’ (Ulises Estrella, 1962, pp.5).

Poeta que así vives te pareces al burgués, el burgués vive y pulula en el mundo, su condición es la soledad, no encuentra sentido en lo colectivo; es defensor del arte por

el arte y del libre cambio; es urbano. Si eres de los que se aparta con su Dios. El (no tardará en decirte: “vamos hombre, ve y mira lo que pasa en tu pueblo). (Introducción Revista Pucuna N°2, 1963).

Las disposiciones del *habitus* y el nivel de homología les permitió potenciar objetivamente los criterios simbólicos de distinción de sus obras, a través de instituciones del campo como revistas, salones, academias, escuelas (como acciones desencadenadas en el espacio de lo posible). Como parte del movimiento cultural se fundó la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes, el grupo VAN, el Frente Cultural—editor principal de la revista Bufanda del sol—, el teatro obrero (Revista Pucuna, 2010). Estos grupos también se reunieron en espacios universitarios (Universidad Central). Ante los constantes conflictos durante la dictadura militar y el cierre de la universidad, se organizaron alrededor del Café 77, como espacio de integración que les permitió fortalecer los lazos creados. Las revistas poseían un sesgo intelectualoide, no estaban exentas de pretensiones filosóficas, políticas, estéticas, jurídicas etc. Rafael Polo Bonilla (2012) denomina ‘momento tzántzico’ a la congregación de los escritores en revistas culturales. La agrupación de los integrantes del movimiento se dio en revistas como *Indoamérica*, fundada por Agustín Cueva y Fernando Tinajero; *Revista ‘z’* dirigida por Alejandro Moreano y Francisco Proaño Arandi; *Ágora*, dirigida por Wladimiro Rivas; *Pucuna*, que constituyó un vehículo de producción estética y reflexión política e intelectual dirigida por Ulises Estrella (Bonilla, 2012, pp. 42).

En la vieja Europa, cuando los nuevos creadores no encontraron ya oportunidad de expresarse en las anquilosadas Academias e Instituciones estatales, se lanzaron a conquistar los Cafés (...). En cada auténtica Café de Arte se consuma la hermandad entre todo el que confía en la superación del hombre por su fe terrena (Revista Pucuna, N°4, pp.27).

El antagonismo del campo tuvo su momento de máxima expresión el 25 de agosto de 1966, cuando centenares de artistas y escritores se congregaron con la finalidad de tomar la CCE, y “acabar con la inoperancia y el academicismo y, segundo, llevar a cabo la ‘popularización de la cultura’” (Bonilla, 2012, pp.77). El editorial de la revista Pucuna N°7 menciona:

Ya decíamos que la bronca surgiría cuando la decrepitud llegara a su límite. No fue sorpresa que el pasado mes de octubre nuestro movimiento decidiera la toma de la CCE. Acto de hecho, de fuerza para desplazar a las sanguijuelas y exigir –de cuerpo presente– no al Gobierno sino a los trabajadores una solidaridad que haga posible la reforma substancial de este organismo en todo el país. El pronunciamiento que, finalmente con el Primer Congreso de los Trabajadores de la Cultura, definía el verdadero camino de la Casa de la Cultura, es decir, una institución financiada por el Estado destinada a fundamentar la auténtica cultura nacional [...]. Sin embargo, al paso de tres meses y habiéndose adoptado una conciliación que permitió la vuelta de Benjamín Carrión...vemos claro que no se ha tratado mínimamente de reforma, sino más bien se mantiene el criterio de restauración (Revista Pucuna 7, 1967: 3).

III.4 Toma de posición

Acabamos de ver sistemas de oposiciones marcados según la posición de los agentes y autores representados, quienes definieron las condiciones de producción de la obra *Despertar de la hydra, antología del nuevo cuento ecuatoriano*; ahora, es necesario ingresar a los sistemas de las obras marcados por sus contenidos propiamente simbólicos. La teoría del campo literario de Pierre Bourdieu es conciliable con las diversas formas históricas de entender al arte y estudiarlo, ya que rompe con la oposición directa entre texto y contexto.²⁸

²⁸ “Si tuviera tiempo les mostraría cómo se puede criticar el estructuralismo simbólico tal como lo conciben Foucault y los formalistas rusos y conservar los aportes (con las ideas de espacio de posibilidades estratégicas o de intertextualidad) en un acercamiento que, rebasando la oposición entre el análisis interno (el texto) y el análisis externo (el contexto), pone en relación el campo literario (o filosófico o jurídico, etc.), en el que los productores están insertos, en posiciones dominantes o dominadas, centrales o marginales, etc., y el campo de las obras, definidas por su forma, su estilo, su manera. De lo que resulta que, en lugar de ser un acercamiento entre otros, el análisis en términos de campo permite integrar de modo metódico los aportes de todos los

Al implementar las condiciones sociales de producción al estudio de la obra, no contradice, de ninguna manera, al estudio de la dimensión simbólica e imaginaria —en su contrario, lo complementa—, la cual incluye los tópicos de un imaginario colectivo, las estrategias formales, la afirmación o ruptura de los géneros, la retórica de las imágenes que llevan a generar lecturas e interpretaciones de una cultura, perfiles de un periodo, “formas en que los actores sociales vivieron en su presente en relación con la moral, el poder, el trabajo, la trascendencia, las transgresiones, los cambios” (Sarlo, 1991, pp. 36). En el siguiente subcapítulo realizó un acercamiento breve al texto, principalmente, desde lo que se dice de él para una toma de posición y desde ciertas aproximaciones estéticas inherentes a los cuentos seleccionados.²⁹ Estas categorías funcionan de manera relacional a las posiciones de los productores en la estructura del campo y al sentido del juego que poseen.

La distinción es el derecho de entrada al juego. Todo agente nuevo tiene que participar desde el orden establecido. El reconocimiento-conocimiento (*illusio*) de la regla inmanente del juego está tácitamente impuesto a quienes entran en él (Bourdieu, 1995, pp.400). Conocer-reconocer los códigos preestablecidos del campo es posible con la existencia de estructuras mentales definidas (estado incorpóreo) y estructuras objetivas del campo. Como menciona Bourdieu (1997, pp.70) ya no hay lugar para una producción o recepción ingenua de primer grado. “La obra producida según la lógica de un campo poderosamente autónomo exige una percepción diferencial, distintiva, atenta a las desviaciones respecto a las demás obras, contemporáneas o pasadas”. Las constantes discursivas señaladas no representan comentarios espontáneos, sino esquemas de pensamiento o disposiciones formadas bajo

acercamientos actualmente disponibles, que solo la división en campos dentro del campo de la crítica (o del análisis) hace aparecer como inconciliables” (Bourdieu, 2003, pp. 162). Para Bourdieu (2000, pp.150) la separación texto-contexto tiene como uno de sus fundamentos justificar el aristocratismo del lector “que no quiere ensuciarse las manos estudiando la sociología de los productores”.

²⁹ No es parte del objetivo de estudio realizar un análisis detallado de las ‘nuevas’ formas de composición textual, los gustos literarios de una época, los temas, contenidos, etc., tratados en los cuentos de la antología, sino, principalmente, evidenciar la relación existente entre el espacio de posiciones y una nueva toma de posición.

condicionamientos sociales. En síntesis, se ha hablado —por los mismos especialistas y agentes insertos en el círculo de relaciones— de la nueva generación de escritores como vanguardista, exenta de inclinaciones académicas o universitarias, sin implicaciones políticas ni consensos estéticos, a favor de una literatura universal y heterogénea que permita reivindicar estilos y contenidos individuales. La ‘innovadora’ forma de expresión en cuento, de la generación emergente, responde a un acto de liberación moral y estética, que pretende desprenderse, discursivamente, de mecanismos de regulación y normativización de los contenidos. El discurso que circunda y contextualiza a la obra busca apartarse de la forma tradicional de adquirir una toma de posición; es decir, de los procedimientos convencionales en que una generación generaba época—desde programas radicales estéticos y políticos. Resulta caduca, en la construcción de un nuevo discurso, la intencionalidad de los tzántzicos de politizar al arte, crear alianzas estratégicas entre escritores e intelectuales, cuestionar a grupos que no siguen su línea estética, al considerarlos burgueses o hacendatarios. El arte ya no representa un proyecto colectivo encaminado a conformar una auténtica cultura nacional, a hacer posible un verdadero proceso de mestizaje cultural, desde una literatura comprensiva y comprometida.

Es posible decir que las características que definieron a la literatura de la tradición se forjaron en función de los acontecimientos que marcaron su contexto histórico; sin embargo, estos no son completamente determinantes. El contexto histórico, social, cultural y político influye en la forma en que se establecen las relaciones entre los agentes del campo. Es el conocimiento de la historia específica del campo lo que permite entender las relaciones entre “escritores, partidarios de los diferentes géneros o entre concepciones artísticas” (Bourdieu, 1997, pp.61). Los escritores que colaboraron en el actual proyecto, agrupados bajo la categoría de ‘generación’, participantes directos o indirectos del nuevo contexto editorial, han

consentido, al menos de forma inconsciente, en los métodos relacionados a la producción y a la forma en la que fue presentada la antología.

III.4.1 Vanguardia, ruptura o dimensión turística del arte

Para Octavio Paz (1974) toda vanguardia rompe con la tradición inmediata.

Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron. La violencia y el extremismo enfrentan rápidamente al artista con los límites de su arte o de su talento (1974, pp.159).

Todo vanguardista representa a la iconoclasia que niega la continuidad. La ruptura está en los mismos fundamentos de la modernidad. “Dije que lo nuevo no es exactamente lo moderno, salvo si es portador de la doble carga explosiva: ser negación del pasado y ser afirmación de algo distinto” (Paz, 1974, pp.18). La ruptura moderna es una forma de autodestrucción creadora que da paso al pluralismo y a la heterogeneidad.

La nueva generación no representa, en principio, una escuela rupturista; sin embargo, es posible afirmar que los postulados construidos, que caracterizan y contextualizan a la obra, buscan un quiebre voluntario, no colectivizado, de la tradición (y de la forma tradicional de adquirir una toma de posición). Llevan presente la intención de superar ‘lo viejo’ por algo original, sin el radicalismo ni la violencia de los programas estéticos o políticos; es decir, prescindiendo del uso de anatemas estratégicos, ismos o etiquetas de escuela. Así como el discurso inicial del tzantzismo partía de la necesidad de reducir cabezas, la función semántica de la ‘hydra’ es representar la emergencia violenta de las nuevas voces ecuatorianas invisibilizadas: “Escogimos el nombre por esta fuerza con que se están dando a conocer estas voces. Vimos que es un despertar de voces violentas, fuertes, sombrías. Queríamos

simbolizar eso con el animal mitológico” (Vinueza, café con letras, 25 de mayo de 2017). La oposición de la nueva generación es vacía, dialécticamente hablando, pues no evidencian el desprendimiento directo de un grupo en particular o de una forma de creación.

Para dar a conocer a la nueva generación se han seguido estrategias y métodos (literarios y no literarios de sus antecesores directos). Por ejemplo, es común oponerse de forma irónica e indirecta a la tradición legítima en cuento, para no revelar el antagonismo propio del campo ni la búsqueda de intereses concretos. Miguel Antonio Chávez, en la antología *GPS Antología de cuentistas ecuatorianos* (2013), menciona sobre los cuentos de la generación nacida entre el año 76 y el 83.

Proponemos no pensar en estilos, en escuelas o generaciones sino en individualidades con unos cuantos intereses en común (¿solución simplista?) Quizás, pero es la más aterrizada y menos ampulosa en nuestra opinión. Si los Tzántzicos en Ecuador se obsesionaron con el parricidio, hoy esto resultaría una empresa cuasi alienígena (2013, pp.6).

Renata Égüez, en la antología *Tiro de gracia, neoficción ecuatoriana* (2012), describe a las propuestas estéticas de la misma generación, de la siguiente manera: “su escritura no se confina a hacer gala de guiños literarios, aunque los haya y de diversas fuentes, pero tampoco se empeña en reproducir los vanos gestos de soberbia y parricidio”. Carlos Vásquez, antólogo del *Despertar de la hydra* (2017) y representante directo de la nueva generación, al reconocer las reglas de campo, menciona en el prólogo de la obra:

por antonomasia pedimos también que las vacas se aparten, que la vida es corta. No hay cortes de manga a la política, pero es curioso cómo sus representantes son expulsados de estas páginas, de estas historias. No hay burguesía o burguesismos, ni improperios, más clásicos en autores de los setenta, en contra de alguna religión.

Un despertador es una criatura que reposa alerta, con los ojos inyectados de sangre, en nuestra esquina más extraña, ahí, donde el basural lo camufla y de súbito salta sobre nosotros al vernos pasar y sale disparado hacia ningún lado, tapándose la boca de tanta risotada incontenible.

No se muestra aquí, aunque eso sea imposible, el fervor por desentrañar la realidad nacional. Es probable que ya no estemos predispuestos a ella, que la realidad es muy volátil y que nadie, en palabras de Faulkner, está preparado para soportar demasiadas dosis de realidad.

Hasta ahora hemos visto a la vanguardia como una expresión discursiva vacía en el subcampo de producción restringida. La violencia de las actitudes y de los programas modernos que producían los autores y las obras han sido reemplazados por tácticas y estrategias efectivas de posicionamiento dirigidas desde las editoriales autónomas, cuya lucha ha posibilitado la no-participación del escritor. Ya no es necesario una proclama discursiva, un ismo o etiqueta de escuela que defienda a la innovación (como sucedió en la generación de los tzántzicos, quienes se congregaron activamente en revistas especializadas). Ya no hay grupos o movimientos constituidos que crean manifiestos, o que parten de condiciones públicas de enunciación. En la actualidad, constituyen colectivos informales que “autorizan prácticas diferentes, que coexisten pacíficamente sin ninguna unidad teórica o conceptual (Michaud, pp.41). Por esta razón, es posible hablar de cierta ‘elegancia’ que camufla el interés en cuestionar a opositores directos del campo, en enfrentar a fuerzas de la ortodoxia (Vásconez, 2017), y que se define al declarar la emancipación de estilos y formas de composición, alejados de mecanismos de carácter impositivo. Ahorrarse de las astucias y prácticas del pasado es posible con el trabajo de la editorial, que, en la actualidad, representa y produce gran parte de la posición del escritor en el campo. El radicalismo ya no está en las actitudes y en los programas detentados por los mismos autores, sino en las acciones de sus representantes simbólicos, quienes, como se ha visto, gozan de la suficiente legitimidad para

ocuparse de las distintas luchas en el campo (empiezan por enfrentar a las instituciones que limitan el desarrollo de su ‘pequeña’ producción). La ‘elegancia’ de los escritores, a la que hace referencia Vásconez en su prólogo, está relacionada al hecho de hacer imperceptible y disimulada la participación de los escritores en su entorno inmediato (“la elegancia es una alegoría para poder hablar de manera disimulada respecto a una problemática política y social. Esta función alegórica (...) nos indica de manera muy interesante como se puede realizar un alejamiento estratégico respecto a la cultura imprimiéndole un efecto de extrañeza” [Vásconez, 2017]). Abandonar con ligereza los fundamentos históricos, sociales, “liberar emociones mediante modelos estéticos” (2017, pp.8) —no políticos— representa el auténtico acto vanguardista proclamado por la nueva generación. Para Bourdieu (2010, pp. 148) las “teorías, métodos y conceptos son también maniobras ‘políticas’ que apuntan a instaurar, restaurar, reforzar, salvaguardar o invertir una estructura determinada de relaciones de dominación simbólica”. La vanguardia aún cumple la función, dentro de la economía propia del campo, de otorgar un valor social a la obra, representar a la renovación, ruptura y dar paso a la heterogeneidad y al pluralismo moderno, a pesar de que sus enunciados, en el actual contexto, estén exentos de extremismo, exageración, violencia, y se hayan convertido en prácticas convertidas en tradición y rutina. Hay una intención de incidir en los esquemas de percepción (definida en un *habitus* grupal) y subvertir la estructura del campo, aun cuando dicha intención ya no sea ejecutada desde las propuestas políticas, colectivas y transformadoras que caracterizaron a los discursos de la generación del sesenta, y, en su contrario, sean manifestados desde el ‘desinterés’ y bajo mecanismos de representación. Es posible hablar de un diálogo generacional, de una muestra representativa o presentación referencial de lo nuevo en cuento ecuatoriano, de un rastreo o mapeo de narradores ecuatorianos en plena germinación de su oficio cuando el arte ha pasado a una dimensión turística, como un encuentro casual entre identidades o generaciones. Para Yves Michaud

(2007, pp.144) la dimensión turística del arte constituye formas de transacción e interacción entre identidades, que buscan mostrar cómo somos y cómo son los demás a través de sus producciones. El arte, producido bajo las condiciones enunciadas, deja de ser una manifestación del espíritu y se convierte en el ornamento o ‘adorno de una época’ (Michaud, 2007). El carácter proliferante de la producción, presentado aún desde categorías estéticas modernas como la ruptura o la innovación, no va más allá de constituir experiencias difusas ordenadas bajo la sucesión de tendencias y modas (2007, pp. 88). Esta dimensión turística de lectura y escritura ha dado apertura a la ‘heterogeneidad’ no discriminante de los relatos y a su neutralidad política. El individualismo puro, la relativización de los contenidos —y su banalización—, el pluralismo y la bibliodiversidad continúan siendo características modernas de expresión, elementos narrativos y discursivos relevantes para la nueva generación que, actualmente, han sido llevados al paroxismo como estrategia de distinción. Estas variaciones, posibles en razón de las condiciones de producción y enunciación creadas, y como expresión del sentido del juego en los agentes, se han convertido en elementos valorados para una toma de posición.

III.4.2 Juegos conceptuales-nocionales

Bourdieu (2000, pp.150) afirma que reconocer el espacio de las obras permite tener una lectura adecuada de una obra en “la singularidad de su textualidad”. La intertextualidad permite evidenciar la distancia de la obra en consideración del resto de las obras situadas en un espacio (sin estar desvinculada del estudio de las relaciones objetivas entre los agentes del campo: autor/institución). Los agentes estudiados denotan tener un sentido de la ‘historia del campo’ (pasado y porvenir); lo que, en términos de Bourdieu, significa que gozan de un sentido del juego. Sin profundizar en las características internas de los relatos mediante métodos conocidos de análisis textual —que no constituye el objetivo principal de la presente

investigación—, es posible reconocer tres constantes narrativas o retóricas que se dan en función del conocimiento-reconocimiento de los códigos preestablecidos en el campo de las obras y cuya presentación influye en la asignación del valor social a los relatos, al circular en el campo como “estereotipos más o menos polémicos y reductores (con los que tienen que contar los productores)” (Bourdieu, 1990, pp.166). Pondré énfasis en tres elementos que han sido discutidos superficialmente por la crítica y que revelan cierta tendencia en la estructura de los cuentos: la predominancia de la voz narrativa personal, la banalización de los temas (centrados en el pragmatismo de la vida humana) y la deslocalización de los relatos.

Sobre el primer punto, Carlos Vásconez (2017) destaca, en los relatos, el retorno del individuo como núcleo central y la predominancia de la voz narrativa en primera persona (“se reduce a una constelación de vidas individuales, de subjetividades, él múltiple y personalizado, ego manifiesto bajo el velo de un él de apariencia”). El animal mitológico, que simboliza la emergencia de las nuevas voces, otorga el sentido a la heterogeneidad conceptual propuesta (“La Hydra despierta con su centenar de cabezas y habla, pero no permite que la confusión de tantas bocas interrumpa la buena comunicación” [Vásconez, 2017]). En los nuevos cuentos predominan las anticipaciones, el uso del monólogo interior y del recuerdo, digresiones, irrupciones que permiten anteponer, narrativamente, al individuo frente a su entorno social.

Considero que los cuentistas destacan por sus diferencias más que por sus semejanzas. No hay una estética predominante, ni una temática predilecta, y eso provoca gusto en el lector al encontrarse con propuestas por completo distintas pero atractivas. (Altamirano, comunicación personal, 25 de septiembre de 2018))

Esto no significa que las nuevas generaciones (...) han encontrado la forma de abarcar dicho contenido desde diversos puntos de vista, entre los cuales, uno de los más destacables es el del individuo en batalla insalvable contra sí mismo. (Altamirano, comunicación personal, 25 de septiembre de 2018)

Por ejemplo, yo he visto que prima en muchos de los relatos la voz narrativa personal, que expresa su interioridad, se aparta de la realidad y se centra en lo cotidiano al estar en centro urbanos, ciudades que se presentan como patrones (Vizcaíno, comunicación personal, 12 de septiembre de 2018)

En relación a la banalización de los temas, Váscenez afirma que la nueva generación está compuesta por escritores masoquistas que revelan temas presentados como provocación, que buscan cimbrar al lector mediante la obscenidad, la lujuria, el placer desbocado, la intimidad (“Se habla con frecuencia de nuestros dislates, de nuestra primera eyaculación (...) “el amor y el sexo, cuando no la melancolía y el descontento”/ (...) “Aquí no falta, entre mil amarguras y suciedades, el amor sublime, eterno, paraíso e infierno a la vez”). También se acercan a temas suburbanos: “gánsteres, crímenes “varias capas de reminiscencias cinematográficas/ “retorno a los firmamentos mágicos de la infancia”. La banalización se da en función de los temas asociados a las propuestas estéticas y políticas colectivas que defendió la tradición legítima en cuento y que aún definen esquemas de lectura y valoración.

Sobre la deslocalización de los relatos, Váscenez describe a los nuevos narradores como escritores desorientados que aspiran a la universalidad, al ubicar sus historias en espacios desterritorializados o imprecisos. La deslocalización y la desmemoria son intencionadas. Los nuevos escritores asumen con resignación “que el imaginario de esta región del orbe seguirá siendo, por y para siempre, el imaginario de nuestros abuelos” (Váscenez, 2017). La *hydra*, en ese sentido, representa para el prologuista, un “monstruo enorme de ingratitudes”.

Los cuentistas que forman parte de la selección final de la *hydra* reflejan eso en su narrativa, una apertura hacia lo universal que nunca estuvo tan marcada en la literatura ecuatoriana (Altamirano, comunicación personal, 25 de septiembre de 2018)

el hecho de que los relatos no se encuentren situados es como una especie de pérdida del referente, del escenario ya que estos autores ya no se centran solo en el Ecuador, sino que también toman en otros lugares del mundo o en otros lugares del mundo (Vizcaíno, comunicación personal, 12 de septiembre de 2018)

Varios de los autores tienen personajes o situaciones que se desarrollan en Canadá. Incluso hay algunos cuentos en que tú no sabes lugares donde pueden ocurrir. Esta nueva forma de entender la labor del cuento es muy importante, esta cuestión se debe a que muchos de los autores también han vivido afuera. Hay otra particularidad, este hecho de no recurrir explícitamente a los nacionalismos que hemos tenido siempre, hasta cierto punto con Abril pensamos que se podría ver un texto más universal. (Romero, *La Tertulia*, miércoles 14 de junio de 2017).

Vásconez define al nuevo arte como una estética de la devastación. La violencia de los programas estéticos se reduce en la singularidad del estilo del escritor. Para Vásconez el arte emergente, expresado en los cuentos de la antología, carece de artificios retóricos (al distanciarse del neobarroco). Los relatos tienden hacia una literatura diáfana y universal. Esta disputa conceptual y nocional está en la base del antagonismo del campo.

nuestros forjadores de criaturas protegidas por fuerzas extrañas, suelen evitar los arrebatos sentimentales”) (...) ““arremetemos contra el no-lector con envidia, armados hasta los dientes con palabras soeces y palabras descastadas, embadurnándonos de imágenes desmedidas” (...) hay problemas, pleitos, olores nauseabundos, escatología verbal y espiritual, y que todo eso deviene escarmiento puro (Vásconez, 2017)

estos tesoros apuntan las novísimas voces de la literatura ecuatoriana. Voces cada vez más directas, que al parecer descreen un tanto del hiperverbalismo propio del barroco o neobarroco, del encantamiento merced a figuras retóricas y prefieren, se decantan por imágenes más sanguíneas, pornográficas o que delatan la ruindad que a todos los seres humanos ata o, por lo menos, imanta (Vásconez, 2017)

III.4.3 Aspectos narrativos

III.4.3.1 Predominancia del narrador intradieético

El predominio de la voz narrativa en primera persona, en la mayoría de los relatos, otorga al narrador-personaje una función indispensable en la construcción de la historia ficcional. Permite que en el mundo de la acción humana proyectada en los relatos aumente el grado de subjetividad, imponiendo un filtro cualitativo a la construcción narrativa que marca una perspectiva o punto de vista del mundo (frente a la perspectiva que ofrece la trama o los personajes). Para Luz Aurora Pimentel (1998, pp.59) el personaje es un efecto de sentido de orden moral o psicológico logrado por estrategias narrativas y discursivas. A todo personaje lo compone “investimientos de sintaxis narrativa de superficie y de semántica discursiva” (1998, pp.60). Barthes define como ‘semántica de expansiones’ al fenómeno que se produce cuando el lector se forma una imagen de la apariencia de los personajes (física, emocional, moral), a partir de detalles que se conciben como ‘semas’ (1998, pp. 61). Los personajes, en la mayor parte de los relatos, no son de tipo social, histórico ni alegórico. El personaje-narrador carece de nombre en muchos de los cuentos. A esto se lo conoce como ‘ambigüedad onomástica’, pues el ‘yo’ es presentado como un fenómeno múltiple y discontinuo, lo que genera una precaria significación de la identidad del personaje (1998, pp.66). Hay un vacío de información de la ‘imagen física, emocional y moral’ producto de la sustitución de una narración objetiva —posible a través de una voz omnisciente— por una voz personal. El personaje se individualiza de forma empírica a través de rasgos pronunciados y reiterativos en la narración (recursos de repetición o acumulación) vinculados a su acción y a su estado de consciencia. En otras palabras, los rasgos físicos y de personalidad pueden abstraerse de la proyección discontinua de detalles, relacionada a los gustos, deseos, pensamientos, acciones del narrador-personaje que se ofrecen de manera indirecta y que permiten completar su retrato.

En el relato de Salvador Izquierdo *Tomás Gutiérrez Alea*, un texto compuesto por una serie consecutiva y arbitraria de preguntas retóricas, el narrador-personaje es una voz innombrada. Revela una mente culta, posible figura de un intelectual (por las múltiples referencias que aparecen en su continuo diálogo: Artaud, Louis Aragón, César Vallejo, César Moro, etc.). Esta voz indefinida interactúa con un lector ideal a través de preguntas directas que suspenden su estado de pensamiento (“¿Hay alguien leyendo todavía?”). En *La entrevista*, de María Auxiliadora Balladares, Roberto Gill, escritor, artista interrogado, es un sujeto sin identidad. Su imagen y reputación son producto de una continua invención lograda a través de mentiras y representaciones ficticias. En *Vía Cariño* de Edwin Alcaraz, la identidad del personaje es incierta. Su objetivo es encontrar a un escritor cuyo nombre es Pacífico Nil (autor enigmático y desconocido). Conforme se desarrolla la historia, es posible intuir rasgos que definen la identidad decadente del personaje, tomando en cuenta ciertos adjetivos calificativos que lo definen (es considerado como un serrano frustrado, ridículo, timado por ingenuo, borracho, terco, etc.). En *La importancia de la música*, de Andrés Cadena, el narrador personal persigue un recuerdo de la infancia, busca dar continuidad a una promesa de la juventud. La caracterización emocional del personaje se obtiene a partir de su conversación planificada con Mariana, la misma que despierta deseos ocultos en el personaje (“al verla de espaldas me provocó el mismo deseo que veinte años atrás llenara mis días de colegio”). En *Giganta* de Diana Zabala, el narrador personal es un testigo. Desconocemos su identidad ya que la narración está concentrada en la Giganta, mujer corpulenta y con facciones desconcertantes. Al final del cuento se descubre la identidad de la observadora, la ex-mujer del mensajero. En *Secreto de oficina*, de Darío Jiménez, es posible formarse una imagen de los personajes a través del relato del estudiante. Como buen observador, conoce la vida de su profesora, Katherine, a cabalidad (“Quien no la odiaba tanto era yo, que había descubierto, tras esa máscara de hostilidad, suficiencia, presunción y desdén, a una mujer

sexualmente insaciable y abierta a todo”). Se puede tener una idea del retrato del estudiante, pues hay una interacción constante con sus deseos e impresiones a través de un extenso monólogo interior. En *Relato de un hombre que nunca muere*, de Yuliana Marcillo, los pensamientos e impresiones del narrador-personaje nos revela su gusto desenfrenado por la masturbación, interactúa en su diálogo interiorizado con un ‘tú’, buscando su complicidad. En *Estelita el que calla otorga*, de Martín Torres, la voz personal se dirige al cadáver de Estela (prostituta), por lo que representa un diálogo consigo mismo, recurso narrativo que nos revela su estado de consciencia enfermiza. El mismo recurso es usado en *Resaca*, de Andrés López, la voz narrativa se dirige a su esposa muerta. Inicia un diálogo extenso con ella, del cual se puede intuir rasgos de su personalidad y de la de su esposa (“tú, la abanderada del colegio, la que se estresaba por entregar los trabajos la semana anterior a la entrega”).

Varios de los relatos cumplen una función anecdótica. La sensibilidad y la imaginación están intercalados con las vivencias empíricas. Hay entre lo acontecido una distancia temporal considerable que permite narrar en retrospectiva y dar paso a interiorizaciones, evaluaciones y digresiones de lo experimentado. El relato testimonial se convierte en un monólogo de recuerdo (basta con identificar los tiempos gramaticales usados). En *Luchitoooooooooooo* de Silvia Stornaiolo, la acción ya ha ocurrido, por esta razón, la historia es contada desde un alto grado de subjetivización. El motivo del hecho inusual es la presencia de un ‘laguito de mierda sangrante’ producido por una tubería averiada (“Una jornada poco común presidió ese encuentro mañanero”). En *Olor a higos* de Luis Borja, la voz narrativa es la de una mujer. Sus recuerdos de su vida amorosa con Franz están conectados a una fuerte memoria sensorial (la plastilina Play Doh le recuerda su excitación sexual con el alemán). En *Las Moscas*, de Jorge Luis Cáceres, el relato representa el testimonio de un individuo que visualiza como cientos de larvas y moscas devoran los cuerpos de las personas que lo circundan, hasta percatarse de su propio estado, en descomposición. *Al otro lado de la*

montaña, de Santiago Peña es la historia de un individuo que enfrenta la destrucción del mundo, y que muestra parsimonia ante tal situación. Se da un cruce temporal, pues la historia empieza desde una retrospectiva, que revela el estado de los acontecimientos hasta llegar al tiempo presente de la historia, en donde el sujeto se encuentra en el anunciado fin del mundo.

Detrás de una puerta, de Sandra Araya, empieza con una pequeña sentencia: “Fue un despertar extraño”. Inmediatamente la voz narrativa cuenta los acontecimientos experimentados en el piso de un edificio. En *El galpón de los cuentos*, de Jorge Vargas Chavarría, la voz narrativa cuenta un evento insólito ocurrido en una reunión de escritores. Juega con la ficción dentro de la ficción, al ser los acontecimientos parte de un relato escrito por el narrador. La voz caracteriza a personajes como Norah, Bosco, Dante y el resto de escritores que empiezan a morir uno por uno mientras recitan sus poemas. En *Haldol*, de Pablo Echeverría, el personaje se encuentra en un permanente monólogo interior. Su estado de consciencia está en consonancia con su pasado, ya que atrae recuerdos de su abuela, de su madre y de su novia. Estos detalles permiten construir una imagen de su personalidad y contextualizar su acción (intento de asesinato de su novia). En *El Abuelo*, de Nicolás Esparza, la voz narrativa personal es el testimonio de un niño, quién relata los inesperados cambios de su abuelo luego de la muerte de su esposa. La historia, al ser el testimonio de un niño, es limitada y restringida, pues su estado de consciencia exterioriza inocencia y vulnerabilidad; de ahí que situaciones de perversión y locura adquieran cierta incompreensión en el personaje. Lo mismo sucede en el cuento *Lluvia Primera*, de José Aldás, al ser la consciencia de un niño la que describe los acontecimientos (asesinato de Myth, niña dotada), es incapaz de aprehender el sentido de la muerte (“Existe un sentido infantil del mal” (...) “los niños son inmunes al vicio de la consciencia”). En *El abrigo de Papá*, de Edison Paucar, se utiliza la misma voz intradiegetica, personal que dialoga con el lector al dirigirse a un tú. La consciencia de un joven narra su primera experiencia con el deseo y la intimidad, y las

repercusiones morales que afronta luego del homicidio de su padre. En *Incastos*, de Andrea Armijos Echeverría, la voz de una niña nos revela su estado de conciencia, sus pensamientos y sentimientos con respecto a su hermano Manuel.

En pocos relatos la voz narrativa está en tercera persona. Es una voz ajena, omnisciente que conoce de forma total el pensamiento, las impresiones, las evaluaciones del personaje principal; por lo tanto, no hay una oposición directa entre el discurso del narrador y el discurso del personaje. Tal es el caso de *Paisaje fluvial* de Daniela Alcívar Bellolio y *Smith y Wesson* de Santiago Vizcaíno. El diálogo que los personajes mantienen consigo mismo —relatados por un narrador omnisciente— tiene como fin encontrar una explicación racional que les permita justificar un suicidio planeado (suicidio lógico), en las cataratas de Iguazú en el caso de *Paisaje Fluvial*, en un inodoro en el caso de *Smith y Wesson*. *Gravedad y brevedad de las carreteras*, de Daniel Félix, son dos historias entrecruzadas relatadas por un narrador omnisciente con un conocimiento total de las características de los personajes (dos conductores). Lo mismo sucede en el caso de *Missing!*, de Juan Fernando Bermeo. Mario es un poeta, atascado en una vida mecánica y rutinaria. Al final de la historia se descubre que su vida es parte de un videojuego controlado por alguien superior a él, que conoce cada detalle de su vida. *Bardo*, de Max Vega, rompe con la dinámica de los relatos. Es un cuento de tipo policial, en el que participan varios personajes: Marie Carrel, dama parisina asesina de multimillonarios; Pierre Souevestre, escritor de novelas fantásticas; Fantomas, políglota, encantador, calculador, ocultista (villano conocido en los relatos de Pierre); Señor x (el señor Lacere), sujeto encargado de asesinar al príncipe austrohúngaro Francisco Fernando; la mariposa isabelina. El narrador omnisciente tiene acceso total a las conciencias de los personajes. El relato tiene un estilo indirecto libre de narración, lo que lo convierte en un relato polifónico al ceder la voz narrativa a los múltiples personajes. *Las Ansias carnívoras*,

de Mateo Rivas Castro, es la narración de una obra de teatro. Una voz exterior omnisciente se limita a describir las acciones de los personajes (el caos luego de la muerte de Mamaledov).

III.4.3.2 Deslocalización

La deslocalización, en relación a los escenarios convencionales, constituye un acto voluntario que busca la desidentificación de la forma de espacialización imperante en la tradición. Toda recreación ficticia está inscrita sobre coordenadas espacio-temporales que constituye el marco de la acción humana. Para Rosaura Pimentel (pp.26) la espacialización es uno de los componentes principales de cualquier discurso. “El espacio se presenta como el marco indispensable de las transformaciones narrativas”. En varios de los cuentos, el narrador-personaje se convierte en un observador directo que asume el rol de la deixis absoluta de referencia (1998, pp.41). Se particulariza al espacio diegético a través de rasgos semánticos aislados, presentes en las acciones, digresiones e impresiones del narrador personal. Abundan, en los relatos, espacios diegéticos interiores, muchas veces domésticos, pues no salen de una habitación cerrada. Estos son contruidos a través de un acto contemplativo individual que otorga una visión reducida y limitada del espacio. Por esta razón, el espacio se convierte en un lugar de convergencias de valores simbólicos y temáticos del cuento. Al ser un espacio interior y cerrado, es decir, al no buscar una proyección realista o pretender tener un valor de escenario, permite visualizar la identidad del personaje en un plano mayor. En *Las moscas* de Jorge Luis Cáceres el espacio se construye conforme el sujeto se desplaza. La ciudad adquiere un mayor grado de iconicidad a partir de la interacción del individuo con su entorno, por lo tanto, es evidente el filtro cualitativo al aumentar el nivel de subjetividad en la narración. En *Secreto de oficina*, de Darío Jiménez, el espacio de la acción se concentra en la oficina de la economista. En *El Abuelo*, de Nicolás Esparza, se reduce a la representación del hogar. *Missing!*, de Juan Fernando Bermeo; *El abrigo de Papá*,

de Edison Paucar; *Relato de un hombre que nunca muere*, de Yuliana Marcillo; *Estelita el que calla otorga*, de Martín Torres; *El galpón de los cuentos*, de Jorge Vargas Chavarría; *Pánfilo Superstar*, de Jenniffer Zambrano, son relatos que carecen de precisiones espaciales o temporales. Se escenifica de forma breve el lugar en donde ocurre la acción (por lo general espacios cerrados). En *Al otro lado de la montaña*, de Santiago Peña, a diferencia de los relatos nombrados, se otorga precisión a los sistemas descriptivos, lo que permite aumentar la iconicidad del espacio, recrear escenarios completos para el desarrollo de la acción. Se pone especial consideración a la descripción del paisaje: montañas, el bosque, la vegetación. En *Detrás de una puerta*, de Sandra Araya, la voz narrativa es meticulosa en la descripción del espacio, el cual también se convierte en un lugar de convergencia de los valores temáticos. El piso oscuro, estrecho, silencioso se acopla al estado de incertidumbre del narrador-personaje (Cassandra), quien no recuerda su llegada a aquel lugar. La atmósfera narrativa se construye desde los sonidos que percibe la voz (que se intensifican o se apagan con brevedad). La visión de la voz es limitada, no traspasa el corredor. El relato termina con la misma incertidumbre del inicio, pues desconocemos al sujeto ubicado en el umbral de la puerta. En *Resaca*, de Andrés López, el espacio interior es una forma indirecta de caracterizar al personaje. Los detalles de la casa, tomados en cuenta, son aquellos significativos para el narrador-personaje (un individuo suicida, sin aspiraciones que vive en la desesperanza desde la muerte de su esposa). Su resaca permanente está asociada a las cosas que le recuerdan a ella: “haces que me despierte solo, no me dejas dinero, te llevas al perro, arruinas mis libros dañas los relojes, te llevas los espejos y, de todos modos, dejas tu ropa intacta”.

En algunos cuentos, se busca dar precisión al espacio al usar un lugar o locación real y exterior. Sin embargo, la visión panorámica del lugar se circunscribe de forma inmediata a un espacio interior, delimitado por el estado de consciencia del personaje. Por ejemplo, En *La importancia de la música*, de Andrés Cadena, el lugar seleccionado es Ecuador, sin embargo,

el espacio donde se desarrolla la acción narrativa resulta impreciso. El personaje vivió en el extranjero por mucho tiempo, razón por la cual, no termina de ajustarse a su lugar de origen. En *Giganta* de Diana Zabala, hay la presunción de estar en un territorio nacional por el habla transcrita, la jerga popular, la interacción entre personajes. En *La guerra de Gerbasi*, de Miguel Molina Díaz se busca obtener, en un inicio, una proyección realista del espacio. Se describe Florencia, el puente Vecchio, posible lugar en donde se encuentra Gerbasi (pintor famoso y enigmático); sin embargo, la descripción adquiere precisión cuando el narrador llega a la casa de Gerbasi. El lugar tiene una relación temática directa con la caracterización del personaje (“era un espectro de huesos y debilidad que se sostenía en pie de milagro”).

III.4.3.3 Banalización de los temas

La banalización se da en función de los temas asociados a las propuestas estéticas y políticas colectivas de la tradición. La emancipación de los temas y estilos representa un mecanismo de oposición directa a los esquemas de percepción legítimos del campo. Predomina la estética de lo vulgar, es decir, manifestaciones jergales que se distinguen de la elaboración formal y estilística del lenguaje. Los temas dejan a un lado el asunto de la politización para centrarse en el pragmatismo de la vida humana, en la intimidad. La narración se convierte un vehículo introspectivo que les permite a los personajes descubrirse frente a los retos que imponen las relaciones interpersonales. Se propende, en los relatos, a obtener un acercamiento total del mundo privado de los personajes; de ahí que predominen temas relacionados a la sexualidad, al placer, a la inmoralidad. Los personajes son seres frustrados, decadentes, sin esperanzas, guiados por sus deseos y sensaciones (se tiende a hiperbolizar, discursivamente, las facciones físicas [prosopografía] o la moral desviada [etopeya]). Al particularizarse el espacio diegético por el punto de vista del narrador-personaje, que constituye la deixis absoluta de referencia, el mismo adquiere un sentido de

hostilidad e incomprensión. El mundo ficcional creado carece de sentido, en varios de los cuentos, para los personajes. En *Al otro lado de la montaña*, de Santiago Peña, resulta paradójico que, en medio del fin del mundo, el personaje le atribuya mayor importancia a un cayo que le incomoda en el pie. En *Bardo*, de Max Vega, la Historia solo es utilizada como recurso ficcional para generar convicción, dar un contexto a los personajes. En *Paisaje Fluvial*, de Daniela Alcívar, en medio del suicidio planeado, el personaje describe a su entorno inmediato de la siguiente manera: “tras los límites de la terminal, casillas miserables e infectas, endeble incluso a la vista, se extendían en las inmediaciones”. En *Las Moscas*, de Jorge Luis Cáceres, todas las personas visualizadas por el narrador son descritas de forma grotesca y cruda. Se pone énfasis en la manera en que las moscas devoran sus cuerpos. En *Giganta*, de Diana Zabala, se resaltan los particulares rasgos físicos de la protagonista. Se personifica a la perversión humana en el abogado que corteja a la Giganta. En *Secreto de oficina*, de Darío Jiménez, se describe con crudeza las imágenes sexuales evocadas por el narrador: “me agarró con todas sus fuerzas el pene y lo restregó un poco mientras me besaba sacando su lengua”. La inmoralidad, la lujuria son elementos representativos en la caracterización de los personajes. En *Relato de un hombre que nunca muere*, de Yuliana Marcillo, la historia se restringe a la intimidad de un hombre y su experiencia con la masturbación. En *Lluvia Primera*, de José Aldás, se narra la cruenta historia del asesinato de Myth. Es perceptible que tanto la niña responsable del acto, como el niño que relata la historia son incapaces de aprehender el sentido de la muerte y la culpa. En *Estelita el que calla otorga*, de Martín Torres, la voz narrativa describe al cadáver de forma sublime, restando gravedad al homicidio perpetrado. Tanto en *La guerra de Gerbasi*, de Miguel Molina Díaz, como en *La entrevista*, de María Auxiliadora Balladares la historia está relacionada a la vida privada de los personajes. Los artistas son presentados como seres excéntricos, enigmáticos, que desprecian el contacto humano.

Conclusiones

La investigación ha seguido el método relacional-historicista del estructuracionismo de Bourdieu, tomando en cuenta la historia depositada en los agentes y en las instituciones involucradas en la historia del campo. El enfoque externalista, de inclinación empírica, ha permitido ubicar a los agentes en un tiempo-espacio social y distinguir las relaciones objetivas que los definen (entre editores y escritores novísimos presentados en la antología), identificando sus prácticas, entendidas como actualizaciones de las disposiciones del *habitus* (relación estructura-acción). Se ha reemplazado la forma de entender al arte como un bien simbólico intemporal, personal y puro al introducir, al estudio, a los sujetos que participan en la producción de la obra y su valor. En relación a la toma de posición de la nueva generación, se ha considerado tener en claro que para definir a un elemento es necesario reconocer las diferencias que tiene de los otros (principio estructural relacional); por esta razón, las características definitorias de la nueva generación han sido identificadas al entablar un vínculo con la tradición y sus particularidades.

El diagnóstico constituye una muestra del estado real de antagonismo que rige el campo literario. La correlación de relaciones de fuerza simbólica entre los agentes sociales e instituciones es visible en los editores, gestores culturales y escritores estudiados; lo que permite concluir que el principio de trascendencia no está en la misma obra, sino en los agentes que interactúan en el campo. Las relaciones entre los agentes tienen como principio transformar o conservar la estructura del campo, no son simple relaciones de cooperación e interacción accionadas bajo un cálculo consciente y racional. En el caso estudiado, los agentes pretenden esconder el antagonismo del campo y su participación activa en él, calificando sus acciones desde el desinterés y destacando su posición marginal. Es una forma de *illusio* apostar todo a los juegos ficcionales y a la genialidad de los creadores, cuando las condiciones de producción construidas han sido necesarias para mejorar la posición y para

ingresar a una toma de posición (tanto para editores como para escritores). Es real la oposición discursiva entre el subcampo de producción restringida creado (EIE) con un subcampo de gran producción cultural (indefinido) y fuerzas conservadoras como la Academia o el Estado (burocracia ineficiente y reguladora) que pone trabas a la emergencia del nuevo arte. En el caso de la antología, es evidente que existe una confrontación real entre fuerzas heréticas con fuerzas conservadoras (tzantzismo). Por lo que resulta comprobable la afirmación de Bourdieu (2010) de que si hay historia de la literatura es por la relación entre productores en un sistema de fuerzas y su relación con las tradiciones artísticas ‘reproducidas en el campo’.

La proliferación del mercado editorial, en Ecuador, es un fenómeno real. Editores Independientes del Ecuador (EIE) es un subcampo de producción restringida, integrado por 15 casas editoriales creadas, indistintamente, desde el año 2012. Los agentes que la integran han demostrado gozar de un sentido del juego. Son poseedores de códigos de desciframiento socialmente construidos, a través de estructuras objetivas, por lo tanto, poseen la legitimación institucional que les otorga una competencia adecuada a su juicio estético y a su capacidad para encontrar ‘revelaciones puras’. La práctica de los agentes, entendida como objetivación de las disposiciones engendradas en un *habitus*, revela la búsqueda colectiva de adquirir bienes y poderes. Está búsqueda no es consciente, es accionada por un *habitus* grupal, posible bajo relaciones de homología. Capitalizarse para subvertir las relaciones del campo y potenciar objetivamente los criterios simbólicos de distinción de sus obras o construir nuevos esquemas de percepción y apreciación para sus productos está en la base de su lógica institucional o acciones desencadenadas. De ahí la importancia de la aplicación de estrategias de reconversión y de inversión social, las cuales les ha permitido expandir el espacio de lo posible. Los beneficios económicos —no desapercibidos por ellos— vienen por añadidura, pues el anti-economicismo es un principio fundamental en la lógica del campo. Los

representantes legítimos del Colectivo han demostrado oponerse de forma directa a las instancias que persiguen bienes gananciales, publicando obras sin un considerable ‘valor literario’. La estrategia de reconversión les ha permitido a los agentes de las nuevas editoriales convertirse en comerciantes de arte especializados, en función del capital cultural poseído, lo que les otorga la legitimidad institucional y el reconocimiento necesario para garantizar el valor de sus productos. Parte de esta reconversión es la especialización en el ámbito técnico (nuevos formatos gráficos), necesaria para competir en el mercado. La estrategia de reconversión guarda una relación directa con el primer oficio de los agentes, común en profesiones liberales como el periodismo o la docencia (son trabajadores intelectuales, trabajadores artísticos, forman parte de una burguesía cultivada). No hay entre los nuevos comerciantes trabajadores manuales, ya que esto implicaría un cambio en la categoría social, lo cual resulta imposible. La estrategia de inversión social, posible por la homología grupal, les ha permitido crear relaciones sociales de utilidad directa a largo plazo y realizar un intercambio proporcional de poder y capital. Los lazos son fortalecidos a través de ferias y actividades en común. El Colectivo ha adquirido un considerable capital simbólico que les ha permitido obtener reconocimiento y distinción. Parte de sus luchas, fácilmente distinguibles, es dotar de poder al editor independiente, ya que reconocen su papel influyente en el mercado de bienes simbólicos —de ahí que se lo considere garante de la bibliodiversidad, encargado de la circulación del libro, el hábito de lectura, la protección de los derechos de autor y el desarrollo cultural. Es coherente que en la sociedad capitalista sea importante dotar de varios poderes al editor —independientemente del tipo de campo de producción—, ya que sus funciones son indispensables cuando se considera al libro como una mercancía.

Estudiar la sociología de los productores, identificar su posición en la estructura de un campo —posiciones dominantes o dominadas, centrales o marginales—no contradice en

ninguna forma los métodos de análisis textual que buscan aprehender el valor de una obra literaria desde una lectura interna. La ley natural del cambio poético que Bourdieu cuestiona, en relación a Foucault y a los formalistas rusos, tiene como principio condiciones sociales que, si bien no pueden ser reconocidas desde postulados lógicos, lo pueden ser desde postulados sociológicos. La proliferación del mercado editorial y su relación directa con los escritores ha exigido una lectura procedural del arte, desde una dimensión sociológica, al imponerse los procedimientos de la producción material y simbólica de la obra a su racionalidad sustancial. En la investigación ha sido necesario tomar en cuenta a los agentes que producen la obra y su valor, y su respectiva posición en el campo, para dar un contexto adecuado a la producción de la antología *Despertar de la hydra* y entender que en los productos más puros se cumplen tareas impuras. Como afirma Bourdieu, las obras no actúan sobre las obras sino por mediación de los agentes. El editor y los participantes de la producción de la obra, como comerciantes y explotadores del trabajo artístico, han llevado a cabo estrategias viables de posicionamiento, solo posible en aquellos poseedores de las disposiciones y posiciones adecuadas. En lo relacionado a la producción del *Despertar de la hydra*, en primer lugar, se ha revelado la heteronomía del campo, pues la producción y distribución de la obra dependió de instancias estatales de subvención. Segundo, la importancia de la legitimación, pues el proyecto tuvo el respaldo de la Academia (justificación formal en los agentes), de las editoriales y del Estado. Tercero, se ha demostrado que producir en el marco de un mercado editorial independiente posicionado (al menos simbólicamente) resulta beneficioso. Cuarto, el desinterés de los productores en adquirir beneficios (discurso reiterativo) adquiere sentido al reconocer su posición homóloga en la estructura del campo (como subordinados), en donde la renuncia al dinero y a las grandezas temporales es parte de la misma lógica del campo. Quinto, hablar de una antología creada a partir de la edad biológica o generacional de los escritores representa una estrategia

efectiva que ha permitido esconder la participación activa de los agentes y el estado permanente de conflicto en el campo. Al integrar a un grupo de autores en un proyecto editorial, definido por la edad, se omiten formas de división en base a leyes específicas del campo (literario). Sin embargo, es notable que el conflicto generacional posee el suficiente valor para imponer nuevas formas de percepción a las consideradas legítimas en el campo. Sexto, seleccionar y distribuir los relatos, según los sistemas de cooptación (honorarios, reconocimientos, condecoraciones) es una estrategia social, impartida por las editoriales, con el objetivo de posicionar a los nuevos autores y capitalizar a los ya renombrados, mejorando su trayectoria en el campo (esto representa el milagro de la firma). Séptimo, la importancia de las estrategias mencionadas para el posicionamiento de la nueva generación de escritores y la renuncia a una identificación grupal (bajo componentes estéticos o políticos) revela la relación cercana existente entre el subcampo de producción restringida con el subcampo de gran producción cultural, ya que el posicionamiento depende en mayor medida del campo de producción (trabajo editorial). La lógica del mercado y de la explotación se impone a la lógica de la explotación artesanal y simbólica. Octavo, las condiciones enunciadas, en los puntos anteriores, son indispensables para entender por qué se habla de una antología capaz de definirse como una simple muestra representativa y desinteresada de lo nuevo en producción ecuatoriana. Noveno, la definición de un arte literario inaugural es secundario a los puntos mencionados; sin embargo, es evidente el reconocimiento del sentido del juego en los agentes patrocinadores y en los escritores (al aceptar involucrarse en el proyecto editorial), pues han demostrado reconocer a la autoridad de la tradición en cuento y los esquemas legítimos de valoración que aún se imponen en el campo. Esto explica el hecho de que sean valoradas las variaciones creadas en la forma de enunciación (exenta de compromisos políticos y colectivos) y la apertura a la heterogeneidad o emancipación de estilos y contenidos (función simbólica de la hydra). Décimo, la percepción diferencial de las

reglas de campo ha dado paso al fortalecimiento del individualismo en el acto de ‘creación’ literaria. La nueva narrativa, en función de la variación histórica del cuento ecuatoriano, muestra tres constantes analizadas en la investigación: la predominancia de la voz narrativa personal o intradiegética, la banalización de los temas (centrados en el pragmatismo de la vida humana) y la deslocalización de los relatos.

El discurso de innovación y vanguardia que defienden las casas editoriales independientes para sus obras, presente en sus objetivos institucionales y cartas de presentación (entrevistas, declaraciones)— es impreciso, sin embargo funcional, pues a más de convertirse en una estrategia publicitaria, permite esclarecer desde donde se es sostenida, es decir desde la marginalidad (posición carismática apreciada en la economía del campo) y desaparecer la esencia del campo, como un sistema de relaciones de fuerza. Los editores se han convertido en agentes serviciales, artesanos, comprometidos con la producción artística y con la salvación de la misión pura y ascética del escritor. La plétora o sobreproducción de antologías es un fenómeno real (12 antologías de carácter programático en el Colectivo), práctica justificable al reconocer las condiciones que definen al estado del campo. Varias editoriales (incluyendo las que no están anexadas a la red) han presentado a sus producciones vanguardistas de forma similar: como un diálogo generacional o una muestra representativa de lo nuevo en producción. Es imprecisa la oposición de la vanguardia actual, dialécticamente hablando. A diferencia de los tzántzicos —autoridad o tradición legítima reconocida por los agentes del campo— las nuevas generaciones no actúan desde programas radicales (políticos o estéticos) de ruptura. No se enfrentan, de forma manifiesta, a grupos conservadores del campo (aun cuando desde los nuevos esquemas de percepción sean vistas las prácticas de la tradición como impensables u obsoletas) ni a grupos opositores del campo (como sucedió con el tzantzismo, frente a la aristocracia del escritor). Si en toda vanguardia era necesario conjugar, a través de un lenguaje violento, dos componentes: la producción

literaria con la militancia política; actualmente, se prescinde del segundo. ¿Es una práctica comercial la dimensión turística del arte? Lo nuevo se convierte en rutina, quedando un sentido de vacío en la renovación del campo (como principio que determina la trascendencia). Como afirma Michaud (2007, pp.144), actualmente, y en el contexto estudiado, no importa mucho lo que ocurra, lo importante es que ocurra, que haya nuevas exposiciones, nuevos artistas. La apertura a la valorada heterogeneidad y emancipación de estilos y contenidos, posible bajo las condiciones actuales de producción, hace del escritor un simple accionista, inactivo y dependiente de sus representantes simbólicos.

Referencias:

- Adorno, T. (1962). La crítica de la cultura y la sociedad. En Adorno. (Ed). *Prismas la crítica de la cultura y la sociedad* (pp.9-30). España, Barcelona: Ediciones Ariel, S. A
- Alonso, E. (2004). *El estructuralismo genético y los estilos de vida: consumo, distinción y capital simbólico en la obra de Pierre Bourdieu*. (S,I). Disponible en:
http://www.unavarra.es/puresoc/pdfs/c_lecciones/LM-Alonso-consumo.PDF
- Baranger, D. (2004). *Epistemología y metodología en la obra de Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Prometeo libros
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press. (PDF)
- Bonilla, P. (2010). Crítica y modernidad. De la emergencia Tzántzica al Frente Cultural. Quito en la década de los sesenta. En Burbano, F. *Transiciones y rupturas El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX* (341-377). Quito, Ecuador: FLACSO
- Bonilla, P. (2012). *La crítica y sus objetos Historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*. Quito, Ecuador: FLACSO
- Bourdieu, P. (1989). El Campo literario. *Criterios*. N° 25-28, pp. 20-42. Traducción del francés: Desiderio Navarro. Disponible en: <http://educacion.deacmusac.es/practicasleylegitimadoras/files/2010/05/bourdieuCampo.pdf>
- (1990). *Sociología y Cultura*. México: Editorial Grijalbo, S.A.
- (1995). *Las reglas del arte*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- *----- (1997). *Para una ciencia de las obras*. En P. Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (pp.53-91). Barcelona: Editorial Anagrama.
- *----- (1997). *Es posible un acto desinteresado*. En P. Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (pp.139-159). Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2000). *Cosas dichas*. México: Editorial Gedisa S.A.
- *----- (2000). El campo intelectual: un mundo aparte. En P. Bourdieu, *Cosas dichas*. México: Editorial Gedisa S.A.
- (2003). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- (2007). *El sentido Práctico*. Argentina: Siglo veintiuno editores
- *----- (2007). Crítica de la razón teórica. En P. Bourdieu, *El sentido Práctico* (pp.41-217). Argentina: Siglo veintiuno editores

- (2010). *El Sentido Social del gusto*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- (2011). Clase, espacio social y estrategias. En P. Bourdieu, *Estrategias de la reproducción social* (pp. 9-31). Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- (2011). Porvenir de clase y causalidad de lo probable. En P. Bourdieu, *Estrategias de la reproducción social* (pp. 77-135). Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Canclini, N. (1990) La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En Bourdieu, P. *Sociología y Cultura*. México: Editorial Grijalbo, S.A.
- Carvajal, I. (1988) Mesa redonda: Cultura y crisis. En Carvajal, I., Iturralde, D., Silva, E., Almeida I., Donovan P., Dután, H., Crespo, M., Cárdenas, E., Espinoza, S., Gonzáles, C. *Historia, cultura y política en el Ecuador*. Quito: Editorial El Conejo.
- Chevallier, S., & Chauviré, C. (2011). *Diccionario Bourdieu*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC
- Corcuff, P. (2009). Pierre Bourdieu (1930-2002) leído de otra manera. Crítica social post-marxista y el problema de la singularidad individual. *Cultura y representaciones sociales*, 7, 9-26.
- Cueva (1986). *Lecturas y rupturas*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, S.A.
- Escarpet, R. (1968). *Sociología de la literatura*. España: EDIMA
- Foucault, M. (1999) ¿Qué es un autor? En M, Foucault, *Entre filosofía y literatura*. España: Paidós Básica.
- (2013). Los problemas de la cultura: un debate Foucault- Preti. En M. Foucault, *¿Qué es usted, profesor foucault? sobre la arqueología y su método* (pp. 289 - 303). Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- (2013). La filosofía estructuralista permite diagnosticar lo que es el “hoy”. En M. Foucault, *¿Qué es usted, profesor foucault? sobre la arqueología y su método* (pp. 75 - 81). Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Figueroa, A. (2004). *La noción de campo literario y las relaciones literarias internacionales*. Universidad de Sandiata de Compostela Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1011635.pdf>
- Gutierrez, A. (2002). Acerca de "campo" y "habitus" como categorías analíticas. *Páginas (Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Córdoba)*, N°2 y 3. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar>
- Marx, K. (2001). *Manuscritos economico-filosoficos de 1844*. Biblioteca Virtual Espartaco.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Paz, O. (1974). *Los hijos del Limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.
- Pimentel, L. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Quintero, R. & Silva, E. (2001). *Ecuador: una nación en ciernes, tomo II*. Quito: Editorial Universitaria, II tomo.
- Ruiz, F. (2007). *Anthologos: Poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez, A. (1973). *Las ideas estéticas de Marx*. La Habana: Arte y Sociedad.
- Sarlo, B. (1991) Literatura e historia. *Boletín de Historia Social Europea* (3), 25-36.
 Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>.

Antologías:

- Chávez, M. (2013) (comp.) (varios autores). *GPS, antología de cuentistas ecuatorianos*. Cuba: Ediciones Sed de Belleza
- Egüez, R. (2012) (comp.) (varios autores). *Tiros de gracia, neo ficción ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Luna de Bolsillo
 (<http://sdl.librosampleados.mx/2013/09/tirosdegracia-ecuador>)
- Romero, J. & Altamirano, A. (comp.) (varios autores). *Despertar de la hydra, antología del nuevo cuento ecuatoriano*. Quito: La Caída Editorial

Revista Pucuna

- Cueva, A. (1964). Trascendencia artística y compromiso. *Revista Pucuna*. N°5, pp. 8-9. Edición facsimilar 2010 (Consejo Nacional de Cultura).
- Granda, E. (1964). ¿Existe la novísima poesía ecuatoriana? *Revista Pucuna*. N°5, pp. 11. Edición facsimilar 2010 (Consejo Nacional de Cultura).
- Granda, E. (1964). Un “despetalante” despetalado. *Revista Pucuna*. N°5, pp. 11. Edición facsimilar 2010 (Consejo Nacional de Cultura).
- Estrella, U. (1963). Ecuador: 1962. *Revista Pucuna*. N°2, pp. 4-5. Edición facsimilar 2010 (Consejo Nacional de Cultura).
- Tinajero, F. (1964). Condición del poeta. *Revista Pucuna*. N°3, pp. 18-21. Edición facsimilar 2010 (Consejo Nacional de Cultura).
- (S,a). (1964). El café “77” un abrazo de arte en Ecuador. *Revista Pucuna*. N°4, pp. 27. Edición facsimilar 2010 (Consejo Nacional de Cultura).
- Editorial. (1965). *Restauración o renovación*. *Revista Pucuna*. N°7, pp. 3. Edición facsimilar

2010 (Consejo Nacional de Cultura).

Entrevistas Personales:

Baquiola, Germán. (comunicación personal, 19 de junio de 2018).

Vizcaíno, Santiago. (comunicación personal, 12 de septiembre de 2018)

Abril Altamirano. (comunicación personal, 16 de octubre de 2018).

Páginas web institucionales

Alianza Internacional de Editores Independientes (2018). Bibliodiversidad

<https://www.alliance-editeurs.org>

Ministerio de Cultura y Patrimonio. (2018). Fondo de Fomento a las artes, la cultura y la innovación. Recuperado de: <http://fondos.culturaypatrimonio.gob.ec/>

Editorial Blanca (2018). Decálogo de siete puntos. Recuperado de <https://editorialblanca.com/>.

Editorial El Fakir (2018). Libros impresos y digitales. Recuperado de <http://fakirediciones.com/>.

Editores Independientes del Ecuador [EIE]. (2017). Catálogo de Publicaciones. Quito: Imprenta Iberia

Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación. (2018). El fondo de fomento de las artes y la cultura entregan tres millones de dólares en convocatoria nacional. Recuperado de: <http://fondos.culturaypatrimonio.gob.ec/>

Hay Festival (2018). Que es Hay Festival Cartagena de Indias. Recuperado de: <https://www.hayfestival.com/cartagena/>

Museo de Antioquia (19 de agosto de 2015). Matthieu Joulin – International Alliance of Independent Publishers [Archivo de video]. Recuperado de: <https://vimeo.com/136725340>

Audios

Bayes, M. (Productor). (25 de mayo de 2017). *Café con Letras* [Audio en podcast] Juan Romero y Abril Altamirano en el Entrevistado de la Semana. Recuperado de: <https://mx.ivoox.com/>

Carrión, C. (22 de septiembre de 2015). LaNocheBocaArriba - 101. [Real Media file]. Recuperado de: <https://www.ivoox.com>

Molina, M. (Productor). (miércoles 14 de junio de 2017). *La Tertulia* [Livestream].
Despertar de la hydra, reúne a las voces actuales del cuento ecuatoriano. Recuperado de:
<https://www.larepublica.ec/>

Rosas, E. (3 de mayo de 2017). Larga vida a las editoriales independientes. Radiococoa.
Recuperado de: <https://radiococoa.com/>

Artículos de periódico

Cáceres, J. (20 de diciembre de 2011). Lo que haremos cuando la ficción se agote: muestra de narradores ecuatorianos [Mensaje en un blog]. Recuperado de
<https://jorgeluiscaceresa.wordpress.com>

Cando, P. (02 de agosto de 2015). Mecánica Giratoria, una editorial que da vida a los escritores. *El Telégrafo* [versión digital]. Recuperado de:
<https://www.eltelegrafo.com.ec>.

Flores, G. (25 de junio de 2016). 5 nuevas editoriales son el medio para lo joven y lo raro. *El Comercio* [versión digital]. Recuperado de: <https://www.elcomercio.com/>.

Manneto, F. (20 de enero de 2018). Bogotá 39: voces para contar Latinoamérica. *El País* [versión digital], recuperado de: <https://elpais.com/cultura>.

Opinión: ¿Qué es una editorial independiente? (4 de diciembre de 2013). *El Mostrador* [versión digital]. Recuperado de: <http://www.elmostrador.cl/cultura>.

Redacción Cultura. (28 de diciembre de 2017). *El Telégrafo* [versión digital]. Recuperado de:
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura>.

Redacción Cultura. (27 de diciembre de 2018). *El Tiempo* [versión digital]. Recuperado de:
<https://www.eltiempo.com.ec/>

Redacción Cultura (21 de abril de 2018). Editoriales independientes de Ecuador publican entre 5 y 10 libros anuales. *Andes* [versión digital]. Recuperado de
<https://www.andes.info.ec>.

Redacción Cultura (09 de octubre de 2018). Discurso del Ministro de Cultura es tildado de “inexacto y patriarcal”. *El Telégrafo* [versión digital], recuperado de:
www.eltelegrafo.com.ec

Redacción Cultura (20 de junio de 2014). Ecuador cuenta: 38 escritores en una antología publicada en España. *El Comercio* [versión digital], recuperado de:
<https://www.elcomercio.com>

Valencia, L. (30 de mayo de 2017). La vocación de editar libros en Ecuador. *El Universo* [versión digital]. Recuperado de: <https://www.eluniverso.com>

Vásconez, C. (07 de julio de 2017). Despertadores y otras criaturas intocables. Cartón Piedra (edición N°297), *El Telégrafo* [versión digital]. Recuperado de:
<https://www.eltelegrafo.com.ec>.

Zuleta, M. (julio de 2018). Editoriales independientes: una industria que se fortalece. *Babel*, pp.5.

Anexos

Entrevista a Abril Altamirano, editora de la antología *Despertar de la hydra, antología del nuevo cuento ecuatoriano*.

1. ¿Cómo surgió la idea de antologar a los nuevos autores?

La idea surgió a partir de un taller de cuento que tuve junto con Juan Romero Vinueza, como parte de la especialización en literatura en la universidad. Al dialogar sobre los cuentistas de las generaciones más jóvenes, nos dimos cuenta de que nuestros referentes eran pocos y que, en comparación con la poesía, el cuento ecuatoriano no se promociona mediante grandes festivales, recitales o conversatorios con los autores, por lo cual existía cierta distancia y desconocimiento incluso dentro del gremio de narradores sobre lo que sus contemporáneos están produciendo actualmente en ese género. Además, es evidente que la promoción de los cuentistas (y de la literatura en general) se da sobre todo en las urbes principales del país, Quito y Guayaquil, por lo cual se deja por fuera la visibilización del trabajo de autores de otros sectores del país. Por estos motivos, nació la idea de compilar en una antología a autores consagrados, que están publicando con regularidad y han obtenido en los últimos años importantes reconocimientos, y juntarlos con autores más jóvenes, cuya obra está apenas empezando a conformarse, pero que demuestran tener gran potencial y merecen ser conocidos y leídos. De esta forma, el círculo de narradores contemporáneos puede empezar a relacionarse, leerse y estudiarse, lo cual beneficiaría a la creación de nuevos proyectos culturales y artísticos con relación al género cuento.

2. ¿Qué acciones tomaste en cuenta para ejecutar el proyecto?

Junto con Juan, decidimos empezar por hacer una lista de autores para pedir su colaboración en la antología, todavía sin saber cómo la financiaríamos. Por más de un año recopilamos los textos que enviaron los interesados a la convocatoria. Parte de la búsqueda fue informarnos sobre los últimos ganadores de premios regionales, investigar y averiguar sobre las más recientes publicaciones de cuento, pedir recomendaciones sobre integrantes de talleres de escritura, buscar en revistas y blogs. Cuando hubo un número considerable de postulantes, empezamos la lectura y selección de los textos. Lo siguiente que nos planteamos fue el aspecto financiero; tras obtener el premio a los Fondos Concursables del Ministerio de Cultura, el proyecto cobró vida y se reveló como una verdadera oportunidad para influir en el concepto que se tiene en general de la nueva narrativa ecuatoriana. Por ese motivo, nos vimos

en la obligación de cuidar cada detalle de la selección, corrección, edición y gestión, todo esto mediante un diálogo con cada autor, con el editor, German Gacio, el artista gráfico que diseñó la portada, David Kattán, con la imprenta, con los medios de comunicación que promocionaron el lanzamiento, con los gestores culturales que nos ayudaron a organizar las presentaciones en varias ciudades del país, etc. El proyecto terminó siendo mucho más grande de lo que esperábamos, sobre todo gracias al apoyo de los autores y de la editorial encargada de la publicación, que actualmente sigue en proceso de difusión a nivel internacional.

3. La obra forma parte de una política pública de incentivo. ¿Cómo fue el proceso para la postulación y la selección en los Fondos Concursables?

La convocatoria abrió a mediados del 2016, nosotros llenamos el formulario detallando los objetivos del proyecto y los montos que solicitábamos para poder ejecutarlo. Para ese entonces ya teníamos una idea bastante clara de lo que queríamos hacer, sobre todo poniendo énfasis en la publicación de autores jóvenes, algunos inéditos, provenientes de varias provincias. Lo más importante era financiar un tiraje considerable, que nos permitiera difundir la obra de forma no centralizada. El proyecto cumplió con los requerimientos de la convocatoria, que busca sobre todo propuestas enfocadas en visibilizar a las minorías, revalorizar lo nacional y promover la creación de espacios para el diálogo cultural, y en noviembre del mismo año se nos anunció que estábamos en la lista de proyectos que recibirían los fondos.

4. La obra forma parte de La Caída Editorial. ¿Se llegó a un acuerdo para que la antología sea parte del catálogo de publicaciones de la editorial?

Sí, La Caída Editorial es la encargada actualmente de la difusión de la obra, que forma parte de la colección de antologías *Las alas del escorpión* y se presenta en ferias y eventos internacionales.

5. ¿Cómo ves el panorama de publicación de literatura en la actualidad, en el país?

Es increíble ver cómo en la última década se ha dado un giro total al panorama editorial, esencialmente gracias al surgimiento de varias editoriales independientes que han permitido que se generen nuevos espacios para la difusión literaria, de más fácil acceso para los autores que no viven en los centros urbanos más poblados, para los jóvenes que no tienen la solvencia económica para financiar una publicación en las grandes casas editoriales, y para

los escritores cuya obra no responde a los lineamientos ideológicos o políticos de las entidades públicas que ofrecen premios e incentivos para la publicación de obras literarias. Es gracias a esto que el catálogo de autores ecuatorianos se ha ampliado considerablemente en los últimos años y la nueva generación de escritores ha podido darse a conocer.

6. ¿Cómo valorarías las nuevas funciones de las editoriales independientes emergentes en beneficio del arte?

a. Y su agremiación en EIE (de la que forma parte La Caída Editorial).

Estas editoriales ofrecen productos de calidad, atractivos visualmente y con ediciones muy bien trabajadas. La relación editor-autor se ha vuelto más personal y el proceso de difusión empieza a tener la importancia que amerita. La literatura ecuatoriana ya no consta de volúmenes y volúmenes de autores que solo un círculo hermético de intelectuales llegó a conocer, guardados en cajas en la bodega de alguna entidad pública. Las nuevas voces en la literatura ecuatoriana se escuchan en los festivales, destacan en las vitrinas de las librerías, se mueven, mutan y evolucionan imparablemente. Conocer la literatura ecuatoriana no es más leer obligados Cumandá o Huasipungo en el colegio; hoy en Ecuador se hace ciencia ficción, terror, cómic, teatro, antipoesía, novela negra, cuento fantástico, narrativa infantil y juvenil... Se ha abierto un catálogo enorme de opciones que hace veinte años no era imaginable. Lo que falta es aprovecharlo, cultivar el hábito de la lectura y el interés por lo nuevo.

Cráterios estéticos en los nuevos cuentistas ecuatorianos

1. ¿Cómo ve el panorama de la literatura en los últimos años?

a. ¿Cuál es su opinión sobre los nuevos cuentistas ecuatorianos seleccionados en la antología?

Considero que los cuentistas destacan por sus diferencias más que por sus semejanzas. No hay una estética predominante, ni una temática predilecta, y eso provoca gusto en el lector al encontrarse con propuestas por completo distintas pero atractivas. Es evidente el impacto de la globalización, del acceso al conocimiento y a la obra de autores extranjeros, sobre todo, de la literatura actual, reciente, las tendencias nuevas. Se va acortando la brecha que separaba la literatura ecuatoriana (hispanoamericana, en general) del resto del mundo. Los cuentistas que forman parte de la selección final de la hydra reflejan eso en su narrativa, una apertura hacia lo universal que nunca estuvo tan marcada en la literatura ecuatoriana.

2. ¿Considera que se puede tratar de ‘generación’ a los nuevos cuentistas? Los une alguna idea, o percepción sobre la literatura afín.

El concepto de generación trabajado en la antología se basó principalmente en el año de nacimiento de los autores (los 80 y 90). No se tomó en cuenta una línea ideológica, una temática ni un estilo en particular, porque no era ese el enfoque de la antología. No obstante, sí considero que puede llamársele generación al grupo de narradores de los años 70 y 80, puesto que el auge de su etapa creativa marca un cambio en la estética que se venía manejando desde los 60 con el movimiento de los tzántzicos, así como cambia la coyuntura y la sociedad en la cual se desarrolla esa literatura. La literatura y el arte son un reflejo de la realidad, inevitablemente van a remitirse a ella. Por lo tanto, las preocupaciones estéticas y estilísticas de los autores nuevos son por completo diferentes a las de la última generación registrada en la historia de la literatura ecuatoriana contemporánea.

3. ¿Considera que hay alguna similitud en el estilo o contenido (temas) de los nuevos cuentistas?

Creo que a ciertos autores de los 80 es posible relacionarlos por las temáticas que trabajan en sus textos (que tienden a lo urbano, lo underground, la violencia, el erotismo...), así como por la forma en que perciben la escritura, donde el escritor (que es un personaje) se encuentra inmerso en su propia creación ficcional, como sucede en los cuentos de Izquierdo, Vega y Alcarás. En cuanto a los autores de los 90, algunos de los cuentistas más jóvenes se asemejan por su deseo de explorar los límites entre géneros, pero sus narrativas son muy distintas entre sí y no se podría establecer aún una tendencia.

4. ¿Qué los diferencia de generaciones precedentes? (cuestiones estéticas o políticas).

La literatura de los 60 estaba comprometida con una tendencia política y con el ideal revolucionario. Hoy por hoy, la literatura se ha abierto a la universalidad sin desligarse de lo local. Es posible situar el cuento en un sector marginal de la costa ecuatoriana sin llenarlo de color local. Es posible escribir una novela ambientada en el Quito del siglo XX sin incluir un manifiesto entre líneas. La literatura ecuatoriana se lee en Latinoamérica, en Estados Unidos y Europa porque ya no es hermética. Esto no significa que las nuevas generaciones no tengan memoria o ignoren la situación actual, sino que han encontrado la forma de abarcar dicho contenido desde diversos puntos de vista, entre los cuales, uno de los más destacables es el del individuo en batalla insalvable contra sí mismo.

5. ¿Por qué es importante publicarlos?, darlos a conocer.

¿Por qué no hacerlo? La literatura vive de los lectores, sin la lectura, es un sinsentido y un desperdicio de inteligencia, ingenio y creatividad. Por enriquecernos, por nutrir de cultura a una sociedad que lee en promedio medio libro al año. Por formar adultos con criterio, con capacidad de reflexión. Por motivar el estudio, la crítica, la reedición de la obra de autores que son más valorados fuera del país que en su propia tierra. Por actualizarnos, por premiar y elogiar el talento; por tener representantes de la cultura ecuatoriana que sean verdaderos investigadores, eruditos, pensantes. Por revalorizar la cultura y su papel en la conformación de una sociedad desarrollada.

6. ¿Bajo qué criterios se agrupó a los autores? (estéticos, cronológicos, políticos).

El año y lugar de nacimiento de los autores, su trayectoria y reconocimiento literario nacional e internacional (en el caso de los 80) y las virtudes e innovaciones narrativas de sus cuentos, sin importar el tema.

Entrevista a Germán Gacio Baquiola, secretario general de EIE (Editores independientes del Ecuador) y director La Caída Editorial.

1. ¿Cómo surgió esta asociación?, ¿Cómo participan actualmente las editoriales independientes en beneficio del arte (literatura)?

Fue un largo proceso de construcción. Empezó en el año 2015, justo en el marco de la Feria del Libro organizada en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Fue organizado con Librería Corredores del Sur. Varios editores independientes latinoamericanos vinieron a dar una cadena de conferencias en la universidad. Participaron editores independientes ecuatorianos. Luego de la capacitación, se organizaron dos reuniones entre las editoriales ecuatorianas, de las cuales surgió la idea de sindicalizar, agremiar a las editoriales independientes. Se consideró que era algo necesario. La organización recibió influencia de asociaciones latinoamericanas de editores de Perú, Argentina, Chile y de otras partes de América Latina. Fue un periodo muy largo. En enero del 2017 realizamos la primera asamblea de la asociación. Liderada por nuestra editorial La Caída.

Una vez hecha la asociación se cumplieron ciertos objetivos. Por ejemplo, el tema de la difusión de las editoriales en el Ecuador y en el extranjero. Se dio prioridad a dar visibilidad a nuestros catálogos en ferias del libro internacionales y locales, en festivales. Sea donde sea, llevar nuestros libros, promocionarlos. Estuvimos en la Feria de Lima, Bogotá. Nos dimos cuenta, que todos compartimos retos como escritores y editores, tenemos ciertas necesidades; chocábamos muchas veces contra la pared cuando intentábamos hacer las cosas solos. Es muy complicado ingresar al circuito de librerías en grandes cadenas comerciales, enormes monopolios, porque estas librerías no tienen interés en la buena literatura, tienen intereses más comerciales. También es muy difícil participar en ferias cuando una editorial tiene en su catálogo por lo máximo cinco títulos. Fue necesario tener un diálogo con las librerías para generar una sincronía. Proponer que exista una asociación de editores independientes del Ecuador. Otro factor que influyó en llevar a cabo la asociación es la falta de políticas culturales, pues afecta a la subsistencia de las editoriales.

2. ¿Las editoriales de la red tienen alguna afinidad en relación a los autores que publican?

Compartimos autores, no nos peleamos por eso. Consideramos que ahora los autores, a través del proyecto de editores independientes del Ecuador, tienen más posibilidad de publicar. Antes sus posibilidades eran limitadas, dependían de haber obtenido algún premio literario, pagar precios excesivamente caros a editoriales más antiguas para su publicación o recibir la ayuda escasa de los programas que ofrece la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Ahora tienen la posibilidad de elegir entre muchas casas editoriales. Como Gremio legal, uno de los objetivos fuertes es crear una voz, un contrapeso a lo que es la Cámara Ecuatoriana del Libro, un grupo de imprenteros asociados con fines comerciales. Queremos ser una contra voz frente a los organismos públicos que ejecutan las políticas públicas ineficientes para el desarrollo de la cultura. También nos oponemos al mercado editorial que, como cualquier otro mercado, producen con el objetivo de acumular y concentrar capital. Las grandes editoriales absorben a aquellas que funcionan de un modo artístico. Publican pocos buenos libros, ponen presupuesto para no el buen arte. Las editoriales al agruparse pueden hacer frente al construir un catálogo basto y abrirse campo para producir y distribuir un buen arte

3. ¿Cómo surgió la idea de agrupar a una generación de escritores en una antología? ¿Cómo se dio la participación de La Caída Editorial en la publicación de la obra?

La antología fue propuesta por ex estudiantes de la Universidad Católica. Trajeron el proyecto a la editorial y se les propuso que participen en los Fondos Concursables. Hicieron un excelente trabajo de investigación, selección y edición de los textos. Nosotros, como editorial regente del proyecto, dimos guías para encauzar el libro; por ejemplo, que no haya esta acumulación capitalina. Recomendamos a escritores de otras partes del país como Loja o Cuenca. Fue un buen libro en el mercado extranjero. La gente no conoce a los nuevos narradores, solo a los clásicos: Adoum, Palacio, Icaza. La antología representa una alianza entre escritores nuevos con aquellos más renombrados. Algunos de los nacidos en la década de los 80 ya son escuchados. La intención de la antología fue agrupar a los autores de los 80 más reconocidos para presentar a los nuevos autores, a las nuevas voces. Creo que existen dos grandes tipos de antologías, de un solo autor o varios autores. *Despertar de la hydra* no tiene tanta relación en temáticas. Ofrecer una antología con escritores jóvenes es mucho más fácil para introducirse a lo nuevo en literatura ecuatoriana. La antología es una guía de lectura.

Entrevista a Santiago Vizcaíno, escritor seleccionado en la antología *Despertar de la hydra, antología del nuevo cuento ecuatoriano* y director del Centro de Publicaciones PUCE

1. Dentro de la Asociación de Editores Independientes, ¿Cómo participan actualmente en beneficio del arte (literatura)?, ¿Cómo se da la participación del Centro de Publicaciones?

No somos socios de la asociación, pero estamos ahí, digamos *ad honorem*. Agremiarse significa poder trabajar en conjunto, por ejemplo, a través de proyectos del Estado, con fondos del Estado. Significa poder ir en conjunto con otras editoriales que tienen más títulos y un catálogo más grande a participar a ferias nacionales e internacionales, es decir que una editorial que es pequeña, que está empezando, que tiene 2 o 3 títulos, frente a una editorial que tiene 10 títulos, la idea no es competir entre editoriales pequeñas, sino que se unan para poder participar y tener las mismas oportunidades en ferias. Se pueden negociar regalías y algunas cuestiones más con librerías o con distribuidores. Es más fácil si estás agremiado hacer este conjunto de estrategias en mejora del mercado editorial, que ir sola. Pondré el ejemplo de lo que pasaba antes con editoriales con más trayectoria como Eskeletra o el Conejo. Se habían convertido en casas de imprenta, más que casas que produzcan obras interesantes u ofrecían servicios editoriales. Lo que pretenden hacer las nuevas editoriales, que se hacen llamar independientes, es apostar por nuevos autores, en todos los géneros, no cobrarles a los autores, hacer un escogitamiento bien estricto de la calidad, mejorar la calidad editorial, innovar en otros géneros que no se han explotado, como aquí la gráfica en el Fakir, o libros ilustrados en varias casas anexadas.

2. ¿No hay entonces intereses económicos de por medio? Sus apuestas están dirigidas a innovar el arte, la literatura.

Siempre hay intereses económicos. Cada libro es un objeto distinto. Dentro de las editoriales independientes ni siquiera hay una competencia real por los autores, dado que cada editorial tiene libros distintos, no es igual que vender autos, o ropa, productos un poco seriados. El que decide finalmente qué libro comprar o qué leer es el lector.

3. Entonces la producción es variada.

Sumamente variada. Yo diría que entre la Caída y el Fakir hay varias diferencias, o entre Doble Rostro y Mecánica Giratoria. Aunque a veces publiquen géneros parecidos, su calidad, su línea identitaria es bien distinta.

4. La agremiación en el colectivo tendría la función de difundir.

A difundir, promocionar, y al final repercutir un poco en ventas

5. ¿Consideras que hay limitaciones burocráticas, políticas para el desarrollo del mercado editorial, o de la producción nacional literaria?

En principio, y una cuestión que es absolutamente básica, es que el Estado no puede entrar en competencia con las editoriales independientes. Si tú quieres formar un mercado editorial sólido, desde el Estado, generando políticas, lo que tienes que hacer es generar políticas que permitan ese crecimiento del mercado editorial, no competir con ese mercado editorial independiente. Esto es algo que ha pasado en los últimos 10 años. El Estado imprime libros, compite con las editoriales y no distribuye ni promociona esos libros. Hay libros que están embodegados, que no se venden bien, ni se distribuyen a las bibliotecas públicas. Creo que esa es una desleal competencia por parte del Estado. Ni el Plan Nacional de Lectura, ni el Ministerio de Cultura tienen porqué imprimir libros, al menos que sean libros de difusión propia de su trabajo, pero no libros propiamente de Literatura Ecuatoriana. Creo que para fortalecer el mercado editorial el Estado debe promover fondos para que las editoriales independientes puedan participar en ferias, editar libros, coeditar, pagar derechos de autor. El Estado debería generar políticas para que las editoriales puedan pagar derechos de autor, y que los autores puedan vivir de las regalías

6. Una cuestión. Muchas de las personas que integran estas casas editoriales tienen un conocimiento vasto sobre la literatura el arte, o ya tienen una trayectoria en este ámbito. ¿Consideras que los artistas necesitan ser editores? ¿A qué se debe este doble ejercicio de funciones?

Yo creo que todos los artistas en cierto modo (en el caso de escritores), por no decir artistas, tenemos que buscar un modo de vivir. Un modo de vivir que está muy cercano a nuestras actividades es el medio editorial. Creo que muchas de estas editoriales no necesariamente la integran personas que escriben, creo que su intención es propiamente

editorial. Tal es el caso de El Fakir, que dirige Cesar Salazar. Fue un estudiante de la universidad, pero no ha publicado nada; su intención es específicamente editorial. El caso más significativo sería el de Sandra Araya que trabaja además para la revista Babieca, es editora. Su trabajo lo ha logrado bien. Tiene un catálogo que va saliendo muy de a poco, quizá porque tiene otros oficios para sobrevivir. Ha publicado a Ernesto Carrión, Javier Vásconez, Fernando Escobar. Su catálogo es reducido, bien pequeño. No creo que su intención sea formar un gran catálogo, de ahí su participación es significativa dentro la asociación. Hay editoriales que están enfocadas al ámbito editorial. También es el caso de Santiago Peña, quien tiene su escuela de escritores.

7. ¿Cuál sería la diferencia entre estas pequeñas casas independientes y autónomas con las grandes casas editoriales comerciales?

En principio ninguna, toda casa editorial busca ser una gran casa editorial y tener réditos de ventas. Estas editoriales, que pueden hacer un muy buen trabajo, están muy en desventaja en relación a las grandes casas editoriales, pues se han formado monopolios que han ido absorbiendo a estas casas pequeñas y que, frente a ellos, es muy difícil competir, porque ya manejan el premio Alfaguara, Planeta, ya han formado una especie del mercado simbólico del libro; editoriales que marcan lo que se va a leer, todo el trabajo que hacen para promocionar su catálogo. Creo que las editoriales independientes en América Latina han logrado competir e insertarse en el mercado latinoamericano literario. Los lectores ya se han dado cuenta de esto, que hay mucha trampa en los premios literarios, muchos autores son desmedidamente promocionados y no cumplen la calidad que los lectores buscan. Muchos lectores están optando por comprar libros en editoriales llamadas independientes. En México pasa con Sexto Piso, en Argentina con varias editoriales que al principio eran editoriales pequeñas. Yo creo que esto está pasando en Ecuador, escritores jóvenes optan por editoriales independientes. Veo una gran respuesta de las editoriales independientes. La Asociación va a las Ferias y tiene éxito en las ventas. Si uno ve lo que ha publicado Random House, Planeta, que son los que publican escritores ecuatorianos de afuera, no creo que sea el catálogo más grande que editoriales como Doble Rostro, La Caída, el Fakir o alguna de estas editoriales. Creo que los lectores se están dando cuenta de esto. Dicen: no lo voy a buscar en las editoriales tradicionales, sino en estas editoriales independientes

8. En el caso específico de esta antología de cuentos, del nuevo relato ecuatoriano, es una propuesta interesante de La Caída Editorial

No fue una propuesta de esa casa editorial. Presentaron dos estudiantes: Juan Romero Vinuesa y Abril Altamirano. Lo que hace la Caída es dar el sello editorial para que esta antología se publique. Le ha interesado y ha publicado esto.

9. ¿Cuál es tu valoración de la antología? ¿Hay alguna diferencia entre los autores agrupados?

Quizá, en principio, podría decirse que después de leer, sí hay una gran diferencia entre los autores nacidos en los 80 de los del 90. Creo que en los autores de los 90 hay una necesidad excesiva de contar, mientras que en los autores de los 80 veo una preocupación mucho más inteligente con respecto al lenguaje. En los 90 veo quizá esta necesidad por contarte cosas antes que trabajar en el lenguaje, una influencia que viene de las series del cine. Por ejemplo, están María Auxiliadora Balladares, Luis Borja, Esteban Mayorga son personas que trabaja en una propuesta que arriesga algo en relación al lenguaje. Veo es intención en la antología, mostrar esos nuevos trabajos, encontrar de apoco sus propuestas, sus voces.

10. ¿Consideras a la antología una muestra representativa del nuevo cuento ecuatoriano?

Por eso se llama muestra. Hace tiempo ya han dejado de llamarse antologías, porque en relación a las generaciones ya se han dado cuenta que no funciona. Desde la generación del 98 de España hasta la generación del 27, del 50 en Ecuador, suelen ser autores muy distintos; lo que suele involucrarlos son sobre todo cuestiones políticas. Ninguno de estos autores seleccionados participa de ninguna propuesta ideológica o política, ni siquiera estética. En este caso no hay una propuesta como las vanguardias clásicas. Creo que cada uno trabajo en distinto modo, tienen distintos referentes. Es necesaria la antología como para mirar que es lo que está pasando dentro del panorama, ver que están escribiendo autores que nacieron en mi misma época, contrastar por dónde voy yo, qué es lo que yo quiero trabajar, identificar qué están resaltando ellos, cuáles son sus referentes; considero que eso es algo interesante en la antología.

11. Serian estilos heterogéneos. En esa línea lo que les identifica es ver que está haciendo actualmente.

Son relatos heterogéneos que pretenden mostrar lo que se está produciendo, que sin duda hace que tengan coincidencia. Un cambio representativo es la transición entre la era del papel

y la era digital. Nosotros si leíamos cosas en enciclopedias. Para nosotros es mucho cercana la música de los 80 y de los 70, nuestra generación creció con ese referente mucho más cercano. A la otra generación de escritores quizá le interesan grupos o músicos más contemporáneos. En el cine mismo, quizá nuestros referentes eran mucho más clásicos. El cine de la generación de los 80, es básicamente el cine que se hizo en la primera mitad del siglo XX, y para ustedes el cine es mucho más contemporáneo, que se hizo en los 90 y en el 2000. Los referentes cambian un poco y eso es lo que hace que cambien los estilos literarios, y las búsquedas literarias.

12. Entonces, ¿hay diferencias marcadas entre ambas generaciones? ¿Has notado alguna similitud?

Sí hay varias cosas, por ejemplo, el hecho de que los relatos no se encuentren situados como una especie de pérdida del referente, del escenario ya que estos autores ya no se centran solo en el Ecuador, sino que también se ubican en otros lugares del mundo; además ya no hay mucho interés en mostrar la realidad del país, lo cual es interesante. Generaciones anteriores mostraban la identidad nacional. Generaciones como la de Raúl Pérez Torres, Abdón Ubidia son autores que estaban muy preocupados por lo que pasaba en Quito, en la ciudad. Esto es una especie de mitología referente a lo ciudadano. En cambio, a los autores nacidos en los ochentas ya no les interesa, en particular a mí ya no. Ahí sí tiene que ver con la búsqueda de lo personal que tiene más que ver con lo cotidiano, porque esto también puede marcar lo universal.

13. ¿Y en relación a las diferencias?

Creo que es una búsqueda de cada autor. Cada generación tiene sus propios referentes. En mi misma generación se ve mucho rezago de Bolaño, creo que la generación de los noventa sigue con Cortázar y por eso siguen con esa búsqueda. Creo que es labor del autor sacudirse esas referencias para ir a buscar algo propio. Hay muchas antologías que ya están mediatizadas y consagradas. Cuentos brasileños, chilenos permiten comparar con los autores que ya tienen trayectorias y ver quién está despuntando. Toda antología es cuestión de gusto personal, no cree que canoniza, pero sí es una muestra de lo que está pasando. El panorama canoniza un poco y a partir de ello se critica.

Nombre	Formación		Editorial	Profesión	Publicaciones (Referencial)	Premios y Reconocimientos literarios
María Gabriela Alemán Salvador	*Traducción *maestría en Literatura Latinoamericana y *Doctorado en Cine Latinoamericano	Universidad de Cambridge (Reino Unido) Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador) Tulane (Nueva Orleans)	Presidenta de la EIE Editorial Fakir	Escritora	Cuento <i>Maldito corazón</i> (1996) <i>Zoom</i> (1997) <i>Fuga permanente</i> (2001) <i>Álbum de familia</i> (2010) <i>La muerte silba un blues</i> (2014) Novelas <i>Body time</i> (2003) <i>Poso Wells</i> (2007) <i>Humo</i> (2017) Otros <i>En el país rosado</i> (1994), literatura infantil <i>La acróbata del hambre</i> (1997), teatro <i>Cine en construcción: largometrajes ecuatorianos de ficción 1924-2004</i> (2004), ensayo	Bogotá 39, (2007) Premio CIESPAL de Crónica (2014) Premio Joaquín Gallegos Lara (2014) Premio Joaquín Gallegos Lara (2017)
César Salazar	*Licenciatura en Letras Diplomado en estudios de arte ecuatoriano	Pontificia Universidad Católica del Ecuador Universidad Central del Ecuador	Editorial Fakir	Editor	_____	_____
Álvaro Alemán	*Licenciatura en Letras * Maestría en Estudios Latinoamericanos * Maestría en Estudios Culturales	Pontificia Universidad Católica del Ecuador University of Florida, Gainesville University of Florida, Gainesville	Editorial Fakir	Periodista Profesor Editor	Reseñas, prólogos de libro y publicaciones en revistas <i>LiberArte, Re/Incidencias, Destiempo, País Secreto El Apuntador</i> “Nelson Estupiñán Bass: El novelista que calculaba” en <i>Re-Incidencias</i> N° 7. Quito. Centro Cultural Benjamín Carrión, 2013 *Las cosas que dejaron. Poesía: Editor y prologuista. Quito:	_____

	* PhD en Literatura Hispanoamericana				La vainita, 2011. O grito o espero a que se callen. Poesía. Editor y prologuista. Quito: La vainita, 2010. Hugo Alemán. Selección y estudio introductorio. Quito: Fonsal, 2009. Atrapado en la narrativa: Jorge Icaza y su teatro". <i>El Apuntador</i> N° 36. Quito: Ministerio de Cultura, Octubre, 2008. Semáforo/catarsis. Poesía. Editor y prologuista. Quito: La vainita, 2007.	
Miguel Villafuerte	*Graduado en Diseño Gráfico y Comunicación visual *Cine documental *Arte Plástico	Pontificia Universidad Católica del Ecuador (2015) Buenos Aires México	Editorial Blanca	Editor Publicista	Álbum ilustrado: *Veinte pisos *Días de sol	
Sandra Araya	*Comunicación y Literatura	Pontificia Universidad Católica del Ecuador	Editorial Doble Rostro	Editora (Editorial Doble Rostro) Escritora	Novelas Orange La familia del Dr. Lehmann Revistas: *El Búho, Aceite de perro, Big Sur, Ómnibus, Aurora Boreal. *Colabora con La Barra Espaciadora. *Editora de revista Babieca. Antología: *Ecuador Cuenta. Suplemento cultural- prensa *cartóNPiedra	Bienal Pablo Palacio Premio La Linares
Germán Gacio Baquiola	*Estudió Sociología Aires	Universidad de Buenos Aires	Secretario de la EIE Editorial La	Gestor cultural Editor,		Participación destacable en Feria Internacional del

	*Cine	CIEVYC	Caída Librerías Corredor Sur	Librero Cineasta		Libro (Ecuador y Guadalajara)
Juan Pablo Crespo	*Magíster en Literaturas Latinoamericana y Española *Licenciado en Comunicación y Literatura	Universidad de Buenos Aires Pontificia Universidad Católica del Ecuador	Editorial Turbina	Profesor Escritor Editor	_____	_____
María Paulina Briones	_____	_____	Editorial Cadáver Exquisito	Editor Escritor Profesor Librero Periodista	Novela Extraña Cuentos El árbol negro Revistas Revista de Cultura Latinoamericana Guaraguao Revista cultural virtual Matavilela de Ecuador	Concurso Nacional de Poesía Ismael Pérez Pazmiño
Andrés Villalba Becdach	*Comunicación social *Periodismo *Literatura Hispanoamericana	Quito Los Ángeles Univesitá La Sapienza	Editorial Ruido Blanco	_____	Colabora en revistas culturales Publicaciones <i>Cuaderno Zero (Eskeletra, 2010),</i> <i>Luigi Stornaiolo: el arte de la digresión (Gescultura, 2010),</i> <i>Obscenidad del vencido (catafixia, 2010),</i> <i>Menos que cero (Honda Nómada, 2011)</i> <i>Muñones (Eskeletra, 2011).</i>	_____
Santiago Peña Bossano	*Máster en Estudios Literarios *Licenciado en Comunicación y Literatura	Universidad Complutense de Madrid. PUCE	Editorial Cactus Pink	Profesor en el máster de Literatura (PUCE) Editor Escritor	Revistas literarias <i>A sangre y letras</i> (revista española) <i>Letras del Ecuador</i> (revista de la CCE) <i>Cartón Piedra</i> (revista del diario El Telégrafo) Antologías en que fue seleccionado: <i>Los que vendrán</i> (2014) <i>Nunca se sabe, antología nuevos narradores ecuatorianos</i> (2016)	Ganador del XL Premio Nacional Aurelio Espinosa Pólit, género ensayo (2015)

					Vértigo, ocho ensayos de temas escabrosos (2016) Ensayo Estética de la indolencia (2015) Novela Mindotown (2017)	
Lucía Moscoso	_____	_____	Editorial Mecánica Giratoria		Poesía Dictado de la mano izquierda (CCE, Azuay, 2018) Fonografías: registro de la poesía ecuatoriana a través del rock Antologías en que fue seleccionada: 100 Poemas: antología de autores del mundo (Editorial Márgenes Azules, Argentina, 2014) Harawiq: muestra de poesía joven boliviana-ecuatoriana (Murcielagario, Ecuador, 2015)	_____
Salvador Izquierdo	*Jurisprudencia *PhD en Estudios Hispanoamericanos *Máster	USFQ (Quito, Ecuador) Universidad de British Columbia (Vancouver, Canadá) Universidad de Washington (Seattle, EEUU)	Editorial Festina Lente	Docente Escritor	<i>Cuento</i> <i>Autogol</i> (2008) Te perdono régimen Novela Una comunidad abstracta (Cadáver Exquisito, 2014) <i>Te Faruru</i> (2015)	Finalistas del Premio Heralde
Emilia Andrade	*Fonoaudiología y tiene una Maestría en Literatura Infantil y Juvenil	_____	Editorial Deidayvuelta	Ilustradora	_____	_____
Marco Chamorro	*Pintura, Diseño Gráfico y un Máster en Álbum Infantil Ilustrado	_____	Editorial Comoyoko.	Ilustrador	_____	_____

Nombre	Formación		Obras		Profesión	Premios y Reconocimiento
María Auxiliadora Balladares	Comunicación y Literatura Literatura hispanoamericana	PUCE Universidad de Pittsburgh	Las vergüenzas (Antropófago, 2013) Todos creados en un abrir y cerrar de ojos. El claroscuro en la obra poética de Blanca Varela (Centro de publicaciones, 2015)		Profesora de Literatura y Escritores	
Sandra Araya	Comunicación y Literatura	PUCE	Novela Orange Antropófago, (2014) La familia del Dr. Lehmann (2015)	Revistas: El Búho, Aceite de perro, Big Sur, Ómnibus, Aurora Boreal. Colabora con La Barra Espaciadora. *Editora de revista Babieca. Antología: Ecuador Cuenta. Suplemento cultural- prensa CartónPiedra.	Editora (Editorial Doble Rostro) Escritora	Bienal Pablo Palacio Premio La Linares
Salvador Izquierdo			Una comunidad abstracta (Cadáver Exquisito, 2015) Te Faruru (Campaña Nacional de Lectura)		Docente Escritor Editor (Festina Lente)	
Silvia Stornaiolo	Historia del Arte Literatura Psicología Pedagogía		Cuerva Crios (Editorial Cochasqui del Consejo Provincial de Pichincha) Tanta Joroba (Editorial Eskeletra, 2011) Tenga (Editorial Eskeletra, 2012) FUNDA MENTAL (CCE, 2014)		Escritora	

Luis Borja Corral	Derecho Maestría en sociología		Novela: Pequeños palacios en el pecho (2014) Cabeza de avestruz (2017)	Presente en recopilaciones y crónicas de revistas	Escritor Abogado	Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit
Edwin Alcarás	Filología Hispánica Literatura Hispanoamericana Filosofía		Cuento: La tierra prometida (2010)	Suplemento cultural- prensa *El Comercio *Hoy *Últimas noticias *CartónPiedra Revistas: Mundo Diners	Docente Periodista Escritor Tallerista	Concurso Nacional de Literatura, organizado por el Gobierno de Pichincha
Max Vega	Literatura	PUCE	Novela: Las máscaras extrañas (2013)			Premio XV Concurso Nacional de Literatura (Ángel Felicísimo Rojas)
Jorge Luis Cáceres	Leyes Máster en Criminología y Ejecución Penal	Universidad Internacional del Ecuador Universidad Autónoma de Barcelona.	Cuento: Desde las sombras (Editorial El Conejo, 2009) La flor del frío (Editorial El Conejo, 2009) Aquellos extraños días en los que brillo (Borrador Editores, Lima, 2011)	Antologías producidas: Lo que haremos cuando la ficción se agote (UNAM-México) No entren al 1408 - King. Tributo al Rey del Terror Antologías en que fue seleccionado: El desafío de lo imaginario GPS antología de cuentistas ecuatorianos		Elegido por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara 2012, como uno de los 34 mejores escritores latinoamericanos
Daniela Alcívar	Doctora en Letras	Universidad de Buenos Aires	Para esta mañana diáfana (Ruido Blanco, 2016) Pararrayos. Paisajes, lecturas, memorias (Turbina, 2016) Obras en proceso: Ciencia de objeto único. Diez ensayos sobre imágenes (ensayo)		Escritora Crítica literaria Académica	

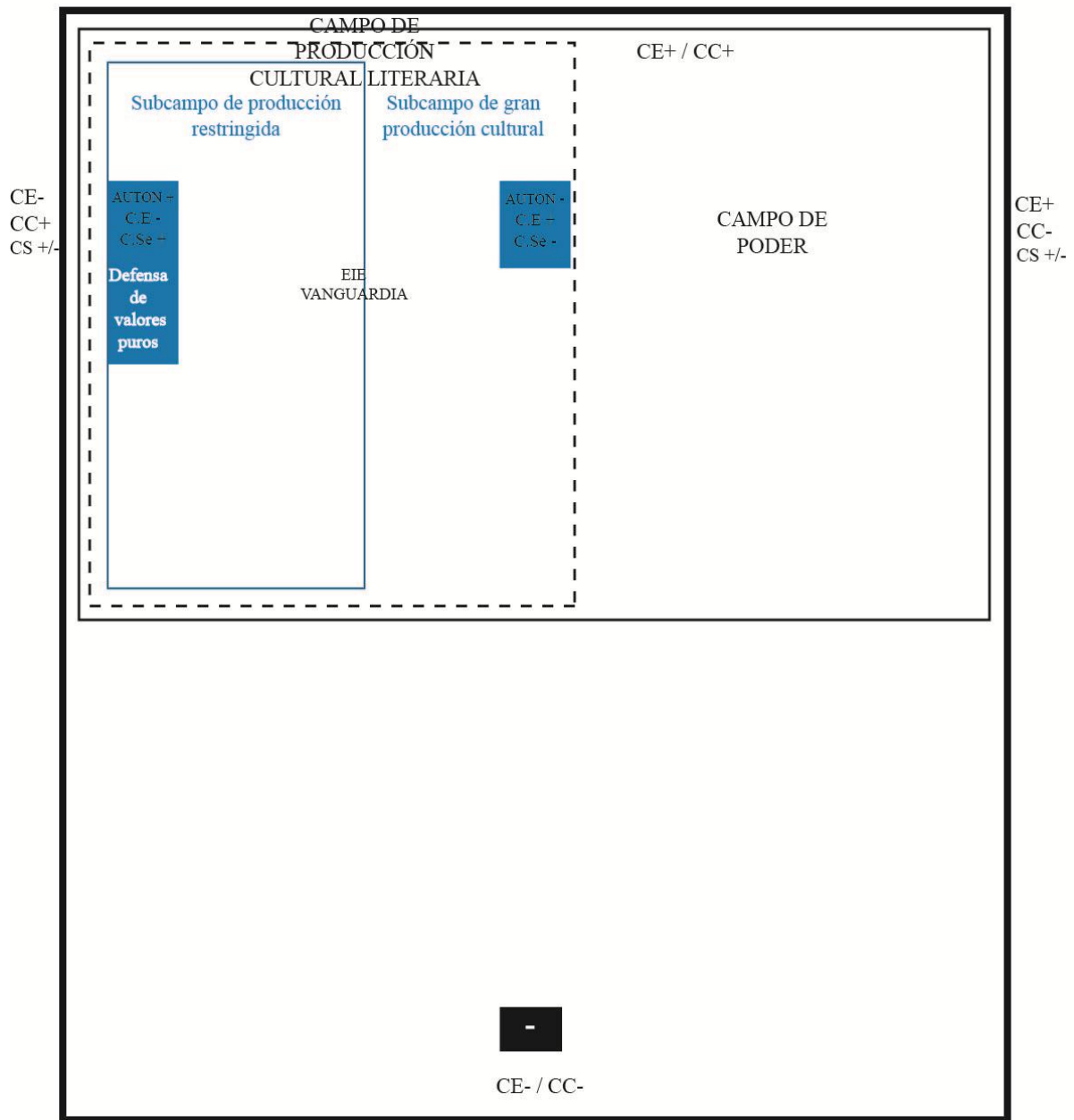
Santiago Vizcaíno	Licenciatura en Comunicación y Literatura Maestría en Estudios de la Cultura Máster en Gestión del Patrimonio Literario	PUCE Universidad Andina Simón Bolívar	Poesía Devastación en la tarde En la penumbra Cuento Matar a mamá (Editorial La Caída) Ensayo Decir el silencio, en torno a la poesía de Alejandra Pizarnik (ensayo)		Escritor Académico Director del Centro de Publicaciones PUCE	Premio Nacional de Literatura (2008). Ministerio de Cultura. Segundo lugar Premio de Poesía Pichincha (2010).
Andrés Cadena	Licenciatura en Comunicación y Literatura Maestría en Estudios de la Cultura	PUCE Universidad Andina Simón Bolívar	Cuento Fuerzas ficticias Novela Altanoche	Antologías en que fue seleccionado: Voces 30. Nueva narrativa ecuatoriana GPS. Antología de cuentistas ecuatorianos. Los invisibles, una antología del muy nuevo cuento ecuatoriano Tiro de gracia, neo ficción ecuatoriana Editor Revista Rocinante Campaña de Lectura Eugenio Espejo		Primer lugar, Premio de Cuento Pichincha (2012). Premio Joaquín Gallegos Lara (cuento, 2016)
Diana Zabala			Cuento Carne Tierna y otros platos Breve(r)dades (e-book)	Antologías en que fue seleccionada: Soledumbre, Antología básica del cuento ecuatoriano Insomnio. Nueve cuentos de noches infames Antología básica del cuento ecuatoriano Cicatrices del demonio Minicuentos de autores	Editora Escritora Periodista Gestora cultural	

				ecuatorianos Nunca se sabe		
Daniel Félix			Cuento Historias de Peyoteburgo (El Conejo) Lili en la niebla (El Conejo)		Escritor Editor Tallerista	
Darío Jiménez (Loja, 1984)			Cuento: Un día me bañe desnudo (2011) Genealogía del imán (2016)	Antologías en que fue seleccionado: Antología poética de autores lojanos (2010)	Escritor Académico	Primer lugar en Concurso de Narrativa Ángle F. Rojas.
Nicolás Esparza (Guayaquil, 1986)	Literatura	UCSG			Profesor	Primer lugar en concurso de cuentos Escritores del mañana (2009)
Yuliana Marcillo (Chone, 1987)			No debería haber mujeres buenas (Mar Abierto, 2010)	Antologías en que fue seleccionada: Palabra Nueva (RM Editores, 2012) Bandada (2013) Mujeres que hablan (2016) Arrarrau (Turbina Editorial, 2016). Revistas literarias: <i>Casapalabras</i> y <i>CartónPiedra</i> .	Escritora	
Edison Paucar (Quito, 1988)	Comunicación Social Creación Literaria		Malas compañías y otros caballos de Troya (Paracaídas Editores, 2012)		Investigador Docente Periodista	Premio Nacional de Literatura Joaquín Gallegos Lara
Juan Fernando Bermeo	Licenciado en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales	Universidad de Cuenca	Cuento: Problemas en casa y fuera de ella	Salud a la Esponja Arma Blanca	Escritor Cineasta Músico Locutor	

José Aldás			<p>Traducciones: Satán en los suburbios (Campana de Lectura, 2013) Ilíada de Alessandro Baricco.</p> <p>Poemas: Edoardo Sanguinetti (Marcapáginas, 2014) Istoria Calamitatis (CCE, 2014)</p>	<p>Revistas literarias: <i>CasaPalabras</i> <i>IdeaSur</i> <i>Rocinante</i></p>	<p>Escritor Traductor Docente</p>	
Santiago Peña Bossano	Máster en Estudios Literarios	Universidad Complutense de Madrid	<p>Ensayo: Estética de la indolencia (2015)</p> <p>Mindotown (2017)</p>	<p>Revistas literarias: <i>A sangre y letras</i> (revista española) <i>Letras del Ecuador</i> (revista de la CCE) <i>Cartón Piedra</i> (revista del diario El Telégrafo)</p> <p>Antologías en que fue seleccionada: Los que vendrán (2014) Nunca se sabe, antología nuevos narradores ecuatorianos (2016) Vértigo, ocho ensayos de temas escabrosos (2016)</p>	<p>Escritor Editor (Cactus Pink) Docente (máster de Literatura hispanoamericana PUCE) Tallerista (Kafka Escuela de Escritores)</p>	XL Premio Nacional Aurelio Espinosa Pólit (ensayo, 2015)
Martín Torres (Quito, 1991)			<p>Novela El síndrome de mi entropía (El Conejo, 2010) Ciudad de concreto (El Conejo, 2015)</p>			
Miguel Molina Díaz	Derecho Literatura	Universidad San Francisco de Quito Universidad Autónoma de Barcelona		Muestra de cuento en lengua castellana <i>Antolohit</i>	<p>Escritor Periodista (La Hora) Abogado Editor (La República) Conductor programa</p>	

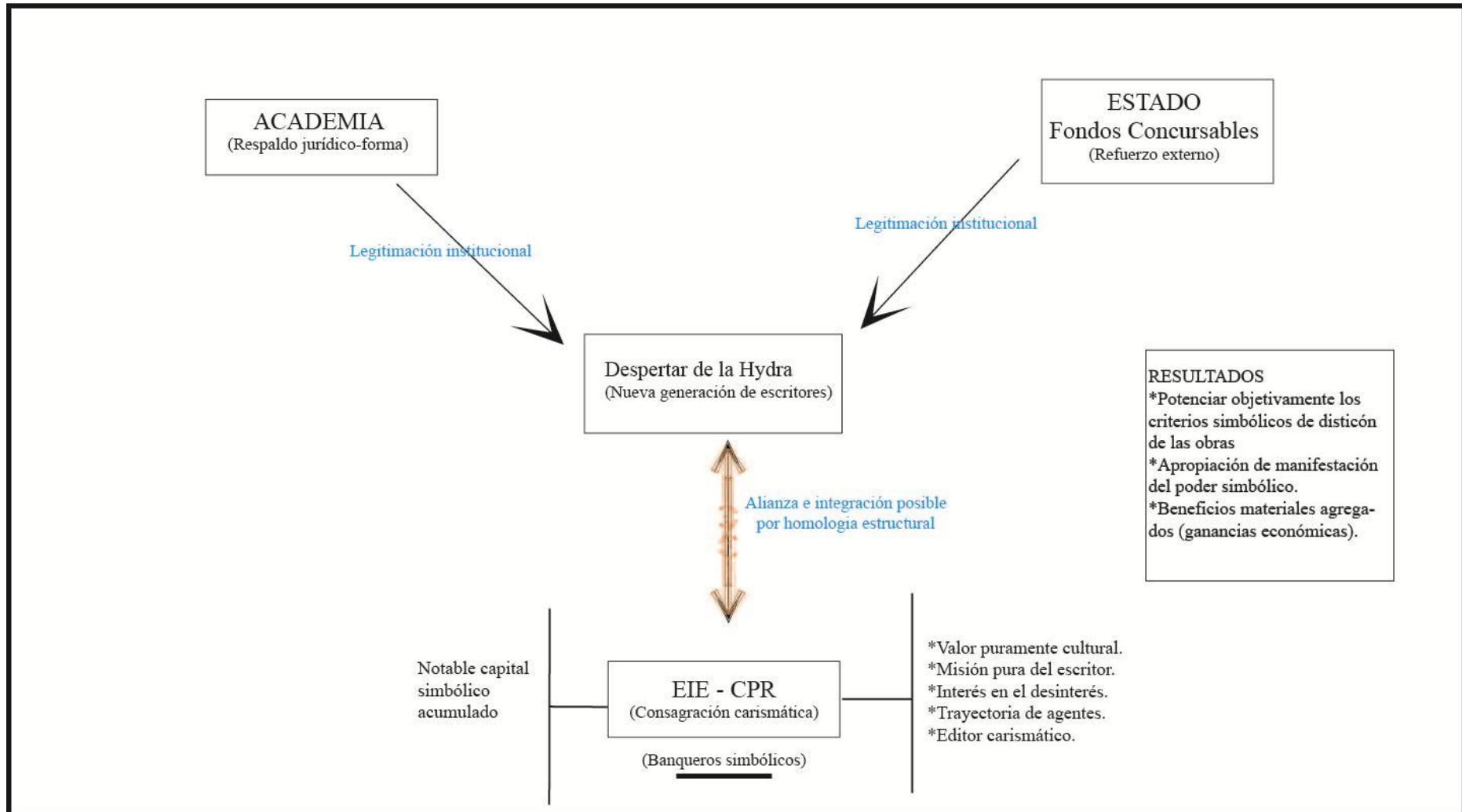
					de entrevistas (La Tertulia)	
José Vargas Chavarría	Escritura creativa	Universidad de Iowa	La espada de Sorton On the road to dreams (2012)			
José Yépez	Literatura	Universidad de las Artes (Guayaquil)	Entre rejas y adoquines: Guía turística de Gyekill (Editorial Rasguño, 2016)	Fanzine <i>La Merde</i> (2015)		
Andrés López	Licenciatura en Comunicación y Literatura	PUCE		Corrector de estilo Editor Profesor		
Jennifer Zambrano (Guayaquil, 1995)	Literatura	Universidad de las Artes (Guayaquil)	Anom (Editorial Rasguño, 2016)	Fanzine <i>La Merde</i> (2015)	Estudiante	
Pablo Echeverría (Quito, 1995)	Comunicación Social	Universidad Central del Ecuador		Revistas digitales: DigoPalabra (Venezuela) Seshat Ediciones (Colombia)		
Mateo Rivas Castro						
Andrea Armijos Echeverría	Artes Liberales con especialización en Literatura e Historia del Arte	Universidad San Francisco de Quito	Cuento: Cómo tratan las mujeres a sus peces dorados (Editorial FLAP, 2016)		Estudiante Editora (Líneas de Expresión, revista de la USFQ)	Concurso de cuento Interpretatio (2013) Lucha Libro (2016)

EL CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL EN EL CAMPO DE PODER Y EN EL ESPACIO SOCIAL

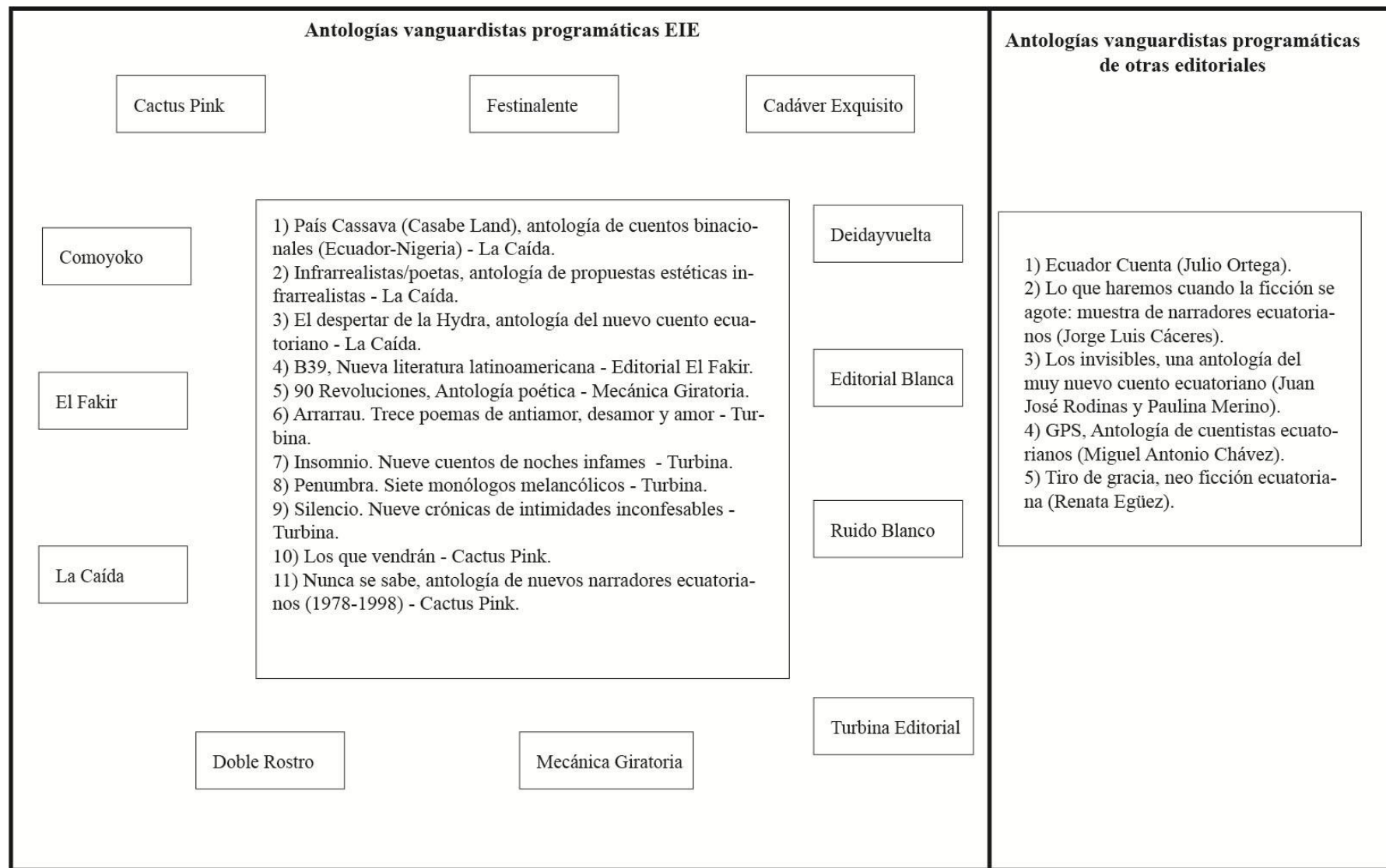


LEYENDA			
—	Espacio social	CE	Capital económico
—	Campo de poder	CC	Capital cultural
- - -	Campo de producción	CSe	Capital simbólico específico
—	Subcampo de producción restringida		
AUTON +	Grado de autonomía alto		
AUTON -	Grado de autonomía reducido		

EL DESPERTAR DE LA HYDRA, ANTOLOGÍA DEL NUEVO CUENTO ECUATORIANO HETERONOMÍA DEL CAMPO

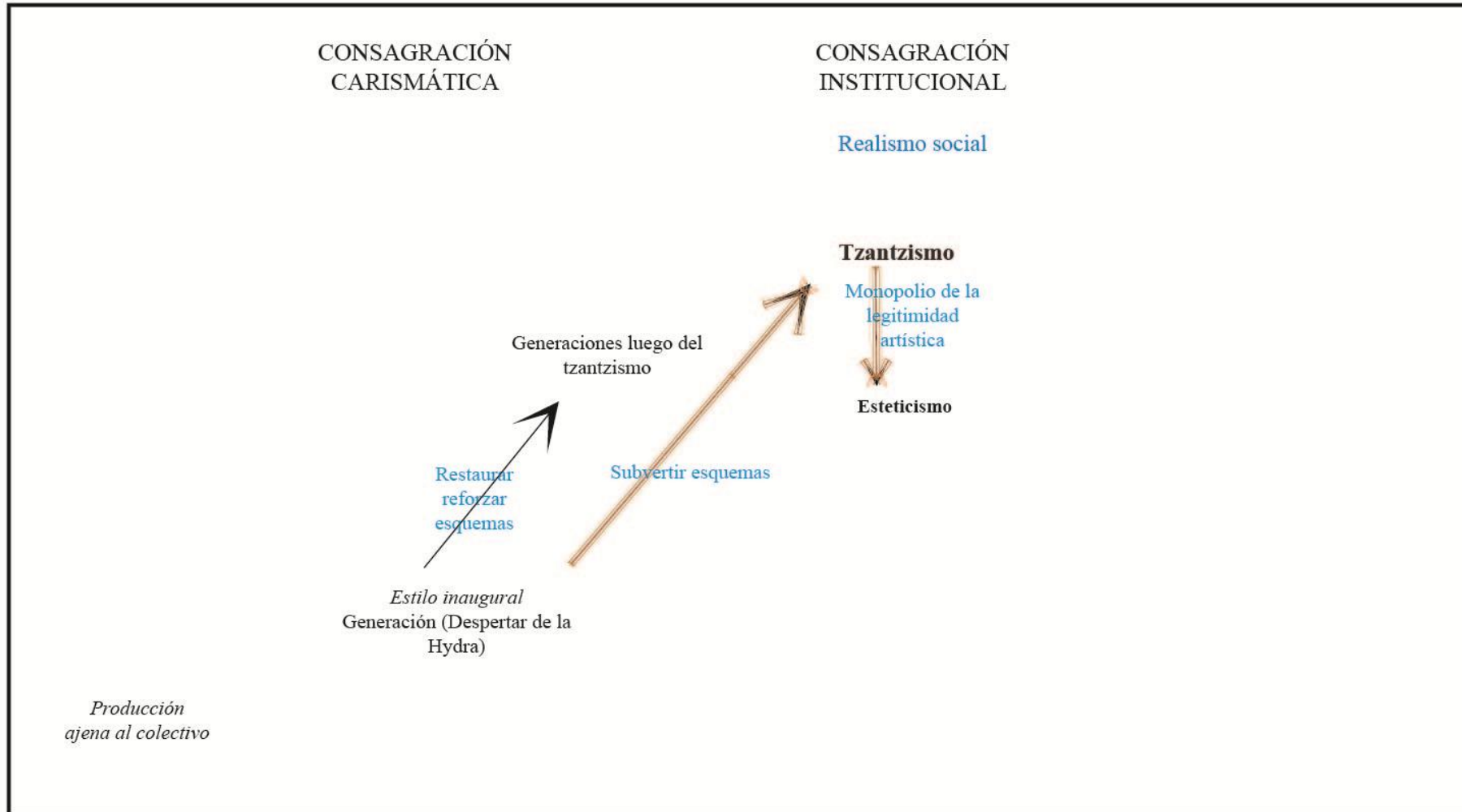


ANTOLOGÍA COMO CONTRIBUCIÓN A LA NUEVA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA



EL CAMPO LITERARIO CUENTO

Alto nivel de consagración



Bajo nivel de consagración