

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

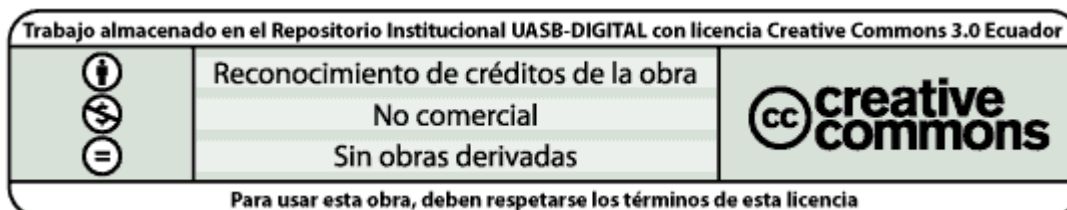
Maestría en Estudios de la Cultura

Mención Literatura Hispanoamericana

**Significado y trascendencia de cinco
poemarios tzántzicos**

Fernando Oña Pardo

2013



CLAÚSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, Fernando Oña Pardo, autor de la tesis intitulada “Significado y trascendencia de cinco poemarios tzántzicos”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura, mención Literatura Hispanoamericana, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y que:

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto a los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, febrero de 2013

Fernando Oña Pardo

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS

PROGRAMA DE ESTUDIOS DE LA CULTURA

MENCIÓN LITERATURA HISPANOAMERICANA

SIGNIFICADO Y TRASCENDENCIA DE CINCO

POEMARIOS TZÁNTZICOS

FERNANDO OÑA PARDO

2013

TUTOR: RAÚL SERRANO SÁNCHEZ

QUITO – ECUADOR

RESUMEN

La presente investigación analiza las relaciones y tensiones entre la literatura y la política. La tesis reflexiona acerca de la vinculación de la actividad literaria del grupo tzántzico con la denuncia política; centra el debate en la utilización de la poesía como una herramienta para la confrontación ideológica. ¿Políticos o literatos? ¿Actitud ideológica o elaboración estética? ¿Cartelistas o poetas? ¿Qué prevaleció en los “reductores de cabezas”? “Significado y trascendencia de cinco poemarios tzántzicos” responde a estas interrogantes, desde un estudio vinculante del contexto temporal y espacial donde se desarrolló la actividad del tzantzismo.

Para este objetivo, la tesis analiza, desde la literatura y la sociología, los cinco primeros poemarios tzántzicos que se publicaron desde 1962 hasta 1975: *33 abajo*, de Alfonso Murriagui; *Ombliigo del mundo*, de Ulises Estrella; *Levantapolvos*, de Rafael Larrea; *un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, de Humberto Vinuesa, y *Poesía en bicicleta*, de Raúl Arias. Previamente se realiza un estudio del contexto económico, político, social, literario y cultural de la década de 1960 (albores y postrimerías), en el ámbito internacional y nacional. La investigación concluye destacando los principales aportes, límites y contradicciones del grupo tzántzico.

DEDICATORIA

A mi hija, María Camila,
síntesis irreductible de toda mi alegría,
certeza de aquel amor, que siempre me fue esquivo.

AGRADECIMIENTOS

A mi padre y a mi abuelo, que me legaron aquella biblioteca de Babel,
en la cual Borges releyó el infinito.

A Alfonso Murriagui y Gonzalo Mendoza, “Avispa”,
viejos inmortales que me enseñaron el valor de la solidez de principios
y de la convicción ideológica.

A mis compañeros del Periódico *Opción*,
por aquellas jornadas exquisitas de reflexión política y literaria.

A Raúl Serrano Sánchez,
por caminar junto a mí en este proyecto.

TABLA DE CONTENIDOS

CAPÍTULO UNO: LOS AÑOS DE LA FIEBRE

Indignación y esperanza	9
Cuando el arte también fue sinónimo de protesta	12
Poesía encandilada de inquietud social y búsqueda existencial	14
Discordia en la Casa de la Cultura	16
Los “reductores de cabezas” alborotan San Francisco de Quito	19
El arte de reducir cabezas: el parricidio literario	27
<i>Pucuna</i> : los dardos envenenados	31

CAPÍTULO DOS: POEMARIOS TZÁNTZICOS: MÁS ALLÁ DEL CARTEL

<i>33 abajo</i> : la guerrilla literaria	38
<i>Ombbligo del mundo</i> : la ciudad, centro y desencanto de la vida	45
<i>Levantapolvos</i> : cotidianeidad, ternura y rebeldía	54
<i>Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro</i> : el sarcasmo como invalidación de un discurso oficial llamado Historia	63
<i>Poesía en bicicleta</i> : el juego absurdo y hermoso de la vida	71

CAPÍTULO TRES: TRASCENDENCIA Y SIGNIFICADO

Trascendencia del tzantzismo	80
Germen de una nueva concepción cultural	87
Significado de la poesía tzántzica	91
Límites y contradicciones	97
¿Luego de la “década de la fiebre”, estos ideales persisten?	99

SOBRE LOS AUTORES

Alfonso Murriagui103

Ulises Estrella104

Rafael Larrea105

Humberto Vinuesa106

Raúl Arias107

CONCLUSIONES108

BIBLIOGRAFÍA112

CAPÍTULO UNO

LOS AÑOS DE LA FIEBRE

En medio del letargo, en aquella semiclaridad de los sesenta, un soplo de frescura, de violenta incomodidad, de insurrección, pareció modificar lo que por años había permanecido inamovible.

Se trataba de un emerger. De pronto, una brusca riada de cosmopolitismo, de reflexión abierta y sin prejuicios sobre lo que éramos y queríamos hacer, nos obligaba a despertarnos y a tratar de cambiarlo todo: la vida, los lenguajes, los símbolos.¹

Francisco Proaño Arandi

Indignación y esperanza

En la década de 1960, en América Latina y otras regiones del mundo, las palabras indignación y esperanza alcanzaron su máximo nivel de significación. Indignación de los pueblos denominados “tercermundistas” o “subdesarrollados” ante la consolidación de la economía de mercado y su aparato de control económico, político, ideológico y militar, y esperanza de que esta situación se revirtiera por medio de acciones concretas, guiadas por un pensamiento contrahegemónico, contrapoder: “[...] puede ser visto como un capítulo decisivo y global según la concepción de la historia de Croce, como la historia de la libertad humana; como un proceso [...] del advenimiento de la autoconciencia de los pueblos sometidos; como cierta concepción de la nueva izquierda [...] de la emergencia de nuevos sujetos de la historia”.²

La Revolución cubana (1959), la lucha antiimperialista de Vietnam (iniciada en 1954 y consolidada en 1976), el inicio de actividades del Frente Nacional por la Liberación de Argelia (1962), la Revolución cultural china (1966-1976) y la revuelta estudiantil francesa

¹ Francisco Proaño, “Testimonio de un integrante de la generación del 60”, en *Los años de la fiebre*, Ulises Estrella (edit.), Quito, Libresa, 2005, p. 106.

² Fredic Jameson, *Periodizar los 60*, Córdova, Alción, 1997, p. 20.

de Mayo del 68 son cinco de los acontecimientos más trascendentes en América, Asia, África y Europa, que confirmaron una posición rebelde y contestataria de los pueblos del mundo ante el capitalismo internacional: “Los 60 y 70 fue el período de la mayor condensación histórica de la modernidad, en el que el enfrentamiento social y político llegó a mayor plenitud y asumió la forma de una guerra civil mundial, cuyo epicentro se localizó en Cuba y Vietnam, primero, y luego en Chile y Portugal”.³

Esta posibilidad de cambiar el modelo económico-político vigente, de alcanzar la justicia social y de acceder a libertades de acción y de pensamiento antes coartadas, encontró asidero en los poetas tzántzicos,⁴ quienes reflejaron en su literatura todos estos anhelos de transformación y solidaridad.

En América Latina, en particular, la Revolución cubana propagó un ventarrón insurrecto en todo el continente, en contraposición al orden económico, político y social establecido (legitimado) por los Estados Unidos, que impulsó la “Alianza para el Progreso” con el objetivo de dispersar aquellos aires febriles de rebeldía, de aniquilar la perspectiva socialista latinoamericana.

Consecuencia de este intenso confrontamiento ideológico-político se produjeron golpes de Estado en Ecuador (1963), Bolivia (1964), Brasil (1964), Haití (1964), República Dominicana (1965) y Argentina (1966);⁵ la muerte del sacerdote – guerrillero Camilo

³ Alejandro Moreano, “Vigencia del pensamiento y el imaginario de los 60 y 70”, en *La bufanda del sol, Ensayo 2*, Quito, La palabra, 2011, p. 5.

⁴ La palabra “tzántzico” proviene de “tzantza”: ritual de “reducción de cabezas” que practican los indígenas shuar a sus enemigos vencidos en combate.

⁵ Las investigaciones históricas han determinado la injerencia directa o indirecta de la Central de Inteligencia Americana, CIA, en los golpes de Estado militares ocurridos en América Latina durante las décadas de 1960 y 1970, incluido el derrocamiento del presidente chileno Salvador Allende (1973), primer mandatario socialista elegido por elecciones democráticas.

Torres en Colombia (1966); el asesinato de Ernesto 'Che' Guevara en Bolivia (1967); la masacre de los estudiantes mexicanos en la Plaza de Tlatelolco, ciudad de México (1968); la Segunda Conferencia del Episcopado Latinoamericano en Medellín (1968), que tenía como fundamento el mensaje fraterno y cristiano de la Teología de la Liberación, entre otros acontecimientos.

En Ecuador, la década de los sesenta estuvo caracterizada por una aguda crisis económica debido a la caída internacional del precio del banano y del cacao, y por una fuerte inestabilidad política, que tiene al caudillo Velasco Ibarra, a la Junta Militar de Gobierno y al movimiento estudiantil universitario como sus principales exponentes.

En este ambiente de enfrentamiento social, los poetas tzántzicos no desestimaron ningún recurso, literario y extraliterario,⁶ para acentuar las contradicciones económicas, el abuso de poder de las clases dominantes y la rebeldía de un pueblo que clamaba por mejores condiciones de vida.

En nuestro país, estos también fueron los años de la fiebre⁷: se anhelaba revertir el modelo populista y la dictadura de las armas, ambos aliados innegables del *establishment* norteamericano, de la afirmación de la economía de mercado en nuestra región.

⁶ La agitación política de los tzántzicos no solo fue evidente en su producción poética, sino también en distintos ámbitos de la vida pública, en los que debatían abiertamente sobre la realidad nacional e internacional de aquel entonces.

⁷ "La 'fiebre', más que una definición de malestar, es una metáfora que sintetiza la pasión que nos sustentó en el momento histórico que vivimos los poetas, narradores e investigadores en los convulsivos años sesentas y setentas, en Ecuador y Latinoamérica": U. Estrella, *Los años de la fiebre*, p. 5.

Cuando el arte también fue sinónimo de protesta

Las reivindicaciones sociales de este período están indisolublemente ligadas a expresiones del arte y la cultura, que también repudiaron los valores legitimados por el sistema.

Los sesenta fueron los años del apogeo del rock, de Bob Dylan, de los Beatles, de The Who, de los Rolling Stone, de Jimi Hendrix, de The Doors... El furor de esta música iconoclasta e irreverente evidenció nuevas sensibilidades y libertades, que encontraron en el movimiento hippie a su más genuina representación.

La literatura también se unió a esta rebeldía social: la Generación Beat fue el símbolo contracultural norteamericano que desafió a la censura del poder e impuso temáticas explícitas de liberación sexual y uso de drogas. Ginsberg, Kerouac, Burroughs, Bukowsky... escribieron los antivalores culturales del sistema.

En concordancia a este temperamento ideológico-cultural, los pueblos de nuestro continente también desarrollaron un pensamiento progresista que traspasó las fronteras continentales: “[...] la América Latina de los 60 y 70 fue la vanguardia cultural de la humanidad: la teología de la liberación, la teoría de la Dependencia, la *pedagogía del oprimido*, el mal llamado boom latinoamericano, fueron procesos teóricos y artísticos decisivos en el curso de la modernidad”.⁸

La denuncia social y política de estos años no se quedó en el panfleto: encontró cauces teóricos y culturales legítimos, que exaltaron las fuerzas creadoras de la sociedad, al tiempo que cuestionaron y trataron de superar el orden establecido. Es precisamente

⁸ A. Moreano, “Vigencia del pensamiento y el imaginario de los 60 y 70”, p. 6.

de esta corriente de avanzada, de toma de posiciones y de encontrar los argumentos ideológicos que la validen, de la cual intenta formar parte el tzantzismo.

En el caso específico de la literatura latinoamericana, los sesenta son la década de la publicación de importantes obras (por la temática planteada, contestataria al poder, y por la novedad en cuanto al lenguaje y la estructura narrativa), que dieron origen al denominado boom: *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa (1962); *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes (1962); *Rayuela*, de Julio Cortázar (1963), y *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (1967).⁹

El boom no fue un grupo que conscientemente tratara de abrirse paso entre las bambalinas del éxito comercial. Lo que hubo fue una serie de coincidencias que, unidas a la gran calidad literaria de sus protagonistas, provocaron el terremoto más impetuoso de todas las épocas en las letras hispánicas. Todo se gestó a principios de los sesenta, y comenzó a tener una realidad visible, patente y arrolladora a partir de 1967, con la publicación de *Cien años de Soledad*, del poeta (García Márquez), y la concesión del Premio Rómulo Gallegos, por la *Casa Verde*, al arquitecto (Vargas Llosa).¹⁰

Este esplendor literario fue acompañado por los acordes temperamentales, tiernos e incitadores de la música protesta (o nueva canción latinoamericana) y de la trova cubana.

En este mismo sentir cultural-artístico, que giraba en torno al ideal de construir modelos socio-políticos que beneficien a la mayoría de la población y no solo a las élites, y una voluntad de reconocer identidades libertarias comunes entre los pueblos latinoamericanos, también surgen movimientos poéticos de vanguardia en todo el

⁹ Aunque Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes y García Márquez son los autores más representativos del boom, esta eclosión de la literatura latinoamericana permitió revalorizar y difundir la obra de otros escritores anteriores, como Borges, Carpentier, Rulfo, Asturias, Onetti, Roa Bastos, entre otros.

¹⁰ Ángel Esteban y Ana Gallego, *De Gabo a Mario*, Bogotá, Planeta, 2009, p. 37.

continente (los tzántzicos son uno de ellos) y nuevas expresiones en las artes plásticas, en especial en la pintura.¹¹

Poesía encandilada de inquietud social y búsqueda existencial

Durante este período, la lírica ecuatoriana alcanzó importantes niveles de calidad y cantidad respecto a su producción. Sus principales exponentes fueron también protagonistas de generaciones anteriores: las grandes voces de Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero y Alfredo Gangotena continuaron prevaleciendo en el panorama poético nacional:¹²

[...] Los grandes puntos de referencia eran Gangotena, Carrera Andrade y Escudero. Gangotena dictó a los nuevos poetas cátedra de amplia libertad en corte versal y fuerza rayana en desmesura en la imagen telúrica [...] Carrera Andrade enseñó los secretos y los poderes de la metáfora [...] Gonzalo Escudero instruyó en la perfección formal apurada hasta sus más altos límites [...]¹³

A estos imprescindibles nombres hay que sumar los de César Dávila Andrade y

Jorge Enrique Adoum:

La generación de 1950 hizo su arribo al acontecer histórico en un clima universal de insurgencia. La guerra había tenido su final más desolador: Hiroshima y Nagasaki. Varios pueblos emprendieron luchas de liberación nacional: Corea (1950), Vietnam (1954), Argelia (1962) [...] Cuba con su revolución (1959) marca a la generación [...] Todo esto provoca respuestas líricas [...] y la violencia se convierte en un signo de esa lírica. Violencia no solo del asunto: del mismo lenguaje lírico [...] Surgen entonces dos de los grandes

¹¹ Ecuador tuvo en esta década la vigencia artística de dos grandes exponentes de la pintura latinoamericana: Eduardo Kingman, quien expuso tres excepcionales obras a inicios de 1960: 'Yo, el prójimo', 'Figura del abatido' y 'Figura de procesión', verdaderos cuadros de dolor y desesperanza, y a Oswaldo Guayasamín, quien inició en 1962 la serie pictórica 'La edad de la ira'.

¹² Escudero publicó *Materia de ángel* en 1953; Carrera Andrade, *Hombre planetario* en 1959. *Poesía*, libro póstumo de Gangotena, aparece en 1956.

¹³ Hernán Rodríguez Castelo, "Lírica contemporánea", en *Antología de la poesía ecuatoriana*, Quito, Círculo de Lectores, 1993, p. 345-346.

poemas nuevos de la generación: *Boletín y Elegía de las mitas* (1956), de César Dávila Andrade y *Cuadernos de la Tierra* (1959), de Jorge Enrique Adoum.¹⁴

Si bien es cierto que los nombres de Carrera Andrade, Escudero, Gangotena, Dávila Andrade y Adoum sobresalen nítidamente en la lírica ecuatoriana de 1960 (sus albores y postrimerías), tampoco se puede dejar de señalar a otros valiosos escritores que publicaron en esta década y que se convertirían, años más tarde, en referentes también de la poesía nacional: Miguel Ángel Zambrano, Hugo Salazar Tamariz, Filoteo Samaniego, Rubén Astudillo, Carlos Estuardo Jaramillo, David Ledesma, Euler Granda, entre otros autores, experimentaron, a la vez que renovaron, el lenguaje y la estructura poética, y no fueron ajenos a las inquietudes sociales, a la desmitificación mítico-religiosa y a la búsqueda existencial, que demandaba este período histórico.

Sin embargo, esta visión de la lírica de los años sesenta no fue compartida por todos; otras voces se alzaron condenando, lo que a su entender fue una poesía absolutamente insustancial: “Cierto es que en la década de los cincuenta aparecieron grandes obras de aliento lírico, pero a pesar de ellas el ambiente que dominaba era de una modorra decadente que se hizo ya insoportable en la década del sesenta [...]”.¹⁵

Los escritores tzántzicos también renegaron de la trascendencia poética de este período y fueron despiadados en sus comentarios:

Los ‘poetas’ habían convertido a sus declamaciones en telón de fondo de elecciones de reina, en diversión para la fiesta privada de algún aburrido mecenas, en condumio para las autoalabanzas [...] Como pasas amargas, los versos eran contruidos con el lenguaje más académico posible [...] Abismal abismo se había establecido con el ritmo, con el color y la cotidianeidad de la vida del pueblo. Un envanecimiento delirante, homenajes, medallas,

¹⁴ *Ibid.*, p. 347.

¹⁵ F. Tinajero, “Los años de la fiebre”, p. 16.

reconocimientos públicos [...], premios, embajadas para los vates, llenaban el irrespirable reino de la mediocridad [...] Salvo, claro está, excepcionales excepciones como César Dávila Andrade y su verbo catedral.¹⁶

Estos, sin duda, fueron criterios radicales, insuflados al calor de un período eminentemente político, que juzgaron más la posición ideológica del escritor antes que la calidad de la producción literaria en sí, pero que formarían uno de los postulados esenciales del movimiento tzántzico: la ruptura con la tradición, y dentro de ella, el parricidio literario.

Discordia en la Casa

En el ámbito cultural–institucional un hecho significativo fue la creación, en 1944, de la Casa de Cultura Ecuatoriana (CCE), entidad que surgió a raíz de la revolución popular del 28 de Mayo de 1944, episodio histórico conocido como “La Gloriosa”.¹⁷ Esta rebelión derrocó al gobierno del presidente Carlos Arroyo del Río, en cuyo período el país sufrió la derrota militar contra el Perú (1941) y perdió casi la mitad del territorio. Duro golpe que mermó la moral de los ecuatorianos y propició una crisis institucional y económica.

La CCE tuvo la misión de fundir en un abrazo fraterno a la “Cultura y la Libertad”, como condición esencial para el desarrollo del país en todos los ámbitos:

La Casa de la Cultura Ecuatoriana se origina profundamente en las constantes de la vocación del hombre ecuatoriano -Cultura y Libertad- [...] Porque tenemos que ser un pueblo grande en los ámbitos de la espiritualidad, de la ética, de la solidez institucional, de la vida tranquila y pulcra. Debemos aspirar a tener el ejercicio imponderable de la cultura y

¹⁶ Rafael Larrea, *Escritos políticos*, Quito, Ediciones de la Revolución, 2007, p. 112.

¹⁷ No solo la CCE se creó a partir de la Revolución de “La Gloriosa”, sino también otras instituciones importantes para el devenir social de la nación, como la Confederación de Trabajadores del Ecuador (CTE) y la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador (FEUE).

la respetabilidad democrática. Tenemos que ser por esos caminos que sí están a nuestro fácil alcance un “pequeño gran pueblo”, digno de respeto universal, de la consideración afectuosa y admirativa de todos.¹⁸

En lo referente a las letras nacionales, la CCE impulsó la actividad literaria en el país, pues los escritores ya tenían una institución que editara sus obras y las difundiera en los círculos culturales, lo que representó, en sí mismo, ya un hecho significativo.

No obstante, casi dos décadas después de su creación, surgen los primeros cuestionamientos a la labor de la CCE: se la acusó de no propiciar el desarrollo de la cultura nacional y popular del país, y de erigirse en una especie de portaestandarte de la “cultura oficial”, que mantenía en su círculo de influencia al *statu quo* de la intelectualidad nacional:

La Casa de la Cultura es producto del sistema y ha tenido los éxitos y las fallas que tiene el sistema, unas veces está arriba y otras abajo; unas veces está con la revolución y otras veces, en contra. A principios de 1960 y durante los primeros años de esta década, estaba en plena corrupción, inoperancia total, no había actividad vital, positiva, ligada con los intereses de una cultura popular, solamente servía para ensalzar a los viejos tótems [...] Nosotros creíamos que la CCE debía popularizarse, dejar de ser el refugio de las élites para convertirse en un lugar desde donde se difundiera la cultura popular: la poesía, el teatro, la música, la danza...¹⁹

Los tzántzicos fueron muy críticos respecto a la actividad de la CCE y la debatieron desde una óptica ideológica-cultural. Según ellos, esta institución debía privilegiar el desarrollo de una cultura eminentemente popular, entendida como “el resultado de la acumulación histórica de las vivencias de un pueblo, de su práctica, y de una manera de

¹⁸ Benjamín Carrión, “Trece años de cultura nacional: agosto 1944 – agosto 1957”, en *Treinta años sin/con Benjamín Carrión*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2009, p. 13.

¹⁹ Alfonso Murriaguí, entrevista realizada el 18 de diciembre de 2011, en el periódico *Opción*.

inventar y reordenar su encuentro con el mundo, expresando directamente sus intereses de clase”.²⁰

En este sentido, los “reductores de cabezas” consideraron que la CCE no cumplía con estos postulados progresistas y que solamente mantenía en su círculo de influencia al *statu quo* de la intelectualidad burguesa, erigiéndose como la rectora de la “cultura oficial-institucional”.

En palabras de Pierre Bourdieu, y atendiendo el espíritu de la descalificación tzántzica, instituciones como la CCE forman parte del campo intelectual de la sociedad:²¹

[...] existe casi siempre en toda sociedad una pluralidad de potencias sociales [...] las cuales, en virtud de su poder político o económico, o de las garantías institucionales de que disponen, están en condiciones de imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual, y reivindican [...] una legitimidad cultural, sea por los productos culturales fabricados por los demás, sea por las obras y las actitudes culturales que transmiten.²²

Caracterizada de esta manera, los “reductores de cabeza” y cierta intelectualidad radical de izquierda criticaron la funcionalidad de la CCE a favor de los intereses de los gobiernos de turno; por ello cuestionaron a quienes buscaron privilegios estatales y acomodos pequeños burgueses al ocupar dignidades en esta entidad: “La Casa de la

²⁰ Raúl Leis, citado por Rafael Larrea, en *Escritos políticos*, p. 202.

²¹ La sociedad moderna en su constante división del trabajo social crea ámbitos sociales específicos que se denominan campos (intelectual, político, económico, cultural, religioso, físico, etc.). Cada uno de ellos están interrelacionados y constituyen una red en la que se entrelazan las diferentes posiciones jerárquicas que hay dentro de cada campo, que en definitiva sirve para apuntalar el gran campo de poder que es el Estado.

²² Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, Nara Araujo y Teresa Delgado, comp., México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, p. 265.

Cultura propició las condiciones para constituir la capilla de una izquierda ritual, que mantenía los ojos bien cerrados ante la incontenible derechización del país”.²³

Este descontento se acentuó en la década de los sesenta, y llegó a su máximo nivel de intolerancia durante la Junta Militar de Gobierno (1963–1966), que intervino a la institución e impuso una nueva directiva. Este acontecimiento indujo a los tzántzicos a liderar la toma de las instalaciones de la CCE, el 25 de agosto de 1966, con dos objetivos primordiales: reorientar el trabajo de la institución a favor de la cultura popular y rechazar la dictadura de la Junta Militar de Gobierno.

Ya decíamos que la bronca surgiría cuando la decrepitud llegará a su límite. No fue sorpresa que nuestro movimiento decidiera la toma de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. 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 sustancial de ese organismo en todo el país. El pronunciamiento que finalizó con el Primer Congreso de 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, integrándose (por conciencia de los intelectuales) a todo el período pre – revolucionario que nos afecta.²⁴

Los “reductores de cabezas” alborotan San Francisco de Quito

Es en este convulsionado contexto social y político, alborotado además por la posibilidad de la instauración de un socialismo para América Latina (el ejemplo de Cuba y el ideal del ‘Che’ Guevara insuflaban esa febrilidad revolucionaria), y en medio de una actividad cultural nacional que no reflejaba estos ideales de cambio, irrumpen los tzántzicos en 1962.

²³ F. Tinajero, “Los años de la fiebre”, p. 15.

²⁴ *Pucuna* No. 7, marzo de 1967 (Edición facsimilar), Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2010, p. 3.

El nombre del movimiento (tzántzicos: “reductores de cabezas”) era ya una provocación, una proclama de lucha para agitar el ambiente sumiso y dependiente en que vivía el Ecuador, tanto en la cultura como en la política.

En su inicio, el grupo estuvo conformado por jóvenes universitarios, en su mayoría de clase media y simpatizantes de las corrientes ideológicas de izquierda, algunos inclusive militaron activamente en agrupaciones políticas radicales.²⁵ Los noveles intelectuales eran estudiosos principalmente de la filosofía y la sociología, con aptitudes e inquietudes literarias.

Con la energía y el ímpetu de la juventud, los tzántzicos guiaron su accionar ideológico, político y cultural basados en el existencialismo sartreano y su concepción acerca del compromiso del escritor, que devolvía a la literatura su función social:

El escritor tiene una situación en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también [...] El porvenir de nuestra época debe merecer nuestros cuidados [...] En resumen, nuestra intención es combatir para que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea [...] Debemos colocarnos al lado de quienes quieren cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo [...] Al menos para nosotros, la literatura debe ser lo que nunca debió dejar de ser: una función social.²⁶

Además de la necesidad ineludible de que el escritor tome una posición política coherente con la realidad social que lo envuelve, los “reductores de cabezas” se fundamentaron en la filosofía marxista, en la posibilidad de revertir el sistema capitalista por el socialista; en el ensayo ideal, solidario y humanista del ‘Hombre nuevo’, escrito por

²⁵ Rafael Larrea, Alfonso Murriagui, Raúl Arias, Antonio Ordóñez, Simón y Luis Corral, fueron militantes del Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador (PCMLE); incluso Larrea llegó a formar parte del buró político de esta organización.

²⁶ Jean-Paul Sartre, *Obras completas II tomo*, Buenos Aires, Losada, 1972, p. 955 - 958.

el 'Che' Guevara, y en las vanguardias culturales y literarias de Europa y América de las décadas del 20 y 30.²⁷

Con estos postulados ideológicos, los tzántzicos nutrieron las particularidades de su poesía: contestataria ante el poder político establecido, cuestionadora de los modelos sociales impuestos por la economía de mercado, indignada por las pésimas condiciones económicas de la gran mayoría de ecuatorianos, irreverente ante las prácticas culturales fomentadas desde las instituciones estatales y los cenáculos intelectuales del país, parricida de toda la herencia literaria nacional, revolucionaria en el sentido literal de sus palabras, vital por su actitud de rebeldía y el compromiso de sus integrantes, y utópica porque sus versos no conquistaron el poder.

Así de iconoclastas, los tzántzicos se visibilizaron en la escena pública nacional el 26 de abril de 1962, en el Auditorio Benjamín Carrión de la CCE, con un recital denominado "Cuatro gritos en la oscuridad."²⁸ El acto rompió con los cánones formales de presentación de recitales poéticos (solemnes en su mayoría) y además constituyó un reclamo social a los asistentes al evento, por su pasividad y parsimonia ante las condiciones de vida en que se desarrollaba nuestro país:

Aquí está su patria; tráguensela. *Unas banderitas de papel son lanzadas al público que, luego de un momento de sorpresa, aplaude. Porque han comprendido lo que los tzántzicos*

²⁷ Las vanguardias europeas de las décadas del 20 y 30 como el dadaísmo y el surrealismo encontraron eco en los intelectuales y artistas latinoamericanos que conformaron movimientos o agrupaciones acordes con sus principales postulados: así surgieron los nadaístas en Colombia, los mufados en Argentina, los tzántzicos en Ecuador, y demás escritores agrupados en revistas como *El Techo de la Ballena*, de Venezuela; *El Corno Emplumado*, de México; el *Eco contemporáneo*, de Argentina, entre otras.

²⁸ Los recitales fueron una constante en la actividad cultural de los tzántzicos; en ellos mezclaban poesía con dramatización (una especie de *performance o happening*), para hacer más comprensible, más efectivo, el discurso poético e incentivar la participación de los asistentes. Estos actos recitantes, audaces e insolentes, los realizaron en la CCE, en la Universidad Central del Ecuador, en asociaciones de artistas, en el Café 77, en sindicatos de obreros y barrios populares del país.

venían diciéndoles poéticamente: No queremos patrias de papel, de pacotilla, de mentira; buscamos la auténtica, la única, la verdadera. En cuanto a la falsa, y a sus mitos, ustedes pueden tragársela si les provoca. Pero entonces son inauténticos, más aún, miserables, porque ya están avisados de lo que se trata.²⁹

Leandro Katz, Marco Muñoz, Simón Corral y Ulises Estrella fueron los tzántzicos que gritaron su irreverencia aquella tarde y noche, en medio de la oscuridad del escenario (leían sus proclamas, escritas en papel higiénico, a la luz de las velas) y el desconcierto general del público, acostumbrado a recitales ensoñadores, a vates impecablemente vestidos (los “reductores de cabezas” usaban saco negro, jean y estaban sin afeitarse): “Dicen que al día siguiente el doctor Benjamín Carrión, presidente de la CCE, recibió muchas quejas. ¿Cómo era posible que se hubiera cedido el local para semejante desacato, para tan atrevida muestra de incultura, para que cuatro mozalbetes ofendieran los oídos de las lánguidas señoritas amantes de la poesía?”³⁰

Esta fue la primera irrupción de los tzántzicos en la impronta cultural y literaria del país; su primera polémica social. La segunda fue el 27 de agosto, en el Salón Máximo de la Facultad de Filosofía de la Universidad Central: ahí se dio lectura al “Primer Manifiesto Tzántzico” (declaración de principios políticos, éticos y culturales del Movimiento), claramente influido por el existencialismo de Sartre y su concepción acerca del compromiso del escritor:

El arte, la Poesía es quien descubre lo esencial de cada pueblo. Nuestro arte quiere descubrir este pueblo (que en nada se diferencia de muchos otros de América). Y, saltar es cosa del arte. Saltar por encima de los montes, con una luz auténtica, de auténtica revolución; y con una pica sosteniendo muchas cabezas reducidas.

²⁹La reseña corresponde a Agustín Cueva, quien es citado por Ulises Estrella en el libro *Memoria incandescente*, Quito, Noción, 2003, p.11.

³⁰F. Tinajero, “Los años de la fiebre”, p. 10.

El mundo hay que transformarlo. Nuestro paso por la tierra no será inútil mientras amanezcamos al otro lado de la podredumbre, con verdadera decisión de ser hombres aquí y ahora.³¹

Alfonso Murriagui, Teodoro Murillo, Marco Muñoz y Ulises Estrella, dieron lectura al Manifiesto, que contenía, además, una crítica feroz al sistema político capitalista y a su herencia de pobreza económica y espiritual: “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 existía se debía tan solo a una falta de conciencia de los constructores.”³² Esta declaración también reivindica la función de la poesía como una praxis histórica de imperiosa concienciación social: “[...] 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 abrir [...] una verídica brecha de esperanza”.³³

Analizada en este contexto, la función de la poesía, además de sensibilizar respecto a la realidad social del presente histórico, debe servir para unificar esperanzas y anhelos de los sectores populares, que buscan legitimar perspectivas de orden económico, político social y cultural. De ahí la importancia, la responsabilidad y la funcionalidad de la poesía, pues su campo de acción debe repercutir en la dinámica social de una nación, más allá de la especificidad estética que le es propia.

³¹ *Pucuna* No. 1, agosto 1962, portada interior.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

La función de la poesía y la responsabilidad del poeta fueron temas que los tzántzicos y otros intelectuales los debatieron profundamente, y que fueron registrados desde el primer número de la revista *Pucuna*. Jorge Enrique Adoum se refirió al respecto:

No existe una sola gran obra que no haya estado dirigida a cambiar la sociedad, todas se han manifestado por una necesidad de clase y una necesidad de la época, la necesidad de lo que debe ser dicho. La honestidad con la clase y con la época se basa en el inconformismo, que es asiento fundamental de toda revolución [...] Solo al Arte le toca, hoy, la tarea gigantesca de devolver al ser humano esa mitad sensible que un sistema ha tratado de quitarle.³⁴

En este mismo sentido se pronunció Manuel Zabala:

La poesía debe nacer del pueblo y volver a él. Todos trabajamos con el abalorio de la palabra, pero un poema se logra o se queda en el intento. Hacen poético un escrito: la originalidad, la sencillez, el dominio del lenguaje, la claridad, el mensaje humano y la actualidad, universalidad e interés. El poeta es responsable directo de su obra. Ser responsable es dar a cada cual lo suyo. Ser responsable en un siglo irresponsable es la única señal de ser poeta [...]³⁵

El tzántzico Ulises Estrella también opinó acerca de esta temática: “La poesía no halaga ni es eterna, está siempre ligada con su tiempo y es para sus hombres. Es responsabilidad del poeta darse cuenta en dónde está situado, qué encargo social tiene y cómo puede descubrirse y ser verídico consigo mismo”.³⁶ Otro integrante del tzantzismo, Marco Muñoz dio su punto de vista: “No existe la poesía del gozo, todo poema nos dice de

³⁴ *Ibid.*, p. 22

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

los problemas del hombre, está dedicado al hombre y levanta un estandarte. La poesía se debe a su tiempo y dice su verdad”.³⁷

La función social de la poesía, tal como la entendieron y la defendieron los tzántzicos, consiste en abrir espacios de reflexión y análisis de la coyuntura histórica en que se desarrolla la sociedad, tomar una posición al respecto, la misma que tiene que ser a favor de los intereses del pueblo, y tratar de concienciar y sensibilizar para que el lector adopte una actitud. Es decir, la poesía debe cumplir con una participación social y política mediante la transmisión de conocimientos e ideologías, y actuar de modo evocador para incidir en las emociones y estímulos de quien la lee. Es precisamente en la función evocadora, en la que el trabajo del lenguaje y la realización verbal son determinantes para conseguir que el mensaje provoque algún tipo de reacción.

La función social de la poesía y el compromiso del escritor fueron temáticas primordiales que los tzántzicos las debatieron constantemente desde su poesía, recitales, ensayos críticos, mesas redondas y foros literarios. En este sentido, José Ron entabló una polémica con Fernando Tinajero, acerca de la “condición del poeta”:

El apresuramiento o la inercia son debilidades propias de las épocas revolucionarias en que los hombres son seducidos por el miedo o la temeridad. Tinajero lo sabe pero se olvidó de ello. Su artículo, titulado arbitrariamente “La condición del poeta” [...] es muestra de lo que puede decirse cuando la reflexión no ha alcanzado suficiente hondura [...] No es posible concebir poesía auténtica si en ella encontramos al hombre privado de cualquiera de sus cualidades fundamentales. ¿Cómo puede el poeta ser poeta sin antes ser hombre? En ese continuo acabarse y renacer se determina su condición. [...] El poeta, en consecuencia, cumplirá con su tiempo si toma el arte sin “amurallarse en el museo de su fantasía” y lo orienta sumergido en la tierra. No es cosa de “cartel” ni de crear consignas

³⁷ *Ibid.*

en función de consignas prefabricadas, es asunto de adquirir conciencia de los que SE ES, del tiempo y de los espacio verdaderos.³⁸

Sin embargo, estos principios cardinales del tzantzismo fueron cuestionados. Iván Carvajal advierte sobre la inutilidad de la literatura para los fines de la política revolucionaria y sobre la dificultad de una gran literatura expresiva de la Revolución: “Pone en cuestión la problemática del compromiso, dado el riesgo, desde su lectura, de utilizar la política como justificación de una pobre producción estética y, a su vez, de utilizar la literatura como refugio para el desaliento y la confusión política”.³⁹

El Manifiesto leído hace 50 años sigue generando polémica. Analizado en su respectivo contexto histórico y social es, sin duda, un digno representante de los años de la fiebre:

En América Latina, la línea que divide al hombre de acción y al artista es, a menudo bastante delgada. Es más, en los años sesenta, la política llega a constituirse el nudo gordiano de la legitimidad de la obra de los artistas e intelectuales y la *res pública* es la materia que autoriza su voz. Se produce así, un intento denodado por destruir, de una vez por todas, los límites entre el arte y la vida y acabar para siempre con la imagen romántica del escritor es su torre de marfil.⁴⁰

En el ámbito político, la declaración de principios de los tzántzicos radicalizó una posición contrahegemónica hacia el imperialismo de los Estados Unidos de América y develó la injusticia social que sufren los países denominados tercermundistas. En el arte y la poesía abogó por el compromiso del artista y el poeta con la realidad económica,

³⁸ *Pucuna* No. 3, abril de 1964, p. 12 – 13.

³⁹ Iván Carvajal citado por Alicia Ortega, edit., *Sartre y nosotros*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / El Conejo, 2007, p. 42.

⁴⁰ R. Ángel y A. Gallego, *De Gabo a Mario*, p. 24

política, social y cultural de su pueblo; en este sentido revalorizaron la función social de la poesía como una praxis ética de concienciación individual y colectiva.

Traspasada la primera década del siglo XXI, ¿el Primer Manifiesto Tzántzico continúa vigente? Según Susana Freire:

El manifiesto tzántzico constituye un texto literario que no pierde actualidad, porque basta leerlo con detenimiento para llegar a la conclusión de que la denuncia social de la década del sesenta evidencia, en parte, algunos de los problemas del Ecuador en el siglo XXI. Cada línea del manifiesto contiene elementos claves, dignos de ser analizados y entendidos, en medio de la desmemoria que nos impide ser entes participativos.⁴¹

El arte de reducir cabezas: el parricidio literario

Otro aspecto fundamental, anunciado ya desde el primer Manifiesto y que apuntala las premisas del compromiso del escritor, es la figura del parricidio literario; en este sentido, los tzántzicos son, literalmente, “reductores de cabezas”: “Hemos sentido la necesidad de reducir muchas cabezas (la única manera de quitar la podredumbre). Cabezas y cabezas caerán y con ellas los himnos a la virgen, panfletos y gritos fascistas, sonetos a la amada que se fue [...] twist USA, etc., etc.”.⁴²

Y así lo hacen: empiezan a “reducir cabezas” sin consideraciones ni remordimientos y proclaman el parricidio literario en contra de todas las generaciones anteriores. En este desplante artístico incluyeron, entre los principales representantes del siglo XX, a “Los Decapitados”, a los prosistas aglutinados en el realismo social de la década de los treinta e, incluso, a los íconos posmodernistas del país: Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero y Alfredo Gangotena.

⁴¹Susana Freire, *Tzantzismo: tierno e insolente*, Quito, Libresa, 2008, p. 24.

⁴²*Pucuna* No. 1, portada interior.

Según los tzántzicos, los escritores precedentes no entendieron, ignoraron o, simplemente, traicionaron la función social de la poesía,⁴³ al no ser consecuentes con la realidad y las aspiraciones de su pueblo:

¿He? Poeta solitario de nuestra época. ¿Qué haces? No estás al tanto de la política, de la economía, de los movimientos sindicales, de la lucha campesina. ¿Qué haces? [...] Poeta que así vives te pareces al burgués [...] que no encuentra sentido en lo colectivo; que es defensor del arte por el arte y el libre cambio [...] Es desdichado (el burgués), pero tú lo eres más, puesto que te paras a mirar el aire.⁴⁴

Mediante el parricidio, los tzántzicos trataron de interpretar la afirmación de Sartre: “No nos convertiremos en lo que somos, sino mediante la negación íntima y radical de lo que han hecho de nosotros”.

El tema generó, y genera, muchos debates; destacados intelectuales razonaron acerca de la irreverencia parricida de estos poetas. Por ejemplo, Agustín Cueva señala:

[...] la ampliación de estos “reductores de cabezas” en todos los terrenos, no adquieren sentido pleno sino en vista de la defeción de sus “mayores”: de la claudicación y entreguismo de los revolucionarios de los años 30. En efecto, los tzántzicos aparecieron cuando en el Ecuador se había pasado de la literatura de la miseria a la miseria de la literatura [...], y por eso su primera reacción fue la de denunciar a los literatos y a la literatura [...]⁴⁵

En respuesta a lo expresado por Cueva, Rodrigo Pesántez afirma:

Llamar miseria de literatura a la obra de nuestros grandes poetas de todos los tiempos: Carrera Andrade, Escudero, Gangotena, cuyos textos han traspasado fronteras y tiempos; a las huellas sagradas que ya iba dejando Dávila Andrade [...] o Jorge Enrique Adoum, es

⁴³ El reclamo de los tzántzicos se dirigía, además de los literatos que ellos consideraban de derecha, a los escritores realistas de la década del 30 y a Jorge Carrera Andrade y Gonzalo Escudero, que en su hora hicieron pública su militancia socialista, pero que después sucumbieron (a decir de los tzántzicos) ante el *establishment* del sistema, al aceptar puestos burocráticos y cargos diplomáticos.

⁴⁴ *Revista Pucuna No. 3*, julio 1963, portada interior.

⁴⁵ Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Ministerio de Cultura, 2008, p. 93.

simplemente un decir y en eso queda. Jamás podría encontrarse miseria de literatura en un José de la Cuadra [...] o en un Pablo Palacio [...]⁴⁶

Otros, en cambio, como Esteban del Campo, analizaron que la negación, dialécticamente entendida, fue la primera posición entre los tzántzicos; negación que se evidenció, a decir de Campos, en una actitud crítica, que también fue aplicada en el parricidio:

El parricidio fue la gran manifestación de esa tomada de conciencia social. Resumió objetivamente la intención de estos jóvenes intelectuales revolucionarios, manifiestamente anti-burgueses, anti-corruptos, anti-mentirosos, etc. A este parricidio habrá que entenderlo siempre como una actitud más que como una posición teórica improvisada. Reveló la urgencia no solamente de “reducir cabezas”, sino de lapidarlas históricamente para correcto juicio de los demás.⁴⁷

Por su parte, Iván Carvajal descalifica al parricidio, analizando sus límites literarios y políticos:

Ante la posibilidad de exhibir una obra poética que pusiese en cuestión el gusto dominante, fijado por la obra de Carrera Andrade y sus contemporáneos, los tzántzicos optaron en el combate por un mecanismo más fácil: la descalificación política [...] La actitud parricida no condujo a los tzántzicos hacia una revisión crítica de la obra de sus antecesores, ni tampoco de la ideología de la “cultura nacional” que había sido creada por intelectuales y artistas de derecha y de izquierda, más allá de la diferencia de partido.⁴⁸

Las posiciones radicales, a favor o en contra del parricidio literario de los tzántzicos, deben considerar la imperiosa necesidad que tuvieron los jóvenes poetas de renovar la literatura, de revalorizar la poesía (su herramienta y ‘arma’ discursiva), como

⁴⁶ Rodrigo Pesántez, *Visión y revisión de la literatura ecuatoriana*, Quito, Frente de Afirmación Hispanista, 2006, p. 618.

⁴⁷ Esteban del Campo, “¿Réquiem por el tzantzismo?”, en *La Bufanda del Sol, Ensayo 1*, Quito, La palabra, 2011, p. 22 -23.

⁴⁸ Iván Carvajal, *A la zaga del animal imposible*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 2005, p. 237.

condición esencial para iniciar la lucha ideológica en pos de revertir el orden social imperante. En este sentido, según los “reductores de cabezas”, era necesario el ‘asesinato’ de las letras nacionales anteriores, que no condujeron, no pudieron o no quisieron apuntalar un proyecto político a favor del pueblo;⁴⁹ era indispensable, entonces, repudiar a la “blanda literatura”, y con ella a todo el pasado no solo cultural, sino económico, político y social:

[...] el parricidio, el asesinato del pasado, no es una mera especulación. Es una actitud que compromete todos los planos humanos. Sólo a través de la negación radical es posible “cambiar de piel”, “crear un hombre nuevo”. Pero, no se trata sólo de una negación del pasado cultural sino de una impugnación integral: política, intelectual, anímica. El asesinato de una manera de pensar, sentir y vivir.⁵⁰

Pero, sobre todo, hay que entender al parricidio como la ruptura tzántzica con la tradición moderna⁵¹ de la literatura nacional. La década de los setenta era la esperanza de cambio radical, por lo tanto había que romper con toda la tradición anterior; había que remozarla con una actitud rebelde, crítica, irreverente, novedosa... Así lo pensaron y así

⁴⁹ Esta posición tzántzica es debatible: por ejemplo, la mayoría de los escritores aglutinados en la generación del 30 militaron o fueron simpatizantes del Partido Socialista, en clara alusión de ser parte de un proyecto político distinto, que cambie la organización social del país: “En 1930 se produce un giro que sin duda modifica la noción de vanguardia que se había venido dando en el país [...] se da la fundación del Partido Socialista Ecuatoriano (PSE), que concentrará a gran parte de los creadores e intelectuales del período, quienes consideraban necesario dar origen a una organización en la que, a su vez, lo que de vanguardia tenía el pensamiento estético y político expuesto por gentes como Mariátegui y Marinello, daría paso a la configuración de un proyecto político que brindara respuestas y generara resistencias a un Estado plutocrático antinacional que había propiciado la horrenda masacre del 15 de Noviembre de 1922 en Guayaquil”: Raúl Serrano Sánchez, *En la ciudad se ha perdido un novelista: la narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*, Quito, Ministerio de Cultura del Ecuador / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2009, p. 52.

⁵⁰ Alejandro Moreano, “Más allá de la serie gris”, en *Revista Pucuna No. 8*, octubre 1967, p.20.

⁵¹ “Dice Octavio Paz que “[...] Una tradición (está) hecha de interrupciones [...] cada ruptura es un comienzo. Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición. Si la ruptura es destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra, ¿puede llamarse tradición a aquello que rompe el vínculo e interrumpe la continuidad? [...] La tradición de ruptura implica no solo la negación de la tradición sino también de ruptura”: Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Bogotá, Planeta, 1990, p.17.

actuaron los tzántzicos, como en su respectivo contexto histórico y social lo hicieron los realistas guayaquileños: ¿acaso la generación del treinta no quebró la tradición literaria de “Los decapitados”?

La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja solo para, un instante después, ceder sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad [...] Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es hijo del ayer: son su ruptura, su negación.⁵²

En este sentido, el parricidio fue, sin lugar a dudas, ruptura de la tradición: fue la crítica del pasado inmediato, la interrupción de la continuidad; fue la negación del ayer y la propuesta de algo distinto (instaurar el poder popular; devolver a la poesía su función social).

Parricidas. Sí. No reconocíamos padre ni madre. No éramos hijos de nadie. Éramos nosotros mismos. Los descubridores que abarcábamos todo el universo, no los epígonos que se satisfacen con las hojas de los árboles que quedan por el piso. Quemamos las naves para no volver, para tener siempre ante nosotros el camino que había que hacer.⁵³

***Pucuna*: los dardos envenenados**

Esta actitud, esta voz de los escritores tzántzicos necesitaba de un órgano oficial de difusión, y esta fue la revista *Pucuna*.⁵⁴ Desde octubre de 1962 a febrero de 1968 (periodo

⁵² *Ibid.*, p.18.

⁵³ R. Larrea, *Escritos políticos*, p. 119.

⁵⁴ *Pucuna*: nombre tomado de la cerbatana con la que los shuar lanzan sus dardos envenenados para reducir cabezas.

de vigencia del movimiento tzántzico), se publicaron nueve números.⁵⁵ En sus primeras ediciones, su portada traía escritas las palabras “poesía, ensayo, crítica, polémica”, para dar a conocer parte de la temática de su contenido; posteriormente se sumaron los términos “teatro y cuento”.

En *Pucuna*, en concordancia con los principios esenciales del tzantzismo, se cuestionó incisivamente a todos los literatos e intelectuales consagrados por el *establishment*. La “reducción de cabezas” formaba parte del inclemente “parricidio literario”: “Y, ¿qué cabezas hemos reducido? No nos han visto por las calles colgando jíbaramente de la cintura las testas magras de un Zaldumbide o de un Tobar o de un Carrera Andrade. No. El empeño no ha sido personal [...] ha sido real [...]”⁵⁶.

También se criticó a los organismos culturales o instituciones que fomentaban concursos artísticos sin un mínimo de crítica y postura social:

(Respecto al III Festival de Poesía Universitaria – 26 de marzo de 1963): Estos señores se han imaginado que la POESÍA es el simple acto de amontonar palabras cursis, una al lado de otra, distribuir las en 15 o 20 líneas; poner un título ridículo y luego, al “cadáver de los 20 años”, aumentar sal al gusto, un poco de “ternura equinoccial” y otro poco de “calidad humana” y listo: “poema”; su autor, desde luego, “poeta”, y vamos al escenario a declamar con tímida y emocionada voz para consagración pública [...] Nuestras felicitaciones a Ana María Iza por haber preferido enfermarse antes del recital, nosotros nos enfermamos después. También felicitamos a Raúl Arias, quien dijo que se dejen de poesía y “acaricien las piernas de la vecina de la butaca”, con lo que logró que abandonen la sala los pocos representantes del culto público asistente que aún quedaba”.⁵⁷

⁵⁵ Los nueve números de *Pucuna* tuvieron una periodicidad irregular, un tiraje promedio de mil ejemplares y un número de páginas que oscilaba entre 44 y 52. Sin duda, el factor económico fue fundamental para impedir un mayor número de ediciones; la revista se financiaba, en general, con los recursos obtenidos por su venta al público y con los aportes de los limitados anunciantes que se publicitaban en ella.

⁵⁶ *Pucuna* No.7, contraportada.

⁵⁷ *Pucuna* No.3, julio de 1963, p. 32.

Pucuna, además, combatió al “provincialismo cultural”, que suponía un límite al acceso del conocimiento, condensado en las fronteras de nuestro país. Para los tzántzicos era necesario abrir, expandir, nuevas posibilidades de aprendizaje, y esto se podía únicamente lograr posibilitando el acceso al pensamiento progresista mundial en el ámbito cultura:

Existe en nuestro país, desde hace mucho tiempo, un manifiesto provincialismo en la cultura. Los horizontes que se nos presenta acerca de los campos o las novedades que se desenvuelven en otros lugares, son los más reducidos. Apenas, los “escogidos” que han logrado salir fuera de las fronteras, logran ponerse en comunicación con hombres de cultura del mundo y adquieren una visión más amplia sobre la problemática del arte universal. [...] ¿Las razones? Están claras; siempre han estado claras, a pesar de que se siempre se h cerrado los ojos a ellas. La fundamental: la ineficaz labor de los organismos culturales especializados y los más grandes medios de difusión ciudadana como son la prensa y la radio.⁵⁸

La “cerbatana” tzántzica abominó, fundamentalmente, la prepotencia imperialista y toda la herencia de pobreza económica y espiritual fomentada desde su poder:

Para el hombre latinoamericano el descubrimiento del sentido de su existencia parte del afrontar sereno las realidades inmediatas de reivindicación de su pueblo, que le quemar más los ojos que el miedo a la prolongación de la estupidez de Hiroshima [...] Saberse existente significa [...] amar y aportar por la definitiva liberación y auténtica democracia, que al fin acabe con la miseria tanto tiempo soportada en las redes del engaño. Y, presentar un brazo fuerte a la megalomanía de los que se creen dueños de todos los destinos humanos.⁵⁹

En contraposición, *Pucuna* representaba un espacio progresista para el debate de ideas en torno a la construcción de un orden político, social y cultural nuevo; devolver a la poesía, y a la literatura en general, su función social; integrar a los intelectuales con las

⁵⁸ *Pucuna* No. 2, enero de 1963, p. 4.

⁵⁹ *Ibid.*, contraportada.

masas populares; difundir el trabajo creativo los tzántzicos y dar otra perspectiva acerca del panorama cultural nacional; facilitar el acceso a pensadores y literatos progresistas internacionales.

Lo más valioso de *Pucuna* fue, sin duda, su manifiesta posición ideológica referente a la política, la cultura y el arte, que derivó en crítica, debate, argumento y polémica:

Hacer polémica es instaurar una lucha con las cosas y la vida que, centradas por el hombre, guardan su modo de inexpresables; una lucha con las posibilidades de verdad de las creencias y con el ardor de las ideas que han saltado sin cauce. Esta revista quiere hablar y hacer polémica; vivirá íntimamente con las inquietudes y esperanzas de ustedes.⁶⁰

Pucuna era irreverencia: era la alternativa cultural frente a otras revistas institucionales u oficiales, como por ejemplo la revista *Letras del Ecuador*, auspiciada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Su diferenciación no solo era conceptual, sino también formal, pues su diseño rompía con los cánones establecidos: su portada era negra, con letras blancas y contenía una tzanta (cabeza reducida); tenía, además, la forma de una libreta de anotaciones y sus hojas eran de papel periódico.

En sus páginas se publicó lo más representativo del pensamiento intelectual y literario mundial. *Pucuna* reprodujo artículos de Jean-Paul Sartre, Bertolt Brecht, Frantz Fanon, Jean Casou, Roland Barthes, Regis Debray, Henry Miller y Julio Cortázar, entre otros. Esta fue una forma de acercar el conocimiento progresista mundial y mitigar, en algo, el “provincialismo cultural”. “La cultura es, a mi juicio, la conciencia en perpetua evolución que el hombre toma a sí mismo y del mundo en que vive, trabaja y lucha. Si esta

⁶⁰*Pucuna* No. 1, p. 1.

toma de conciencia es justa, si no está sistemáticamente falseada, dejaremos, a pesar de nuestros errores y de nuestras ignorancias, una herencia válida a los que nos siguen”.⁶¹

En este objetivo, también mantuvo contacto e intercambio de contenido con revistas latinoamericanas que incitaron la misma febrilidad revolucionaria, en aquellos años donde “todo era posible”: *El Corno Emplumado* y *Pájaro Cascabel* de México, *El Techo de la Ballena* en Venezuela, *El Eco Contemporáneo* de Argentina, las publicaciones generadas por los nadaístas colombianos y los mufados argentinos, entre otras.

Junto a *Pucuna* también caminaron revistas ecuatorianas con similar posición política y cultural, que surgieron, en cierta medida, bajo su impulso. Una de ellas fue *Indoamérica*, fundada y dirigida por Agustín Cueva y Fernando Tinajero, de la cual se publicaron ocho números, aparecidos entre 1965 y 1967. La otra fue *La Bufanda del Sol* (primera etapa), dirigida por Alejandro Moreano, Ulises Estrella y Francisco Proaño Arandi, que publicó tres números, entre junio de 1965 y julio de 1966.⁶²

Se puede afirmar que tanto la provocación de *Pucuna* como la reflexión de *Indoamérica* o la apertura de *La bufanda del sol*, fueron aportes invaluable para el afianzamiento tanto interno como externo, del rol del escritor en los diversos contextos sociales. Estas revistas fueron concebidas como un medio antes que como un fin, ya que los jóvenes escritores asumieron el reto de observar y discutir lo que sucedía, con una mirada y lenguajes propios.⁶³

Iniciaron como redactores de la revista Sergio Román, Simón Corral, Gonzalo Bustamante, Marco Muñoz, Luis Corral, León Pastaza, Alfonso Murriagui, Teodoro Murillo,

⁶¹ Jean Paul Sarte, en *Pucuna* No. 2, p. 36.

⁶² La segunda etapa de la *bufanda del sol* empezó a partir de 1972, como revista del Frente Cultural. A los antes señalados intelectuales se unieron en su Consejo de Redacción: Raúl Arias, Iván Carvajal, Antonio Correa, Guido Díaz, Iván Egüez, Raúl Pérez, Julio Saltos, Abdón Ubidia y Humberto Vinuesa.

⁶³ S. Freire, *Tzantzismo: tierno e insolente*, p. 107.

Euler Granda y Ulises Estrella. Posteriormente se integraron Raúl Arias, Rafael Larrea, Bolívar Echeverría, Fernando Tinajero, Alejandro Moreano, Francisco Proaño Arandi, José Ron, Humberto Vinuesa, Antonio Ordóñez, Abdón Ubidia y Agustín Cueva. Hasta la edición número seis existía un redactor responsable; Ulises Estrella lo fue en tres ocasiones. Alfonso Murriagui, Marco Muñoz y Rafael Larrea, en una oportunidad cada uno. A partir de la revista número siete hasta la nueve, el Comité de Redacción (integrado por la mayoría de nombres antes señalados) era el responsable de la publicación.

A ellos deben agregarse nombres de valiosos colaboradores como Bolívar Echeverría, Jorge Enrique Adoum, José Martínez Queirolo, Oswaldo Guayasamín, Rafael Díaz Ycaza, entre los más destacados.

Pucuna también visibilizaba lo que otros medios de comunicación, como la revista *Letras del Ecuador* de la CCE, o los periódicos más representativos de Quito, como *El Comercio* o *Últimas Noticias*, callaban: el cronograma de actividades del movimiento tzántzico alrededor del país: recitales, mesas redondas, foros, talleres, publicaciones, plantones y acciones políticas. La revista difundía la acción de los “reductores de cabeza” y de todas las organizaciones que ayudaron a formar bajo sus preceptos ideológicos, la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes, el grupo VAN, el Frente Cultural, el Teatro Politécnico, el Teatro Obrero, entre otras.

Referente a los medios de comunicación impresos del país, *Pucuna* mantenía una posición de absoluta criticidad, pues a su entender falseaban (u ocultaban) la realidad no solo cultural o artística, sino política y económica:

El diario “El Comercio” efectúa anualmente un balance, según su modalidad, de la pretendida actividad cultural del país. Y lógicamente incluye solo lo inerte, lo adocenado de la manifestación literaria y artística. Esto para el intelectual consciente no tiene la menor importancia porque su orden de importancia elude cualquier crítica de “El Comercio”. Sin embargo, estudiantes, profesores y obreros y todos aquellos que según el censo saben leer, se ven obligados a aceptar esas direcciones y reconocer como figuras al esclerótico Augusto Arias, al empírico Galimatías Pascal o a los consabidos claribebes de la lírica: Pesantes – Barrera – Navarro – Pasos – Viera – Diegoviga. Y eso sí revienta...⁶⁴

A tanto llegó esta animadversión hacia los grandes medios impresos que, a través de *Pucuna*, los tzántzicos solicitaron: “[...] a los escritores conscientes para no publicar ni dejarse mencionar en ninguno de los diarios a saber: “El Tiempo”, “El Universo”, “El Telégrafo”, “El Mercurio”, “Diario Manabita”, “La Razón”, “La Prensa”, “El Heraldito” y los ya reverenciados “El Comercio” y “Últimas Noticias” ”.⁶⁵

En un merecido homenaje a la memoria histórica impresa en *Pucuna* y a la actitud vital y consecuente de los escritores tzántzicos con el momento histórico en que les tocó vivir y decidir su posición en la vida, en febrero de 2011, el Consejo Nacional de Cultura realizó el lanzamiento de la reedición facsimilar de los nueve números de la revista.

⁶⁴ *Pucuna* No.7, p. 46.

⁶⁵ *Ibid.*

CAPÍTULO DOS

POEMARIOS TZÁNTICOS: MÁS ALLÁ DEL CARTEL

[...]No existe una sola gran obra que no haya estado dirigida a cambiar la sociedad, todas se han manifestado por una necesidad de clase y una necesidad de época; la necesidad de lo que debe ser dicho. La honestidad con la clase y la época se basa en el inconformismo, que es el asiento fundamental de toda revolución[...] Solo al Arte le toca, hoy, la tarea gigantesca de devolver al ser humano esa mitad sensible que un sistema ha tratado de quitarle.
Jorge Enrique Aduom⁶⁶

33 abajo: la guerrilla literaria

33 abajo fue el primer poemario tzántico publicado. Apareció en 1966, en plena dictadura militar. Alfonso Murriagui (Quito, 1929), el “reductor de cabezas” de mayor edad dentro del grupo, lo escribió, precisamente, cuando tenía 33 años.

A este libro, más que a cualquier otro poemario tzántico, hay que analizarlo de acuerdo a las particularidades de la denominada poesía social, que tuvo su origen en el movimiento poético español que se desarrolló en las décadas de 1950 y 1960. Los rasgos principales de esta poesía fueron la denuncia de las condiciones políticas tras la Guerra Civil y durante la dictadura de Francisco Franco. La revista *Espadaña*, editada entre 1944 y 1951, fue su órgano de difusión. Escritores que consideraban a la poesía como un instrumento para cambiar la realidad y concienciar a la sociedad sobre las injusticias, colaboraron con esta publicación: César Vallejo, Blas Otero, Gabriel Celaya y Pablo Neruda, fueron algunos de ellos.

Hay que especificar que la poesía social trascendió al movimiento español y llegó a Latinoamérica en plena vigencia de las dictaduras militares (a partir de la década del 60):

⁶⁶ Jorge Enrique Aduom, “Función de la poesía y responsabilidad del poeta”, en *Revista Pucuna* No. 1, 1962, p. 22.

Mario Benedetti, Roque Dalton, Juan Gelman, Nicolás Guillén, Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, entre otros escritores comprometidos con su tiempo y con su entorno, utilizaron la poesía social para denunciar los atropellos en contra de la libertad.

En este contexto, es evidente la presencia de los postulados básicos de la poesía social en la obra de Murriagui:

La poesía social es ante todo y sobre todo una poesía doctrinal. La finalidad de esta poesía es, por tanto, el adoctrinamiento de un receptor de categoría colectiva y de naturaleza popular. Si se quiere llegar a este destinatario, la expresión del mensaje doctrinal tiene que responder a presupuestos gramaticales y significativos lo más objetivos posibles para propiciar la claridad de las ideas expuestas y, así, facilitar su comprensión.⁶⁷

Examinado, según estos parámetros, el mensaje ideológico-político de *33 abajo* es incuestionablemente explícito. En él se manifiesta la necesidad imperiosa de cambiar las condiciones de vida a través de la rebeldía y la insurrección: “Tiene que ser ahora; / para mañana, no; / decid a todos / que debe ser ahora. // Para mañana, no. / Ahora, A H O R A.”⁶⁸

Murriagui construye este mensaje doctrinario a partir de una trilogía temática secuencial: toma de conciencia de la situación social, pobreza, hambre y marginalidad; indignación ante esta realidad y ante quienes la legitiman por medio del poder; y la urgencia de transformar el sistema económico, político y social: “[...] está muy bien, sigamos, / pero sin yes y okey, / solos y ahora, / sepultando en los surcos/ el cadáver del amo”.⁶⁹

⁶⁷ José Ascunse, *La poesía social como lenguaje poético*, disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_014.pdf

⁶⁸ Alfonso Murriagui, *33 abajo*, Quito, Editorial Universitaria, 1966, p. 53.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

Los versos de *33 abajo* son de provocación, de agitación social en contra de la estructura económica y política; el libro hace las veces de una “guerrilla literaria” y, en muchas ocasiones, adopta la forma del panfleto: “El panfleto político, como arquetipo, forma parte de la literatura de combate y constituye un género contiguo de la polémica y la sátira. Es un escrito dialéctico que evidencia un debate ideológico en un tiempo y espacio específico”.⁷⁰

En consecuencia con la lógica de la poesía social y el panfleto, Murriagui, mediante versos cortos, sonoros y vigorosos, que tienden a lo narrativo, construye una poesía comunicante; el objetivo es llegar a un público mayoritario, popular, a través de un mensaje directo, claro, sin ambigüedades, que le permita comprender su contexto histórico-social, sus antecedentes y tomar una posición al respecto: “Vamos ahora: / los surcos nos esperan / y el pan se nos dará a todos. / Vamos: / hay una lluvia / que nos moja la sangre / la renueva. // Vamos: / ahora hay tierra”.⁷¹

A pesar de su misión solidaria y emancipadora, la poesía social tuvo desde sus orígenes muchos contradictores, que la acusaron de privilegiar la intencionalidad política antes que la elaboración literaria propiamente dicha:

La literaturidad del mensaje queda limitada por su finalidad. El arte se supedita a la doctrina y la expresión a la recepción [...] Por razones de poeticidad, por exigencias de receptividad y por categorías de emisión, lo más consecuente sería negar o por lo menos minimizar al máximo la categoría lírica de la denominada poesía social.⁷²

En el caso de *33 de abajo*, la primera crítica provino de un mismo integrante del movimiento tzántzico, Humberto Vinuesa:

⁷⁰ Natalia Fanduzzi, “Panfleto político”, en *Proyecto Diccionario del Pensamiento Alternativo II*, disponible en <http://www.cecies.org/artículo.asp?id=136>

⁷¹ A. Murriagui, *33 abajo*, p. 46.

⁷² J. Ascunse, *La poesía social como lenguaje poético*.

33 abajo de Alfonso Murriagui sigue una trayectoria falsa y por demás errada. Unas veces aparece el gemido angustioso de alguien al que sufriendo por claustrofobia le pegaron, le amordazaron y le abandonaron en un ascensor; y en otras ocasiones el alegre y efusivo – sin claustrofobia- canto ascensorista capaz de llevar a todo un pueblo al piso más alto de subversión. Sin embargo, hay un nuevo tono, aunque con bemoles, de algo que estaba sucediendo dentro del grupo. El nivel de comprensión política pujaba irrefrenable para que se dijeran verdades sociales por el camino más corto. *33 abajo* queda en la mitad de la vía más corta porque el influjo venido de afuera hacia dentro encuentra adentro a su propio amordazador.⁷³

El análisis de Vinueza referente a comunicar las “verdades sociales por el camino más corto”, topa un punto central y polémico del tzantzismo: la urgencia de forjar una poesía social, doctrinaria, sin pérdida de tiempo, pues las condiciones de vida de la sociedad ecuatoriana así lo requería, según lo testimoniaban los mismos tzántzicos en las páginas de la revista *Pucuna*: “En esta época complicada de comodidad a la vez que de miseria, de aturdimiento y vertiginosa estupidez comercial, se charla mucho y se habla muy poco. Es preciso hablar y no perder un solo instante”.⁷⁴

Así lo evidencian, al menos dos formas de expresión utilizadas por los “reductores de cabezas”, el texto impreso y, fundamentalmente, los recitales: la oralidad fue la herramienta más eficaz del tzantzismo para llegar de forma más directa, más didáctica, con su mensaje ideológico.

33 abajo se circunscribe dentro de esa finalidad. Su papel dentro del grupo fue constituirse en el primer libro tzántzico con evidentes particularidades de la poesía social y el panfleto; su legado se registra en la actitud política y literaria de decir las cosas cuando debían decirse, en la urgencia del contexto social.

⁷³ Humberto Vinueza, “Tzantzismo y vanguardia”, en *La Bufanda del Sol*, No. 1, Quito, La Palabra, 1972, p. 27.

⁷⁴ *Pucuna* No. 1, p. 1.

A más de la actitud, la elaboración estética de Murriagui también es valorada por algunos críticos y escritores. Rafael Larrea, otro poeta tzántzico, afirma:

Alfonso registra, pero acentúa como propio estilo, lo que debe ser visto y oído; hace apuntes, y obliga a reconocer la originalidad de una mano que traza delicadamente sus líneas, en poema popular, y no por ello menos complejo, el nuevo mundo (que es como un nudo de corbata distinto para todos los cuellos), con adjetivo breve, preciso, y una metralla de verbos agredidos que por fin responden: soy. [...] Verso libre, verso desatado, pelado, remado, magia trabajada palmo a palmo, medida, meditada, estableciendo las obligadas distancias que el lector deberá recorrer, los espacios que deben ser ganados, y bello material para el gusto y la conciencia, música para las sienes, agua para el seso.⁷⁵

Un elemento clave para entender integralmente el libro de Alfonso Murriagui es develar su mecanismo expresivo. En este sentido, la utilización de las imágenes poéticas, los símbolos, los arquetipos, la alegoría social y las parábolas son esenciales para lograr una dimensión significativa objetivada, es decir, para conseguir una receptividad coherente con el mensaje ideológico.

El escritor a través del juego de comparaciones explícitas puede objetivar de manera profundamente lírica un cuerpo de doctrina o de conocimiento. El poeta está recurriendo a claros procedimientos psicológicos de validez pedagógica y de dimensión lírica [...] Tanto el plano evocado de la imagen poética como el símbolo son propuestos a través de arquetipos [...] A través de comparaciones o símiles, de las imágenes y símbolos arquetipos se llegan a plantear verdaderas estructuras de naturaleza alegórica [...] Esta alegoría estaría formada a través de dos mitemas principales: pérdida del paraíso en el presente histórico y conquista del paraíso en un futuro suprahistórico a través de un proceso-camino-lucha de superación ascética [...] La poesía social es, en esencia y en síntesis, la parábola de la divinización del hombre colectivo en su definitivo paraíso terrenal.⁷⁶

Si tomamos como referencia el análisis de Ascunse, la instauración de un sistema económico-político que reivindique la dignidad humana y la justicia social (en detrimento

⁷⁵ Rafael Larrea, "Con las mismas palabras", en *Entre las nubes y el asfalto*, de Alfonso Murriagui. Quito, Ediciones Opción. 2004, p. 7

⁷⁶ J. Ascunse, *La poesía social como lenguaje poético*, p. 125-126-127-128-129-130.

de otro que debería ser derrocado por la revolución popular), sería la alegoría central del poemario *33 abajo*: “Tenemos que cambiar la insignia, / ahora / vamos a dar una pedrada real, / [...] Vamos, / hay una rebelión / en la ventana”.⁷⁷

Para que el mensaje llegue con el máximo de didactismo, Murriagui utiliza símbolos arquetípicos, por su facilidad de identificación y comprensión. Así, *33 abajo* polariza su discurso entre los que están “arriba” y los que están “abajo” en la estructura del poder económico, político y social. Simbólicamente, a lo largo de la historia, el arriba y el abajo expresa el orden del mundo; la polaridad espacial se traslada al orden social.

En esta interpretación tzántzica, los que están “arriba” personifican el poder; ese poder injusto, que hay que derrotarlo y cambiarlo. En el poemario se identifican instituciones y/o personas que lo detentan, lo auspician, lo legitiman o lo defienden: el gringo, símbolo del imperio; Cristo, representante de la Iglesia; el sargento, miembro del Ejército, guardián del orden establecido; el burócrata, clase privilegiada del *statu quo*; y a los intelectuales y escritores funcionales al sistema: “Yo escribí 33 / esa es mi vida, / cristo decapitado / ausente cristo; / 33 para mí / ausente y mío, / cristo de los demás, / dios derrotado”.⁷⁸

En oposición, la voz poética se alinea con los de “abajo”, con los que están fuera del poder, con los marginados y explotados por el sistema. Es la voz del nosotros”,⁷⁹ nosotros que somos más, que padecemos hambre e injusticias: “Son los de abajo, / los que no han renunciado a nada/ aunque les han quitado todo; / los que en puntillas

⁷⁷ A. Murriagui, *33 abajo*, p. 50.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁹ Es curioso constatar que en todo el poemario *33 abajo* no se utiliza ni una sola vez la palabra “pueblo”, aunque existen numerosas alusiones indirectas.

duermen, / los que agitados / dan vueltas en el aire / y se sumergen / tranquilos en la noche”.⁸⁰

Esta dicotomía “arriba” y “abajo” es, además, un elemento para dividir y confrontar a la sociedad en la denominada lucha de clases, fundamento teórico del marxismo, corriente ideológica que profesaban la mayoría de los tzántzicos: “33 *abajo* fue el resultado de una verdadera lucha de clases; así lo sentí. No había otra alternativa en aquel entonces, o se estaba con el sistema o en contra de él; o se estaba con el pueblo o con sus opresores [...] Yo traté de ser fiel a mis ideales políticos...”⁸¹

33 *abajo*, el primer poemario tzántzico en orden cronológico, fue digno representante de los postulados más radicales del movimiento; fue explícito en su mensaje y respondió a las necesidades inmediatas de confrontación ideológica; asumió el papel de una “guerrilla literaria” y utilizó los postulados básicos de la poesía social y el panfleto, mecanismos literarios recurrentes en aquella década de “fiebre revolucionaria”.

En aquella obra ya aparece el germen de una verdadera “poesía tzántzica” caracterizada por varios rasgos que no han sido debidamente analizados; a saber: la construcción consciente y premeditada de una poesía comunicante, -no hermética-, tal cual se estaba gestando en otros ámbitos de Iberoamérica; asumir un tono antipoético y mordaz, sarcástico con el sistema, y con quienes estaban (y aún siguen estando) en el poder.⁸²

Sin embargo, los logros ideológicos de 33 *abajo*, en más de una ocasión, no encuentran plena correspondencia con los logros estéticos: la escritura es básica y no existe originalidad ni el manejo del lenguaje ni en la estructuración poética. A la

⁸⁰ A. Murriagui, 33 *abajo*, p. 21.

⁸¹ Alfonso Murriagui, entrevista realizada el 18 de diciembre de 2011.

⁸² Diego Velasco, *De los reductores de cabezas a los dardos envenenados de Pucuna*, disponible en <http://k-oz-editorial.blogspot.com/2011/04>

revolución del mensaje le faltó la revolución de las palabras, que constituye por sí misma y en última instancia, una forma indiscutible de rebelarse en contra del sistema en todas sus manifestaciones, incluido el literario.

En los preceptos de la función social de la poesía, como se manifestó anteriormente, destaca el transmitir conocimientos o ideologías, y el poder evocador, que deviene de un acertado trabajo de realización verbal, para que el mensaje provoque estímulos y reacción en el lector. En *33 abajo* existe un desnivel entre el mensaje explícito y su poder de evocación.

Ombbligo del mundo: la ciudad, centro y desencanto de la vida

Ombbligo del mundo fue el segundo libro tzántzico. Apareció el 3 de junio de 1966, pocos meses después de *33 abajo*. Su autor es Ulises Estrella (Quito, 1939), considerado como el indiscutible líder de los tzántzicos.⁸³

A diferencia del ya citado *33 abajo* de Alfonso Murriagui, *Ombbligo del mundo* es una obra de difícil lectura; su mensaje se halla cifrado en un lenguaje subjetivo que aplica el método surrealista de escritura automática⁸⁴, según lo manifiesta el propio autor.

Estrella combina versos cortos, largos y prosa narrativa, que no respetan normas de gramática y de redacción convencionales, para expresar desencantos particulares y sociales en medio de una sociedad urbanizada, camino a la modernización, pero al mismo

⁸³ Al respecto, Iván Carvajal señala: “Ulises Estrella, el jefe indudable del grupo, cuando estuvo seguro de mi juvenil izquierdismo, me invitó a participar del Frente Cultural [...] Ulises Estrella fue un incitador de lecturas y un crítico sagaz e implacable; casi todos los tzántzicos pasaron por algún período de iniciación a la sombra del maestro: I. Carvajal, *A la zaga del animal imposible*, p. 239-240.

⁸⁴ El surrealismo propone como método para la creación poética la llamada “escritura automática”. André Breton aconsejaba escribir rápidamente, sin tema preconcebido, bastante deprisa para no olvidar y no sentir la tentación de releer. Breton aseguraba que la frase vendría por sí sola, que solo pide expresarse.

tiempo regentada por una dictadura militar: “Una lectura minuciosa del *Obligado del mundo*, lleva a que las personas entiendan que hay una dictadura detrás, una violencia detrás, que existen frustraciones no solo sociales sino personales, familiares. Éste es un libro difícil, tuvieron que pasar veinte años para que lo comprendan”.⁸⁵

En este afán de representar un descontento social, *Obligado del mundo* descalifica la realidad por medio de la frustración existencial y la denuncia del modelo de vida imperante, en el que la “modernidad” y la racionalización legitiman el sistema de la economía de mercado. “No. La bomba no estalló en Hiroshima la bomba está aquí, bajo nuestras plantas, duerme con nosotros nos conjuga en el día y la noche quita su ser a las casas y sus ventanas al amor[...]”.⁸⁶

Críticos como Hernán Rodríguez Castelo consideran a *Obligado del mundo* como el primer libro de poesía de “alguna consideración” surgido del grupo tzántzico:

Con un discurso libre y más bien amplio, apenas rítmico; con técnica entre impresionista y superrealista, se tienta en él, con un nuevo espíritu, un recuento de vivencias personales, intimistas y sociales –denuncia social, irónica y amarga- [...] Significó un paso importante desde la poesía fogosamente cartelista del primer momento tzántzico hacia la búsqueda de lenguajes para lograr propósitos del movimiento en formas poéticas válidas, más allá de la inocua inmediatez.⁸⁷

Este discurso de descalificación de la realidad social es construido por Estrella a partir de una perspectiva subjetiva, que pone en tensión las contradicciones objetivas de la sociedad; en este aspecto, son reiteradas las temáticas que cuestionan la realidad histórica desde las experiencias personales.

⁸⁵ Susana Freire García, entrevista a Ulises Estrella, en *Tzantzismo: tierno e insolente*, p. 158.

⁸⁶ Ulises Estrella, *Obligado del mundo*, Quito, Imprenta Alemana, 1966, s/n.

⁸⁷ Hernán Rodríguez Castelo citado por Rodolfo Pérez Pimentel en *Diccionario Biográfico Ecuador*: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo12/e3.htm>

Si bien estas reflexiones subjetivas-existenciales son una constante de todo el libro, se expresan con mayor hondura en el poema que inicia con la palabra “Hombre”:
“Hombre abraza su pecho. / Todos comienzan la danza diaria. / Ahora olvido mi ropaje;
¿pueden formar un coro? / Hombre se halla uno. / No hay quien se mire hacia adentro. /
Encuentro que no tengo sangre; ¿me fabrican un sedante?”.⁸⁸

En estos versos, la voz poética interroga por el derrotero de la vida misma. En palabras de Iván Carvajal, “se hace cargo de la condición de incertidumbre que pesa sobre el mundo contemporáneo, por la condición abismal de la existencia”.⁸⁹

La reiteración, el bimetrismo del tercer verso, la pregunta retórica que queda sin respuesta con la intención de provocar el desconcierto del lector, junto a la generalidad abstracta que alcanza la predicación sobre el “Hombre”, dotan al poema de una peculiar fuerza expresiva para comunicar la situación de anonadamiento del hombre contemporáneo, su aislamiento en la multitud, su alienación y su soledad.⁹⁰

Mediante este mecanismo técnico, *Obligado del mundo* trasunta la incertidumbre y el desconcierto del ser humano y la relaciona con las condiciones materiales de su interrelación social. En este sentido, “el anonadamiento del hombre contemporáneo”, del cual nos habla Carvajal, encuentra correspondencia con un contexto económico, político y social que, a decir de la voz poética, acentúa las contradicciones sociales: “el ceremonial del alimento de rotas mandíbulas / que huyen del día se acuestan al calor de manos como enterradas / inmóviles enlazadas bajo mesas sobre escritorios bajo sábanas / y empaquetan el juego pirotécnico / de la media humanidad que vive de la otra media”.⁹¹

⁸⁸ U. Estrella, *Obligado del mundo*, s/n.

⁸⁹ Carvajal citado por Rodrigo Pesántez Rodas en *Visión y revisión de la literatura ecuatoriana*, p. 620.

⁹⁰ I. Carvajal, *A la zaga del animal imposible*, p. 243.

⁹¹ U. Estrella, *Obligado del mundo*, s/n.

Si al poemario de Murriagui se lo acusaba de privilegiar el mensaje didáctico en detrimento de la elaboración estética, sucede lo contrario con el libro de Estrella: su construcción literaria es compleja, existe un arduo trabajo de composición literaria, que pretende objetivar las experiencias subjetivas; sin embargo, queda en entredicho si su mensaje, destinado a despertar las conciencias revolucionarias del pueblo (tal como lo manifestaban los principios tzántzicos), cumplió su cometido o se quedó reducido a la comprensión del autor y de un selecto grupo intelectual. El mismo Estrella, en una cita precedente, manifestó: “Éste es un libro difícil, tuvieron que pasar veinte años para que lo comprendan”.

Esta podría ser una primera lectura de *Ombligo del mundo*, si se toma en cuenta la finalidad del mensaje tzántzico. Una segunda, más generosa y coherente con el espíritu del libro, daría valor a la experimentación del lenguaje y la estructura poética como una forma misma de revolucionar los contenidos y la estética de la obra, no solo desde el influjo del surrealismo y otras vanguardias literarias, sino también desde los recursos del lenguaje cinematográfico.⁹²

En efecto, la narración cinematográfica, fundamentada en el montaje continuo de imágenes, es decir en la fragmentación, está presente en el libro de Ulises Estrella: algunos de sus versos son contruidos mediante la fragmentación del tiempo y del espacio, en una suerte de montaje de imágenes (cine) o segmentación de versos (literatura) hacia la constitución de un todo poético:

⁹² A más de su labor literaria, es su trabajo en beneficio del desarrollo del cine nacional el logro más destacado de la actividad cultural de Ulises Estrella. Como director o coordinador de proyectos cinematográficos, Estrella realizó una importante gestión, especialmente durante las décadas del 70 y del 80. Entre otros méritos, fundó la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, entidad que la dirigió hasta el 2012.

El siguiente ejemplo es muy decidor:

Esta noche sus ojos se iluminaron; palpó su cuerpo y estaba terso. / Se supo plano, angustiada y dulcemente insignificante. // A las dos sus zapatos se lustraron, una cara desconocida pasó como ráfaga. / Besó a su amante y estiró los dedos, para dar calor al sol. // Tuvo que doblar las piernas para alcanzar al sillón, / alguien le colocó la diaria dosis mientras el árbol siguió inclinándose, / ante el río [...] ⁹³

Los versos del poema se asemejan al lenguaje cinematográfico, que tiene su fundamento en el plano, unidad visual constituida por un número indeterminado de fotogramas logrados en una sola toma.

Las imágenes poéticas de *Omblijo del Mundo* siguen el patrón narrativo del plano cinematográfico y dentro de él, el del montaje y la fragmentación:

E. Hulme, poeta, crítico y filósofo imaginista inglés de principios de siglo, sostenía que la característica definitoria de toda literatura contemporánea era la destrucción del principio de continuidad, con lo que la fragmentación se había convertido en el método artístico más utilizado por las vanguardias: el autor no debía exponer sus sentimientos linealmente, método creativo propio del Romanticismo, sino que debía fragmentar su obra y mostrar sólo lo más expresivo. ⁹⁴

La fragmentación cinematográfica y literaria tiene dos consecuencias inmediatas: la elipsis y la yuxtaposición, elementos que también integran la obra poética de *Omblijo del Mundo*.

La elipsis ha sido definido por Ángel Fernández como “el salto secuencial o comprensión del tiempo que abre caminos a la capacidad sugeridora de la imagen, y con ello a la libertad de respuesta del espectador [...] La técnica poética de la elipsis [...] trata de una figura retórica que surge de la supresión de las partes del discurso (sin que esto afecte a la comprensión) para realzar la expresividad de éste. ⁹⁵

La yuxtaposición, en cambio, tiene referencia directa con la imagen, en el caso de la literatura con la metáfora: una imagen poética consecuencia de la superposición de dos

⁹³ U. Estrella, *Omblijo del mundo*, s/n.

⁹⁴ Tomás Pedroso, “Desde el cine a la poesía”, en *Revista Comunicar* No. 11, Huelva, 1998, p. 97

⁹⁵ *Ibid.*, p. 98.

imágenes simples, cuya suma representa un significado que difiere del significado de cada una de las simples.

Ombligo del mundo es abundante en este recurso: “Lánguida sed lánguido tormento / los metales brillan al rojo / se afeitan las armas / chasquean las lenguas / arremete arremolina muchacho / un turbante en la garganta / un corcho por donde no pasa el aire / oficio sin cesar sin sol [...]”.⁹⁶

Fragmentación, elipsis y yuxtaposición son algunos de los mecanismos narrativos del lenguaje cinematográfico, adoptados en el lenguaje poético de la obra de Ulises Estrella: destrucción de la linealidad narrativa, alteración del tiempo y espacio, riqueza de movimiento, subjetividad del mensaje para la interpretación de un todo (por parte del lector), son algunos de los aportes de esta técnica narrativa audiovisual.

El debate acerca del predominio del mensaje sobre la forma, o de la forma sobre el contenido, o de un complemento ideal entre ambos, es inacabable y muy complejo dentro de la literatura, en especial de la “literatura comprometida”. Sin embargo, de acuerdo al estudio precedente, se puede afirmar que la poética de *33 abajo* se decantó por la ética del mensaje, y la *Ombligo del mundo*, en la mayoría de sus poemas, por la estética.

A parte de estas disquisiciones, el mayor aporte contextual de la obra de Estrella, y que será una constante en los posteriores poemarios tzántzicos, es que ubica a la ciudad como el escenario trascendente donde se desarrollan las historias: “La ciudad es oculta y desenvuelta. / Está encuadrada en su ascensor. / Nunca mira atrás / por eso se hunde”.⁹⁷ Esto es significativo, pues los “reductores de cabezas” son conscientes del proceso de

⁹⁶ U. Estrella, *Ombligo del mundo*, s/n.

⁹⁷ *Ibid.*, s/n.

modernización capitalista, que encuentra en las urbes su área de acción e influencia. Ya no es al campo a donde se dirigen los discursos contestatarios al sistema, sino a la ciudad, el epicentro del desarrollo del capital; es ahí donde debe llegar el mensaje.

El desafío de lo moderno penetró en las ciudades: aquellos lugares más aptos para tolerar el cambio. Especialmente Quito, Guayaquil y Cuenca son un piso de esta condición moderna, pues los poetas del período (1960 – 1985) privilegian el uso del discurso ciudadano, en igual proporción a lo que había sucedido en la novela: el espacio urbano se constituye en la posibilidad primaria para que el poeta desate su palabra.⁹⁸

En *Ombbligo del mundo*, Quito es la ciudad, es la geografía de la radicalización de la palabra tzántzica.⁹⁹ La capital de la República es el lugar donde las inequidades sociales se acentúan más: “La ciudad suena, / traquetea en el hueco del estómago. / Sus temores se deslizan / y cierran toda posible puerta, / cualquier intencional boquete”.¹⁰⁰

Además de localizar el espacio de confrontación existencial e ideológica, el libro de Ulises Estrella dota a Quito de una estructura de significantes propios, que por sí sola, también, se constituye en un código simbólico, en el que se puede “leer” o apreciar el tránsito histórico-social: “La ciudad tiene puentes, / ornamentos y estafetas para cada espectador [...] // En la ciudad / hay peldaños para cada petición [...]// Suena. / Bosteza. / Ingiere aire y expide hollín. / [...] / Se mira la cara en el cielo, / lamenta y ronca”.¹⁰¹

Para Estrella, la ciudad conforma una construcción social del sentido:

⁹⁸ Fernando Balseca, “La lírica en el período: primera parte (1960-1985)”, en *Historias de las literaturas del Ecuador volumen VII*, Alicia Ortega (coord.), Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2011, p. 67.

⁹⁹ En este aspecto, el título del poemario nos remite a los orígenes ancestrales de la palabra Quito, que significa “tierra en la mitad del mundo”, lo que puede asemejarse con “ombbligo del mundo”.

¹⁰⁰ U. Estrella, *Ombbligo del mundo*, s/n.

¹⁰¹ *Ibid.*, s/n.

La ciudad no solo funciona, también comunica, y desde este ángulo podemos leer e interpretar en ella las numerosas huellas que va dejando la acción prolongada de sus habitantes, las construcciones de sentido que va imprimiendo la dinámica social, que se manifiestan como *una escritura colectiva* que es descifrable en sus edificaciones, en sus calles, en la circulación, en los comportamientos. La metáfora “escritura colectiva” [...] indica que ésta puede ser descifrada como si fuera un texto, que contiene en sus estructuras de significación las huellas de los procesos históricos.¹⁰²

En sus posteriores libros, Ulises Estrella continuará posicionando a Quito como eje de su obra, pero ya no desde un ámbito económico y/o político, fundamentalmente, sino a través de lo que él mismo definió como “Quitología”:

Hacia 1990 se produce un giro en las preocupaciones temáticas y compositivas de Estrella. La poesía intimista, dominante en las dos décadas precedentes, da paso a un nuevo ciclo en la obra del escritor quiteño, ciclo marcado por el esfuerzo de dotar a su ciudad natal de una mitología, o de una historia mítica y legendaria [...] A su manera, la Quitología es una vuelta a la poesía cívica.¹⁰³

A más de las denuncias sociales y una franca confrontación ideológica con el sistema imperante, *Omblijo del mundo* también problematiza la responsabilidad social del poeta frente al contexto espacial/temporal donde desarrolla su actividad; la obra, de esta manera, se hace eco de uno de los postulados esenciales del tzantzismo: devolver a la poesía su función social.

Que fácil escribir un alegato político según las reglas, qué enternecedor declamar versos arrinconando a muchachitas ocasionales, qué divino masturbarse y no complicar la existencia. O facilitarse a sí mismo los dones del servilismo ministerial[...] Esto no entienden los poetas. Ellos se comen las uñas, publican versos, se abrazan en alcohol y discuten sobre el último genio veinteañero francés.¹⁰⁴

¹⁰² Mario Margulis, *Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Biblos, 2009, p. 87-88.

¹⁰³ Iván Carvajal, “Biografía intelectual de Ulises Estrella”, en *Digo, mundo...*, Quito, Libresa, 2001, p. 46.

¹⁰⁴ U. Estrella, *Omblijo del mundo*, s/n.

Tal como lo sostenía Sartre en su canónico texto *El compromiso del escritor*, uno de los principales referentes de los tzántzicos, Estrella enfatiza en *Obligado del mundo* que la actividad artística conlleva necesariamente una actitud política: “La poesía no halaga ni es eterna, está siempre ligada con su tiempo y es para sus hombres. Es responsabilidad del poeta darse cuenta en dónde está situado, qué encargo social tiene y cómo puede descubrirse y ser verídico consigo mismo”.¹⁰⁵

Esta actitud de los “reductores de cabezas” estuvo presente siempre –algunos todavía la mantienen– y es explícita no solo en sus poemarios, sino en todas las acciones que realizaron en favor del arte y la cultura: los recitales poéticos y funciones de teatro en organizaciones sociales, la publicación de la revista *Pucuna*, la creación de instancias artísticas que defendían la cultura popular, como la Asociación de Escritores Jóvenes del Ecuador, El Frente Cultural, el Teatro Ensayo, entre otras, la toma de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y demás acciones que trascendían el mero hecho de escribir con sentido social.

Obligado del mundo es un poemario complejo, el método de escritura surrealista por un lado dificulta su comprensión (el didactismo del mensaje, según la concepción tzántzica), pero por otro enriquece la experimentación del lenguaje, la renovación conceptual y estética de la palabra. No obstante, su mérito está en tratar de objetivar las experiencias subjetivas y existenciales, y de esta manera confrontar a una sociedad que se enfrenta a un proceso de modernización capitalista. En este sentido, la ciudad, Quito, es el escenario donde la voz poética encuentra un sentido de lucha y aspiraciones.

¹⁰⁵ Ulises Estrella, “Función de la poesía y responsabilidad del poeta”, en *Pucuna* No. 1, p. 22.

Levantapolvos: cotidianeidad, ternura y rebeldía

Tres años después de la publicación de *33 abajo* y *Ombligo del mundo*, surge *Levantapolvos* (1969), de Rafael Larrea (Quito, 1942-1995).¹⁰⁶ La obra fue editada por el Frente Cultural, organización que nació a luz de los principales postulados del tzantzismo.

Dos diferencias importantes existen respecto a los libros antes citados. La primera es formal: *Levantapolvos* es significativamente más voluminoso que los otros poemarios; tiene 146 páginas, a diferencia de *33 abajo* que tiene 54 y *Ombligo del mundo* que tiene 34. La segunda es cronológica: la obra de Larrea se publicó cuando los tzántzicos estaban en franca desintegración como grupo (1968), incluso cuando la revista *Pucuna* dejó de editarse. Sin embargo, el espíritu irreverente del tzantzismo está intacto en los poemas de Larrea.

Esta actitud literaria tiene, no obstante, una característica esencial: si *33 abajo* es más directo y provocador, y si *Ombligo del mundo* es más subjetivo y conceptual, *Levantapolvos* es una síntesis superior, en donde la ternura y la rebeldía están constantemente presentes: “[...] aunque si un día / acariciaras para siempre mi corazón / escucharías latidos / que parecen más bien / jadeo de revólveres”.¹⁰⁷

En el poemario se percibe cómo la ternura puede ser rebelde y cómo la rebeldía puede ser tierna; en *Levantapolvos* no existe contradicción: Larrea la convierte en una

¹⁰⁶ Rafael Larrea murió a la edad de 53 años, víctima de un cáncer que lo aquejó los últimos años de su vida, pero que no mermó su sensibilidad poética ni la consecuencia de sus principios revolucionarios: “No moriremos jamás. / El eco de la vida es nuestra fuente, / la negación profunda de la muerte”: Rafael Larrea, *Nuestra es la vida*, Quito, El Quinde, 2005, p. 131.

¹⁰⁷ Rafael Larrea, *Levantapolvos*, Quito, Frente Cultural, 1969, p. 76.

hermosa e irremediable analogía: “[...] y sin embargo / tras el largo viaje / no has entendido aún / la alegría insólita / de un beso violento”.¹⁰⁸

El mensaje político de Larrea, que no desentona del esgrimido por Murriagui y Estrella, busca concienciar sobre de una realidad social injusta y tomar una postura reivindicativa al respecto. Para ello, ternura y rebeldía se acompañan en un lenguaje cotidiano, popular, expresado en versos cortos y rítmicos, que conversan con la gente en un suave tono de confidencialidad: “con qué libertad / he de contarte mi encierro / con qué arma / alma de dios / buena gente mía / he de decirte esta larga pena larga”.¹⁰⁹

Larrea basa el poder significativo de su discurso objetivando la realidad mediante un diálogo fraterno, a veces asumiendo una forma de amable interpelación, que tiene una profunda imbricación con la gente, su entorno, sus vivencias y sus aspiraciones: “adopta la forma directa de lo conversacional, con gran presencia de gestos y cosas ordinarias”.¹¹⁰

Las historias de este poemario, de mucha sensibilidad y al mismo tiempo alborotado de un espíritu irreverente y transformador, transcurren en la ciudad, y dentro de ella, en su acepción local más popular e íntima: el barrio.

Larrea es el poeta del vecindario –no solo en *Levantapolvos*, sino en sus libros posteriores– [...] Larrea se propuso escribir para los vecinos; más que apuntar al lector distante y desconocido de la poesía moderna, quiso que el vecindario lo escuchara leer de viva voz, que incluso lo escuchara cantar los versos al son de la guitarra. Sus poemas están cargados de una especial ternura para con el prójimo, son textos para decirlos en voz baja, aunque a menudo estalle en ira contra los poderosos.¹¹¹

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 46.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 10.

¹¹⁰ H. Rodríguez Castelo, *La literatura ecuatoriana en los últimos treinta años (1950-1980)*, p. 38.

¹¹¹ I. Carvajal, *A la zaga del animal imposible*, p. 245.

Al igual que en los libros de Murriagui y Estrella, Quito es el escenario donde la voz poética de *Levantapolvos* encuentra asidero. Sin embargo, Larrea delimita aún más su espacio poético: el barrio (el vecindario), pues es allí, en este asentamiento ciudadano-organizado, donde la clase popular habita y comparte angustias comunes, anhelos compartidos, derivados de una injusticia económica y social, y la necesidad imperante de cambiar esta realidad.

Los poemas de Larrea detectan siluetas difusas de panaderos, sastres, fotógrafos, zapateros, vecinos del barrio y son además los sentimientos y los objetos más cercanos los que levantan la polvareda al paso sobre la memoria cotidiana. Pero como es búsqueda, proceso disperso y en ebullición, el encuentro poético solo se logra en Larrea cuando su temperatura emotiva se nivela con las sensaciones políticas más elementales, logrando así y sin proponérselo, transformase en el poeta de los ciudadanos conflictivos, actitud que le confiere un camino irreversible para que se convierta en el poeta de los sectores más amplios y más determinantes de la lucha social.¹¹²

En los barrios populares de *Levantapolvos* se poetizan las historias de los vecinos, quienes conforman los personajes esenciales del libro. En este aspecto existe una diferencia metodológica con *Ombbligo del mundo*: Estrella direcciona su discurso para cuestionar al burgués, fiel representante de la modernidad capitalista; Larrea construye su mensaje evidenciando, rescatando, la voz popular, y partir de allí, enfilar sus armas contra el sistema.

Hay que buscarle / los cinco pies al gato / ponerle un vecino infernal / a cada estampa de santos / despertarle al zapatero / que cuelga de una piola / detenido en el mundo / clavándole un chinche / a su paciencia / para que recuerde / cuando se le enfrían los pies / cuando no puede ir al cine / cuando no puede tomarse una canela / con el operario / para que vaya a su casa [...]Es mejor / salir / con el boxeador del barrio / y que vayan sabiendo /

¹¹² H. Vinuesa, "Tzantzismo y vanguardia", p. 27.

que de malas/ ya es suficiente/ y caminar con fuerza/ buscando en los relojes/ de las plazas/ la razón fundamental/ para no esconder la cara/ nunca más¹¹³

A más de buscar una identificación popular, una reivindicación literaria para los actores olvidados por el discurso poético tradicional, el autor encuentra la voluntad creadora de la poesía en el mismo pueblo; este es un punto fundamental, el aporte consistente de *Levantapolvos*, que será desarrollado en las posteriores obras de Larrea.

Oh tú, viejecita loca que vendes peras, naranjas, limas, plátanos mosqueados; tú que brindas tu ternura a todo aquel que pasa; tú, pañolón cálido, ¿por qué no puedes ser la primera dama de la poesía [...] Todos queremos ser poetas. Y aún más, lo somos, cada cual en su rama y estilo, en su urgencia [...] Entonces, decidido. Ser poetas es lo que cuenta. Tomamos una palabra, la miramos por todas sus reverberaciones. No es un “dije”, es un ser vivo, está latiendo.¹¹⁴

Este verso vital está presente, según Larrea, en el espíritu de lucha y defensa de los derechos de las clases populares, en su sensibilidad y su compromiso político transformador:

La poesía está tocando puertas, o sentada junto a alguien convenciéndole de que algún día el mundo y el hombre harán el amor orgullosos de nueva conciencia, sin cadenas, banderas, fronteras [...] Está comprometida, casada, ennoviada, amañada, enamorada, nunca viuda. Está siempre encinta. Tiene complicidad con la vida, es una sed que abraza y una guitarra de agua que se regala. Y así la dejo entre ustedes. En sus manos calientes y en sus penas de vino hervido. Regarla es lo que resta. Y si de tanto decir lo que se piensa les cansara, póngala en la ventana. Que venga otro y se la lleve, que pase otro pájaro y recoja esta semilla.¹¹⁵

La vinculación del acto poético con el pueblo mismo, es parte de la construcción de una cultura popular, propuesta sociocultural y política que los tzántzicos impulsaron

¹¹³ R. Larrera, *Levantapolvos*, p. 89-90.

¹¹⁴ R. Larrea, *Escritos políticos*, p. 157-158.

¹¹⁵ *Ibid.* p. 159-160.

decididamente, en especial Rafael Larrea, quien teorizó sobre el carácter popular de la cultura.

Larrea, siguiendo el análisis de Samuel Guerra Bravo, entendía que lo popular es en la cultura un resultado y no un atributo intrínseco:

Las culturas no nacen populares, se convierten en populares en la medida que sus gestores (los sectores populares subalternos) logran retener el control de los procesos que las crean y el sentido de las mismas [...] Es este control y la retención de la totalidad de su sentido lo que las vuelve populares. Y solo en esa medida, la cultura adquiere carácter social –de clase– y un carácter político, en tanto esos sectores pueden presentar su cultura no solo como un conjunto de símbolos o artesanías, o tecnologías, o costumbres o mentalidades, sino como una praxis reivindicativa que se esgrime dentro de un proceso de lucha por la existencia, presencia y participación de estos sectores en nuestro contexto socioeconómico.¹¹⁶

Como militante marxista que fue, Larrea no podía concebir a la cultura por fuera de las relaciones del poder político y económico (Gramsci). Por ello, en su concepción, era indispensable fomentar la cultura popular, como contraparte a la cultura hegemónica sustentada por las élites del poder:

La cultura popular es una práctica que incentiva la unidad de los pueblos, la lucha contra lo establecido, la denuncia de los desmanes y los propósitos de la cultura con contenidos burgueses e imperialistas. La cultura popular es subversiva, y por ello, peligrosa para la estabilidad del sistema, de allí que sea relegada, manipulada, despreciada y hasta perseguida y liquidada por el imperialismo y la reacción.¹¹⁷

A luz de estos principios ideológicos, se entiende la necesidad de Larrea de vincular su literatura, su poesía, a los sujetos (actores sociales marginados del *statu quo*) y los escenarios (barrios y vecindarios) de sustrato popular:

¹¹⁶ Samuel Guerra, citado por Rafael Larrea, en *Escritos Políticos*, p. 203.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 207.

La práctica de la cultura popular incluye un proceso de elevación de la conciencia crítica, política, de los sectores populares; expresa su voluntad de ser sujetos de la historia, de presentar sus propuestas y alternativas en distintos campos de la vida social, de la producción, de la estética [...] Consolida su creatividad, su riqueza como seres humanos, su destreza y habilidad en contenidos y formas [...] Es un ejemplo vivo, un mensaje de acción liberadora, que convoca a otros a tomar el mismo camino, a mirar el futuro, sin explotados ni explotadores, con posibilidades reales.¹¹⁸

A la par de impulsar una cultura popular, Larrea también reafirma el compromiso del escritor, la función social del poeta, responsable de lo que escribe, de lo que dice, de cómo actúa y de la postura que asume en su marco temporal-espacial específico. Larrea, al igual que Murriagui, Estrella y los otros “reductores de cabeza” son deudores y defensores del postulado sartreano que plantea la necesidad ineludible de que el escritor tome una posición política coherente con la realidad social que lo envuelve.

En *Levantapolvos*, la voz poética, entre sarcasmos, ironías y metáforas, enfatiza así el tema:

A lo mejor mi oficio / consiste en ponerme corbata / y estremecer a los oyentes / y junto con ello / hacer temblar la gelatina / de los que tienen demasiado // mi oficio tiene que ver con el mal de amores / con el juego del solitario / con el deseo de quedarse callado / o de aumentar entre todos el griterío / y así / solo en este punto / cada cual tiene su fosa / su boda/ y oficio // hasta que un día decidamos / que lo mejor es ir al campo / a sembrar de una vez / los sueños.¹¹⁹

Tal vez Larrea fue el poeta tzántzico que más reflexionó acerca de la función del poeta en la sociedad, y como la poesía debe ser sinónimo de verdad y compromiso; premisas que deben nacer, según este escritor y los postulados más radicales de la izquierda, de las verdades y las demandas históricas de los pueblos. Estos análisis fueron

¹¹⁸ *Ibid.* p. 206.

¹¹⁹ R. Larrera, *Levantapolvos*, p. 101-102.

permanentemente discutidos por este poeta en distintos foros y mesas redondas organizados por el Frente Cultural, el Centro de Arte Nacional y la Unión de Artistas Populares del Ecuador (Unape), instancias en las que Larrea tuvo un papel decisivo para su conformación y desarrollo. Luego de su prematura muerte, esta temática y otras vinculadas con la política y el arte, como la noción de Cultura Popular, fueron recogidos en el libro *Escritos políticos*, editado por la Comisión de Propaganda del PCMLE.

El poeta trabaja moviendo sus pesados pies entre las calles, con las medias mojadas, muchas veces. Va por ahí y come una tortilla de papa o de maíz, calentada en piedra plana. Se mira así mismo tras mirar a los demás, mide su terreno, lanza su red y caza los más variados objetos, seres, sentimientos, colores y sabores, y vuelve a casa, conversa con su íntima almohada. Las preguntas surgen solas, las repuestas tardan. Cuando alguna respuesta le sacude como un tifón, temblor o derrumbe, se introducirá en el laberinto de un papel en blanco. Muchos poetas lo hicieron, pocos salieron, algunos ya barbados y con canas. Otros hicieron de su papel algo insalvable. Trabajo. Trabajo de poeta.¹²⁰

Esta actitud artística y política de Larrea le significó un liderazgo no oficial dentro del grupo, que muchas veces estuvo a la sombra del ejercido por Ulises Estrella, reconocido como el innegable promotor y organizador de los tzántzicos. Alfonso Murriagui manifiesta al respecto: “Si bien es cierto Ulises (Estrella) nos agrupó y organizó en una primera instancia (a los tzántzicos), nosotros solo llamábamos ‘Poeta’ al Rafico (Rafael Larrea), con toda la connotación que esa palabra, que esa condición excepcional representa; esa es la verdad”.¹²¹

Otra temática presente en todo el poemario es la necesidad inaplazable de terminar con la pasividad social frente a las injusticias del poder:

¹²⁰ R. Larrea, *Escritos políticos*, p. 158.

¹²¹ Alfonso Murriagui, entrevista, octubre 2010.

[...]entonces ya no hay / -disculpe / -perdone / - yo no vi nada // porque es la persiana / que no abren muchos / porque empuja el miedo / de quedarse solo / allí / donde le agarró la desgracia [...] y si tú pudieras / entreabrir el ancho vórtice de tu melena / llorar con la canción de cunas de las gentes / saltar por todo lado / como un loco alegre.¹²²

Larrea interpela a “sus vecinos” acerca de esta obligación política, pero no con violencia, sino mediante un ejercicio argumentativo, que tiene a la ironía y al sarcasmo hacia el poder establecido como sus principales aliados:

[...] cómo íbamos nosotros a poder pensar / por nosotros mismos / o a encontrar la llave de este / laberinto / tienen razón / los mansos / los pacíficos profesores de colegio / cómo íbamos nosotros a darnos cuenta / de lo que nos pasa / con qué sabiduría / con qué ganas / íbamos a darnos cuenta de que éramos / sólo sombras / inútiles sombras que estorban en las calles.¹²³

El objetivo de “remover” conciencias a favor de una movilización social que termine con los privilegios del *statu quo* es el mensaje más recurrente en el poemario de Larrea; en este sentido está muy cercano al *33 abajo* de Alfonso Murriagui; no obstante existen diferencias de estilo: Murriagui es más agresivo y frontal, con evidentes limitaciones de estructuración poética y capacidad versal; Larrea utiliza el diálogo coloquial, construye con humor, afecto y también con rebeldía su discurso: “yo como loco / soy un disparate / quizá fuera mejor / de presidente // cuando me siento así / hace falta / un exabrupto más / y basta”.¹²⁴

Levantapolvos es la alquimia de la ternura y la rebeldía, que expresa una inconformidad social y la urgencia de transformarla a favor de los sectores populares. Su discurso es explícito y adopta la forma del coloquio popular. En los barrios de Quito, donde habita la clase social menos favorecida del sistema, se desentrañan historias

¹²² R. Larrera, *Levantapolvos*, p. 73-74.

¹²³ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 9.

cotidianas y esperanzas comunes. Todos estos elementos de representación social son convertidos en poemas de una delicada construcción estética, colmados de sensibilidad humana y social, donde la poesía social y ciertos elementos del surrealismo, como el monólogo interior, alcanzan altos niveles de significación:

vienes / despacio / caminando entre lagos íntimos / penas solamente tuyas // tú no me dices nada // nadie puede así / decirme nada / tú no estuviste en donde yo estuve / ni bebiste el agua que bebí / y siempre te encuentro / cavilando / pegada al hueso que me pego yo // sabía que tenía que pasar / mucha historia / mucho camino brusco / para encontrar ese dulce ojo / con que miras // vienes / despacio siempre / y como nunca / me nace eso de caminar juntos / sin hablar.¹²⁵

Hernán Rodríguez Castelo manifestó que a los tzántzicos, como grupo, como movimiento, como generación, les faltó “el gran poeta”,¹²⁶ aquel que condense los principales postulados, en este caso, del tzantzismo; que lidere a sus compañeros no solo desde los postulados ideológicos y conceptuales, sino también por la calidad de su producción estética; aquel que el tiempo, el supremo juez, lo consagre como tal, como el referente de su grupo o su generación.

En respuesta a Rodríguez Castelo, la poesía de Larrea se decanta tanto por la ética del mensaje como por su propuesta estética (sutil alquimia entre la poesía social y técnicas vanguardistas). Además, entre todos los tzántzicos, fue el más profuso defensor de las convicciones políticas, culturales y literarias que abanderaron a los “reductores de cabezas”.

Sin embargo, algunos factores han incidido para que su reconocimiento como el “el gran poeta” no sea valorado en su justa medida. El primero puede tener relación con

¹²⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁶ Hernán Rodríguez Castelo, “La Lirica ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX”, en “Primer Encuentro sobre literatura ecuatoriana”, en *Cultura, revista del Banco Central del Ecuador*, Quito, Banco Central, 1978, p. 249.

su temprano fallecimiento, que le imposibilitó continuar con el desarrollo de su actividad poética, seguir madurando en ella como hombre y como poeta. El segundo, tal vez el más decisivo, tiene relación con su militancia política al PCMLE (incluso llegó a ser miembro del Buró Político), partido que, con razón o sin razón (esto depende ya de un profundo análisis histórico y político), ha sido desprestigiado y “satanizado” por la “opinión pública”. La “cruz partidista”, quizá, sigue pesando en Larrea y no permite analizar la calidad de su poética por fuera de los prejuicios y los estereotipos políticos.

un gallinazo cantor bajo un sol de a perro: el sarcasmo como invalidación de un discurso oficial llamado Historia

un gallinazo cantor bajo un sol de a perro, de Humberto Vinueza (Guayaquil, 1944), fue publicado por la Editorial Universitaria en 1970, dos años después de la disolución (no oficial) del grupo tzántzico. Al igual que *Levantapolvos*, editado en 1969, esta obra condensa el germen contestatario e insolente de los “reductores de cabezas”. Un hecho a destacar es que en la portada interior del libro se visibiliza la palabra “tzántzico”, lo que evidencia la correspondencia ideológica y cultural hacia este grupo.

Cada uno de los poemarios antes analizados, a más del desarrollo común de los principios políticos y artísticos del tzantzismo, tiene una particularidad, un énfasis especial sobre una temática determinada. Así, podríamos afirmar que *33 abajo* enfatiza la necesidad urgente de la revolución armada, como único medio para derrocar al sistema imperante. *Omblijo del mundo* traslada el escenario de la inconformidad personal y social a la ciudad, a Quito, y desde ahí realiza una crítica al proceso de modernización capitalista.

Levantapolvos, en cambio, insiste en la vinculación íntima e insoslayable del pueblo con el arte, y a partir de ahí aboga por la construcción de una cultura popular.

un gallinazo cantor bajo un sol de a perro también posee un tema fundamental: la desmitificación de nuestra historia como fundamento para deslegitimar el presente y cuestionar el sistema social vigente (el del ámbito de estudio, 1960 -1970). En este sentido, Vinueza entiende a la historia como un discurso hegemónico de las élites para consolidar una cultura nacional; es decir, para validar una visión de mundo, un modelo de sociedad (en detrimento de otro) que esté ligado a los intereses de las clases gobernantes.

Vinueza desacraliza a la historia oficial y en ese objetivo cuestiona a la memoria colectiva, entendida como “el conjunto de huellas dejadas por los grandes acontecimientos que han afectado el curso de la historia de los grupos implicados que tiene la capacidad de poner en escena los recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas”.¹²⁷

En un extenso poema antiépico y ferozmente irreverente, entintado de punzantes ironías y sarcasmos, Vinueza ridiculiza a la memoria colectiva que sustenta nuestra historia: “El 24 de Mayo de 1822 / era el último día del esclavismo / en tierras de Quito y primero / de la mismamierda oh patria que en tu pecho rebosa / y más que el sol contemplamos lucir”.¹²⁸

Vinueza no desconoce la relación entre memoria colectiva y política; es consciente de que la memoria es una reconstrucción política, social y cultural, más que un simple recuerdo; que constituye un capital que la política usufructúa según sus intereses, y que la

¹²⁷ Paul Ricoeur citado por Elizabeth Jelin, en *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 22.

¹²⁸ Humberto Vinueza, *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, Quito, Editorial Universitaria, 1970, p. 17.

memoria está inmersa dentro de una estructura de poder. Tampoco ignora que las instituciones sociales (guiadas o dirigidas por el *establishment*), la escuela, la iglesia, la familia y los medios de comunicación, entre otros, son los principales difusores de la memoria colectiva y la historia:

La memoria como construcción social narrativa implica el estudio de las propiedades de quien narra, de la institución que le otorga o niega poder y lo/a autoriza a pronunciar las palabras, y que, como señala Bourdieu, la eficacia del discurso performativo es proporcional a la autoridad de quien lo enuncia. Implica también prestar atención a los procesos de construcción del reconocimiento legítimo, otorgado socialmente por el grupo al cual se dirige.¹²⁹

Por eso cuestiona a la memoria colectiva y la historia, porque al desacralizarlas, consecuentemente está deslegitimando a la sociedad actual, que ha ido edificando sus sentidos de identidad y pertenencia sobre las verdades, creencias y conductas impuestas o reconstruidas por quienes han detentado el poder político y económico: “Las identidades y las memorias no son cosas *sobre* las que pensamos, sino cosas *con* las que pensamos. Como tales, no tienen existencia fuera de nuestra política, nuestras relaciones sociales y nuestras historias”.¹³⁰

Precisamente, *un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* se sirve del ridículo y del absurdo para “demoler” la “sacrosanta historia”:

En casa de Manuela Cañizares / el 9 de Agosto de 1809 / MontúfarCueroycaicedo Morales / y sus muchachos / formaron la Junta Soberana de Quito al son del vals / Abajo malditos godos nueve rases / por la Junta queremos libertad / y explorar independientes / Si no hemos de ser libres / más-mejor es perecer como los incas / y no ser fincas de España / O somos libres / o qué?¹³¹

¹²⁹ E. Jelin, en *Los trabajos de la memoria*, p. 35.

¹³⁰ Gillis, citado por Elizabeth Jelin, en *Los trabajos de la memoria*, p. 25.

¹³¹ H. Vinuesa, *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, p. 16.

Una historia que determina la inexorable dependencia política y económica hacia otros países; una “natural” y necesaria distinción entre clases sociales, entre gobernantes y gobernados; una sociedad conservadora, que apuntala valores y moralidades religiosas; un sistema de gobierno basado en la democracia capitalista o “liberal” (y no otro); un modelo de sociedad fundamentado en la economía de mercado, y sus patrones de conducta consumistas, son, entre otros, la “herencia” que la historia y la memoria colectiva han legitimado en las actuales generaciones. Contra esos y otros supuestos, la obra de Vinueza apunta y golpea: “La República del Ecuador se constituía / en yo-yo oficial de clérigos y militares / con la democracia definida de pescador / tira el anzuelo / sin saber qué ha de salir”.¹³²

Y es que “las memorias se construyen y cobran sentido en cuadros sociales cargados de valores y de necesidades sociales enmarcadas en visiones de mundo, que pueden dar por sentado una clara y única concepción del pasado, presente y futuro”.¹³³

Dentro de los postulados nucleares del tzantzismo, esta deslegitimización de la historia, esta invalidación del discurso hegemónico, debe ser entendido como parte de un mecanismo ideológico de ruptura con la tradición: “Nuestro planteamiento es de ruptura porque creemos que solamente mediante ella se puede apartar y sepultar la blanda literatura [...]”.¹³⁴ En su poemario, Vinueza parece decirnos: “Nuestro planteamiento es de ruptura porque creemos que solamente mediante ella se puede apartar y sepultar la inoficiosa historia”.

¹³² *Ibid.* p. 18.

¹³³ E. Jelin, en *Los trabajos de la memoria* p. 23.

¹³⁴ *Pucuna*No.1, p. 1.

La insolencia y el agravio contra la historia oficial también tiene otra razón de ser: fustigar el concepto de Patria, como ente aglutinador de los más elevados sentimientos de pertenencia e identidad: “El Ecuador carajo / ha sido / es / y será el más grande País Amazónico / no obstante la India / vanagloriarse pueda de sus tigres de bengala / Babilonia de sus muros / Atenas de sus letras / New York de su wallstreet / y la Atlántida de todos sus enigmas”.¹³⁵

Vinueza parece preguntarse: “¿Patria de quién?, ¿Patria para quién?”; parece cuestionarse: “¿Patria de todos?, ¿Patria para todos?; parece afirmar: “Patria solo de unos cuantos”. La conclusión es contundente: como grupo, los tzántzicos defendieron e impulsaron una concepción de Patria totalizadora, que integre principios de soberanía e independencia política, económica, y cultural, que propicie las condiciones para una sociedad justa y equitativa, que incluya la participación de todos los sectores sociales sin excepción, en su construcción y toma de decisiones, entre otros aspectos.

En *un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, el concepto de Patria está vaciado de todos los anteriores anhelos y consignas: “Hacer pucheros de patriotismo / al mismo viento / y mismo cielo azul / que todos vemos / que ni cielo / no es azul / apenas gallinazos cantores / que juegan al amor en las alturas”.¹³⁶

Al descrédito de la Patria burguesa, se suman sus símbolos y sus héroes: Vinueza persiste en invalidar el discurso oficial que ha construido un imaginario colectivo de nuestro pasado, sustento de nuestra educación, el mismo que influye, a su vez, en nuestro

¹³⁵ H. Vinueza, *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, p. 25.

¹³⁶ *Ibid.* p. 31.

presente: “muere Abdón Calderón / con una grabadora atravesada en su garganta Felicitatem”.¹³⁷

Este poemario, como ningún otro del grupo tzántzico, alborotó a la crítica literaria en el país: su contenido irreverente, antihistoria, antipatria, sumado a una estructura poética nada tradicional, que experimenta de la mano contestataria de las vanguardias, conmovió a los críticos convencionales.

No es exagerado afirmar que *un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* es, quizá, el mayor legado de la poesía tzántzica, como lo advierte Jorge Dávila Vázquez:

Ya Hernán Rodríguez Castelo decía que el libro más importante del grupo Tzántzico fue el inicial de Vinueza. Pero es más que eso, es un logro absoluto en el intento de desacralización de los falsos valores patrios y cívicos, y de entronización del humor como elemento estructurante del discurso lírico. *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* cambió para siempre el punto de vista sobre ciertos aspectos temáticos y formales de la poesía ecuatoriana. Nunca más a alguien se le ocurrirá escribir un poema de tono histórico o cívico, a la antigua usanza, sin caer en el ridículo. El gallinazo, de Vinueza, me parece, fue elevado de su condición de oscuro rapaz, a la de Quijote de las aves de presa, y también a la categoría de gran ave de cetrería poética. Vinueza desmitificó para siempre en su obra primogénita los falsos conceptos de la historia, aquellos con los que nos habían alienado por décadas, léase educado, y que contenían infinidad de falacias y mitos.¹³⁸

Otros críticos también se pronunciaron al respecto. Iván Carvajal asevera: “Esta sorna de Vinueza para desacralizar la historia es la acción más radical del tzantzismo en relación a la ideología de la ‘cultura nacional’ de Carrión y sus contemporáneos”.¹³⁹ Marco Antonio Rodríguez afirma: “*Un gallinazo cantor...* sobrevoló sobre nuestros mitos, leyendas y tradiciones de nuestra historia patria, demoliéndolos a golpe de sarcásticas

¹³⁷ Ibid. p. 17.

¹³⁸ Jorge Dávila Vázquez, en *Jornal de Poesía*, disponible en <http://www.jornaldepoesia.jor.br/BHBHhumbertovinueza02.htm>

¹³⁹ I. Carvajal, *A la zaga del animal imposible*, p. 251.

alusiones lúdicas y lúcidas”.¹⁴⁰ Hernán Rodríguez Castelo añade: “Los empeños de una desmitificación de una historiografía burguesa edificante cobrarán nueva lucidez y decisión más radical [...] hasta dar piezas de tan desenfadado humor irónico como las de *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, de Humberto Vinueza”.¹⁴¹

La audacia del poemario, como se analizó anteriormente, no está manifiesta únicamente en su contenido sino, y ante todo, en su forma literaria: a un discurso antioficial le corresponde un lenguaje que rompa con los esquemas tradicionales de nuestra poesía, que experimente con el lenguaje y revolucione el sentido de las palabras. Al igual que en *Levantapolvos*, el mensaje político del “gallinazo cantor” encuentra plena correspondencia con su elaboración estética.

Refiriéndose al libro de Vinueza, Fernando Balseca asegura:

[...] hay una irreverencia teórica y práctica hacia la función clásica de la belleza y los fines de la literatura [...] el verso ha ganado las funciones de una arenga, la palabra poética se ha concedido atribuciones para desprestigiar aquellos sistemas significativos que guardan relación directa con la oficialidad y la alta cultura. [...] Se trata de una irreverencia gramatical, pero también de un juego donde los significantes antioficiales buscan constituir otra manera de decir las cosas y representar el mundo.¹⁴²

Otra temática que aborda este libro, la cual es una constante en todos los poemarios tzántzicos, es la necesidad de concienciar acerca del papel del poeta como sujeto activo de la sociedad y responsable por su actividad intelectual. En *un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* esta tarea se realiza cuestionando y ridiculizando los estereotipos del escritor tradicional, que suponían un creador ajeno a la realidad de su

¹⁴⁰ Marco Antonio Rodríguez, prólogo a *Obra cierta* de Humberto Vinueza, disponible en <http://publicaciones.cce.org.ec/index.php?id=2372>

¹⁴¹ Hernán Rodríguez, “Antología de la poesía ecuatoriana”, en *Joyas de la literatura ecuatoriana*, Quito, Círculo de Lectores, 1993, p. 348.

¹⁴² Fernando Balseca, “La lírica en el período: primera parte (1960-1985)”, p. 65 – 66.

país e iluminado por efluvios casi sobrenaturales: “Dentro de esta encantada vasija de barro con hierbas / estoy yo / humbertovinuesa / demo-occidental-sentimental / diablo-huma / y poeta sobre todo / cuando rompo un huevo podrido en vuestra nariz / como testimonio de mi época”.¹⁴³

Esta intención es evidente desde el título mismo del poemario: el poeta, aquel vate de esencia casi celestial e inspirado por las musas, es reemplazado por un “gallinazo cantor”, que cacarea sarcasmos en el país de la mitad del mundo, es decir, “bajo un sol de a perro”.

Irreverente en todo sentido, *un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* refleja los principales postulados del tzantzismo: la ruptura de la tradición está presente en el intento de desacralizar a la historia; la crítica al sistema capitalista se evidencia en el sarcasmo formulado sobre el modelo de vida impuesto por la economía de mercado y el consumismo; en este sentido devuelve a la poesía su función eminentemente social. La rebeldía no solo se expresa en el contenido del poema, sino, fundamentalmente, en la estructuración de la forma poética, en la que métodos vanguardistas destronan a las concepciones tradicionales, lo que constituye por sí mismo una revolución artística y social.

“*un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* es el mejor libro que dentro de las intenciones y pronunciamientos del grupo han producido los tzántzicos”, concluye Hernán Rodríguez Castelo.¹⁴⁴

¹⁴³ H. Vinuesa, *un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, p. IV.

¹⁴⁴ Herman Rodríguez Castelo, *Lírica ecuatoriana contemporánea*, Quito, Círculo de Lectores, 1979, p. 637.

Estas y otras críticas, así como la obtención de importantes premios internacionales y nacionales, entre los que se destacan el Premio Honorífico de Poesía José Lezama Lima (2012), otorgado por Casa de las Américas (La Habana – Cuba), y el Premio Jorge Carrera Andrade obtenido en dos ocasiones, 1992 y 2007, avalan la designación de Humberto Vinuesa como el poeta tzántzico que más repercusión ha tenido en el ámbito literario.

Poesía en bicicleta: el juego absurdo y hermoso de la vida

¡Qué libro extrañamente vigoroso es *Poesía en bicicleta*! Extraño porque sus versos coquetean con imágenes surrealistas, que buscan descifrar el fondo existencial de la vida, a sabiendas de lo inútil e imposible de la tarea. Vigoroso porque en esa búsqueda personal interpela a su contexto inmediato, la sociedad y su cotidianeidad, mediante un lenguaje de notable capacidad expresiva.

Este poemario fue publicado en 1975 por la Editorial Universitaria, siete años después de la disolución del grupo tzántzico. Su autor es Raúl Arias, catalogado por Iván Carvajal como el “poeta maldito”:¹⁴⁵

De entre los tzántzicos, quizá fue el más extravagante: podía permanecer parado y absorto durante horas en una esquina del centro de Quito ‘sin hacer nada’, como solía decir [...] O podía perderse en las ominosas cantinas del barrio Aguarico y retornar al día siguiente a recitarnos versos de Rimbaud o Lautréamont en francés... De entre los tzántzicos, quizá

¹⁴⁵ Se llamó “poetas malditos” a un grupo de poetas franceses del siglo XIX que pertenecieron al movimiento simbolista. El término fue acuñado por Paul Verlaine y se dio a conocer con la publicación de su libro *Los poetas malditos*, en Francia, en 1888. El estilo de estos literatos, entre quienes se destacaban Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Auguste Villiers de L’Isle-Adam, Paul Ivoi (Verlaine) y Charles Baudelaire, se caracterizó por el alto nivel de codificación de sus obras, que las volvía “oscuras”, herméticas, y por su rechazo total hacia la sociedad burguesa de aquella época. Rechazo no solo manifestado a través de sus versos, sino también mediante comportamientos “liberales”: tendencia a la provocación, la transgresión y el abuso del alcohol y las drogas. Casi todos los poetas antes mencionados murieron de forma abrupta y temprana.

fue el de lenguaje más violento, el de actitud más irreverente, el que se posesionó del papel de 'poeta maldito'.¹⁴⁶

Al respecto, Raúl Arias comenta:

En lo personal esa definición me atraía mucho y al igual que los poetas franceses, también frecuenté, de joven, esos lugares ubicados en la Av. 24 de Mayo, donde se reunía la gente pobre, ya que llamaban poderosamente mi atención en calidad de personajes. Inmiscuirse en esos mundos constituía toda una experiencia de la que surgió aquel ímpetu por utilizar la denominación de *poeta maldito* en uno de mis poemas.¹⁴⁷

El “poeta maldito”, caracterizado por Arias en uno de sus poemas, es “El navajero de palabras, / pelador de palabras como papas con gusano. / El oidor incesante. / El cuasi-criminal. / Linfático, nervioso estudiante de canciones de las cocineras / y de los cantantes populares.”¹⁴⁸

Arias lo identifica como un escritor marginal, que rechaza a una sociedad que le impone ciertas actitudes y ciertos valores considerados “normales” dentro del *statu quo*. Y que se revela ante ella mediante sus poemas, mediante sus palabras que son como navajas que hieren la sensibilidad y la “buena moral” de una sociedad conservadora. Como su condición es de marginalidad, este “poeta maldito” se alinea con los sectores también excluidos de la bonanza del sistema, por eso es un “nervioso estudiante de las canciones de las cocineras y de los cantantes populares”.

Así entiende Arias la condición de “maldito” dentro de la poesía: como un desencuentro (una negación) íntimo y social, una rebeldía personal y política que se

¹⁴⁶ I. Carvajal, *A la zaga del animal imposible*, p. 247.

¹⁴⁷ S. Freire García, entrevista a Raúl Arias, en *Tzantzismo: tierno e insolente*, p. 149.

¹⁴⁸ Raúl Arias, *Poesía en bicicleta*, Quito, Editorial Universitaria, 1975, p. 11.

evidencia a través de versos que cuestionan las condiciones de vida impuestas por una sociedad excluyente, y también por un comportamiento bohemio y liberal.

Temáticas del mal, del infierno, de la muerte, de la destrucción y autodestrucción, fueron símbolos utilizados por los “poetas malditos” franceses del siglo XIX para demostrar su inconformidad frente a la sociedad burguesa parisina de aquella época. La vinculación entre poeta y sociedad nunca fue ajena a ellos, y esa es, precisamente, la identificación de Arias con la “poesía maldita”.

Y es ya en el siglo XIX, en el siglo de las revoluciones sociales e industriales, en el siglo de la beatería científica, cuando el artista se encuentra declaradamente al margen de la poderosa sociedad sin rostro. De todas formas, podemos reconocer la presencia de un “arte converso” al que la sociedad burguesa le paga por sentirse un poco más selecta o, sencillamente, para distraerse a ratos de su ajetreado tejer y destejer lo que luego llamaremos estructuras capitalistas. Frente a este “arte converso” está el arte rebelde, que tiene como situación límite, como tipo de frontera, al poeta maldito. Se trata del artista que, decidido a no servir más a señor alguno, decide hacer su arte contra o al margen de la sociedad.¹⁴⁹

El “poeta maldito” de los tzántzicos “está sonriendo malévolamente, escupiendo por la comisuras, siempre a punto de un acto heroico, siempre con las manos en los bolsillos de su impermeable, dispuesto a arrojar la bomba en el menor descuido...”¹⁵⁰

Rechazo hacia la naciente modernización capitalista, capitaneada en nuestro país por una dictadura militar; repudio hacia los burgueses y su artificial forma de vida; indignación hacia las brechas económicas y sociales consecuencia del “progreso de la sociedad”... Estos y otros temas rondan el pensamiento del “poeta maldito” fraguado por Arias: “[...] Tales preocupaciones, asaltando los insomnios del antiguo iconoclasta, emergiendo de su inconsciente con fuerza creciente, han urdido los renglones y los

¹⁴⁹ Flavio Crescenzi, “El Baudelaire de Benjamín”, en *Revista La Guillotina*, Buenos Aires, 2009, <http://apoarevistalaguillotina.blogspot.com/2009/09/el-baudelaire-de-benjamin.html>

¹⁵⁰ I. Carvajal, en el prólogo a *Poesía en Bicicleta*, s/n.

blancos siempre expresivos de este volumen. Y desde ahora en adelante permanecerán frente a nosotros, para intranquilizarnos”.¹⁵¹

Poesía en bicicleta consta de dos partes. La primera se denomina ‘Piscis viaja’ (Arias hace alusión a su signo zodiacal) y remite a una indagación íntima del sentido de la existencia; esfuerzo intelectual y conscientemente derrotado, expresado en versos y prosa poética surrealistas, alborotados de imágenes y expresión.

Hay que puntualizar que entre los tzántzicos, Ulises Estrella y Raúl Arias utilizaron con mayor asiduidad los recursos del surrealismo; esta propuesta vanguardista era una respuesta (una alternativa) a las convenciones tradicionales de estructuración poética. Esta era otra forma de romper con la tradición literaria en el país.

Iconoclasta y desafiante, Arias construye su universo poético en la angustia de no “encontrarse”, de no “reconocerse”, en la modernización de una urbe regida por una dictadura militar (los militares gobernaron el país desde 1972 a 1979). De ahí su desencanto, su desenfado e indiferencia a la absurda lógica de la vida: “Era una vez un hombre disperso. Jugaba a la vida y jugaba a la muerte. Con ninguna se entendía. A las dos miraba con un resabio de locura. Ponía en las dos su boca triste.”¹⁵²

Esta apatía hacia la existencia es recurrente en la primera parte del poemario: “No sé si la muerte venga a mí / con ruidos o suavemente. / No sé si entre metrallas o con un disparo solo. / [...] No sé nada de esto / pero tengo la certeza / de que no me importa mucho.”¹⁵³

¹⁵¹ *Ibid.*, s/n

¹⁵² R. Arias, *Poesía en bicicleta*, p. 25.

¹⁵³ *Ibid.* p. 43.

Sin embargo, esta indolencia de la voz poética es un recurso para conmover desidias y conformismos: en un mecanismo similar al utilizado por Ulises Estrella en *Ombbligo del mundo*, Arias trasunta la condición de su “mundo existencial” para cuestionar el sistema social imperante: “Vida, eres esos miles de años que desconozco y eres la desesperación de no poder conocerte. Vida, tú misma no te conoces ni sabes lo que eres. Eres como una boca en otra boca [...] Negación y afirmación de locura. Torbellino de caprichos y de leyes. Eres exacta (e impuntual). Eres tuya y eres mía”.¹⁵⁴

Con este desparpajo perturbador, Arias va estableciendo la condición de un “poeta maldito”, que cuestiona los valores conservadoramente hipócritas: “El poeta maldito fuma espermas para no aburrirse, / duerme en la puerta del horno para que se queme el pan, /para que el sordo siga en su sordera, / para que el monje sea completo, con fusil”.¹⁵⁵

Si bien la máxima sartreana del compromiso del escritor es una de las banderas de lucha de los “reductores de cabeza”, cada uno representa, caracteriza al poeta de forma distinta. Para Murriagui, el escritor debe ser una especie de guerrillero literario, sus versos deben apuntalar una revolución social. Estrella entiende al poeta, ante todo, como un intelectual, un conocedor integral de la realidad de su pueblo, que tiene la misión de concienciar acerca de las problemáticas sociales. Larrea lo concibe como un compañero más de angustias y esperanzas que, no obstante, tiene la función de poetizar estas realidades y compartidas entre hermanos, entre camaradas. Para Vinueza, el poeta es un ser irreverente, valiente, un “gallinazo cantor” que cacarea de frente al sol sin amilanarse, porque su irreverencia tiene como fundamento, además de la actitud, un discurso lúcido

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 25-26.

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 12.

de forma y contenido. Arias lo caracteriza, como se analizó anteriormente, como un “poeta maldito”, marginal de la sociedad y la intelectualidad, pero al mismo tiempo virulento contra las condiciones sociales que lo aíslan y alimentan su inconformidad existencial.

En ‘Piscis viaja’, otro tema recurrente es el sexo; sexo que eleva su condición de placer hacia la actividad que engendra vida; vida que es reducida a una iniciación de gozo: “El sexo es una gran noche / que no se olvida de castigar a sus creyentes / el olor más fecundo es el que exhalan / juntos todos los hombres / el mar más inmenso / aquel que cabe en mi lengua / la mujer más perfecta / la que orina en las calles / y pare genios al mundo”.¹⁵⁶

Es este cuestionamiento existencial, trascendente, íntimo, el que prepara una crítica social feroz, virulenta, hacia el sistema, creador de burgueses y pequeños burgueses (a decir de Arias), que se manifiesta en la segunda parte de la obra, que lleva el título del libro.

Al igual que los anteriores poemarios tzántzicos, *Poesía en bicicleta* sitúa su centro de acción en la zona urbana, en Quito. Es en la urbe camino a la modernización, al ideal de confort capitalista, en que Arias dispara las *pucunas tzántzicas* montado en su bicicleta: dardos certeros, implacables, se estrellan en los ojos del “buen burgués”, de “los poetas de mi tierra” y de los “policías que piensan”.

El recurso intimista y de cuestionamiento existencial persiste en esta segunda parte del libro, pero trasunta a niveles de crítica social:

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 35.

Arias admira el paisaje surrealista y frecuentemente lo vive, pero se niega a incorporar en sus predios toda su artillería. De otro lado, su actitud ante la poesía social es de mediación estratégica, ya que se esfuerza en no confundir el fondo existencial que su poética sostiene como insignia con la entrega incondicional a los postulados realistas.¹⁵⁷

La voz poética fustiga los valores y estereotipos impuestos por la sociedad capitalista -como el progreso y la seguridad-, pujante por la novedad petrolera ecuatoriana en aquella época.

Señor desesperado, / présteme cinco minutos / para calmarle su garganta seca, / listo a seguir golpeando en las tinieblas / de su ciudad. / Conozcámonos, / de una vez por todas. / Mis costillas de carnero se impacientan / por su tristeza ahorcada. / Me gusta la luz, / eso es todo. / Y a usted, por supuesto, / mantener en orden su vejiga, / mear preocupadísimo, / y con santa paciencia / marcar el paso en la balanza del día, / y ver televisión / hasta sacar grasa del asiento [...].¹⁵⁸

Situado en este contexto de modernización, en abierta confrontación con el posicionamiento burgués, Arias es víctima de una nueva enfermedad social, a la que bautizó como trinofobia: “La ‘trinofobia’ es la representación del literato que se ha acartonado en los moldes de la cultura oficial. Lo moderno aquí es que Arias escribe poesía contra los textos de los poetas cuya sede es la oficina (el sitio del burócrata por excelencia, el lugar de la racionalización burguesa)”.¹⁵⁹

Ah, poetas de mi tierra, / poetitas de mierda / con quienes aprendía a conocer / una nueva enfermedad: la trinofobia. / Poetas de poetas, / esqueletos de oficina, / telefónicos versos, / dominicales y amarillos, / sálvensesipueden, / novios de la muerte, / vividores de la luna, / no se sorprendan / cuando guiando mi bicicleta / les caiga encima, / transeúntes de vías lácteas, / y lean el periódico amarillo / al otro día: / “Poeta Zutano, / recuperándose. / Le cayó encima / un ángel de cien metros”.¹⁶⁰

Poesía en bicicleta, bajo la figura de la trinofobia, fustiga el aburguesamiento intelectual, el acomodo cultural en función del poder. Para Arias, es otra la función, el deber ser del poeta y su creación artística. Así lo resume Humberto Vinueza, al analizar la

¹⁵⁷ Humberto Vinueza, *El mundo poético de Raúl Arias*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2008, p. 7.

¹⁵⁸ R. Arias, *Poesía en bicicleta*, p. 83 – 84.

¹⁵⁹ F. Balseca, “La lírica en el período: primera parte (1960-1985)”, p. 63-64.

¹⁶⁰ R. Arias, *Poesía en bicicleta*, p. 75 - 76

esencia de este poemario: “[...] la noción de poema como un acto y experiencia que busca comprender al hombre en medio de su cotidianidad, de sus tribulaciones y sosiegos, de sus fracasos y frustraciones, erigiéndose en el testigo que denuncia desde la palabra recién extraída del fuego y en el intérprete de una ‘nueva realidad’ ”.¹⁶¹

Arias reafirma, de esta manera, el discurso tzántzico que enfatizaba, en aquella década los años 60, la necesidad de un arte militante en contra de un arte diletante.¹⁶²

Escuchar al “Raulito” ha sido siempre un acto de frescura e irreverencia; escenario para reactualizar sus recitales y happenings sesenteros, porque él nunca se ha subido al pedestal de la fama como lo han intentado otros tzántzicos, a los cuales habría que volver a dedicarles estos salmos del poeta patafísico, caótico e irreverente que es él; de aquel que nunca ha claudicado ni terminó “desencantado”, “desencontrado”, ni con la “cabeza reducida”, como muchos de sus contemporáneos.¹⁶³

Esta actitud de Arias y otros integrantes del grupo tzántzico es entendida por algunos críticos como un signo inequívoco de una nueva modernidad literaria en el país: “Para el poeta tradicional, la poesía es un discurso que puede hablar del mundo; para el poeta que se anuncia moderno la poesía es también una acción (política) en el mundo.”¹⁶⁴

Iconoclasta, insolente, el “poeta maldito” vive en la ciudad, monta en bicicleta y sufre de trinofobia. Sus terapias son escribir versos surrealistas, que evocan en la búsqueda íntima de su existencia una irreverencia total hacia el contexto social que le tocó vivir.

¹⁶¹ H. Vinuesa, *El mundo poético de Raúl Arias*, p. 3.

¹⁶² F. Balseca, “La lírica en el período: primera parte (1960-1985)”, p. 64.

¹⁶³ Diego Velasco, *Qué son las calles sino puentes colgantes en la vida y la muerte*, en disponible en <http://k-oz-editorial.blogspot.com/2008/07/elpoeta-tzantzico.html>

¹⁶⁴ F. Balseca, “La lírica en el período: primera parte (1960-1985)”, p. 63.

[...] más poeta soy cuando me pongo medias y me alejo / de una cama con una mujer desnuda y digo un rato / que es hermoso el mundo, que es mujer el mundo / que no es como dicen los mentirosos derrotado el mundo, / así, / yo no ordeño palabras para que se rían o lloren, / yo no soy propagandista de mí mismo, / yo me meto en los sitios que me gustan, / con las gentes que me gustan, / me cago en los partidos / pero yo quiero un partido para luchar mejor / y botar la basura de este siglo [...]¹⁶⁵

Nelson Estupiñán Bass lo resume así: “Arias es un francotirador que lanza sus descargas, no al corazón del enemigo, sino a su tibia y su calcañar; no con la intención de matarlo sino con el propósito de herirlo y verlo cojear, mientras él, el autor, sonrío, en un anhelo de que los humildes y ofendidos sonrían también”.¹⁶⁶

¹⁶⁵ R. Arias, *Poesía en bicicleta*, p. 50 - 51

¹⁶⁶ Nelson Estupiñán Bass, en *Pedal del viento* (antología poética de Raúl Arias), Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2008, contraportada.

CAPÍTULO III

TRASCENDENCIA Y SIGNIFICADO

Decíamos que llegar a esto, a meternos en nuestra realidad,
era como encontrar los restos de un gran naufragio.
Sabíamos que al menos uno de nuestros dedos
estaba entrando en la historia. Existiendo concebíamos parte
del testimonio de la tierra y los pueblos,
deducidos directamente de este país,
pero extendido hacia toda la acción
quebrantadora de sistemas de la época que nos toca vivir.¹⁶⁷

Transcendencia del tzantzismo

Cuatro décadas y media han transcurrido desde la disolución del grupo tzántzico. Sin embargo, su actividad desarrollada fundamentalmente desde 1962 hasta 1968, continúa generando debate en los ámbitos literarios y académicos del país. Libros consagrados al tzantzismo, estudios de literatura nacional que dedican varias páginas a los “reductores de cabezas”, tesis de pregrado y maestría que analizan el aporte de estos poetas irreverentes, y hasta una reedición facsimilar de los nueve números de la revista *Pucuna*, publicada en octubre de 2011, es una pequeña muestra de ello.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Tzántzicos, *Pucuna* No. 7, contraportada.

¹⁶⁸ Para reafirmar la vigencia del estudio crítico y el reconocimiento de la obra tzántzica, se enumera a continuación los libros o investigaciones más destacadas al respecto, a partir del siglo XXI. En primer lugar sobresalen las reediciones de las revistas, formato facsimilar, *Pucuna* (2010) y *La Bufanda del Sol* (2011), en las cuales los tzántzicos y otros escritores que compartían sus preceptos ideológicos y artísticos tuvieron una influyente participación.

La Colección “Palabra Viva”, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, también reconoció la labor literaria de los más destacados exponentes del grupo tzántzico al publicar sus antologías: *Antología poética esencial* (2007), de Ulises Estrella; *Antología poética* (2007), de Bruno Pino; *Pedal del viento* (2008), de Raúl Arias; *Obra cierta* (2009), de Humberto Vinueza y *Selección poética* (2009), de Alfonso Murriagui.

Los estudios literarios nacionales tampoco desconocieron el aporte de este grupo; lo sometieron a un exigente análisis, vislumbraron sus límites, pero también su contribución a las letras del país. Tal es el caso de *Historias de las literaturas del Ecuador* (2011), obra editada por la Universidad Andina Simón Bolívar,

Aquellos poetas barbados, vestidos con buzos negros y pantalones jean, que leían sus poemas escritos en papel higiénico, a oscuras, solamente iluminados por velas,¹⁶⁹ todavía conmueven, ilusionan e incomodan la memoria literaria, artística y cultural del país.

El principal debate en torno al tzantzismo se centra en la vinculación de la actividad literaria con la denuncia política; es decir, en la utilización de la poesía como una herramienta para la confrontación ideológica.

Muchos escritores e intelectuales, como Iván Carvajal, señalan que los tzántzicos privilegiaron el mensaje político, la actitud propagandística, en desmedro de una propuesta estética, de una producción literaria de calidad: “(Carvajal) pone en cuestión la problemática del compromiso, dado el riesgo, desde su lectura, de utilizar la política como justificación de una pobre producción estética [...]”¹⁷⁰.

Iván Carvajal insiste al respecto:

Lo que caracterizó al tzantzismo fue una “actitud” intelectual, más que una propuesta estética: la rebeldía, la iracundia frente al orden político y cultural, la irreverencia frente a

Sede Ecuador, y la Corporación Editora Nacional: en su volumen número VII, “Período 1960-2000”, en el subtítulo “La lírica en el período: primera parte (1960-1985), dedica varias páginas a destacar la irrupción del grupo tzántzico y su trascendencia en esos años. En este mismo ámbito, *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX* (2005), de Iván Carvajal, reserva un espacio considerable a los “reductores de cabezas”, a quienes los analiza sin consideraciones en “Los tzántzicos, nuestros detectives salvajes”.

En el área académica destaca el trabajo de Rafael Polo, *Los intelectuales y la narrativa mestiza del Ecuador* (2002), que fue publicado por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, en la Serie Magíster No. 23. En esta investigación, el estudio de los tzántzicos fue imprescindible. Otro ensayo digno de mención es el de Carlos Arcos Cabrera: “El duro arte de la reducción de cabezas”: ruptura y continuidad en la literatura ecuatoriana contemporánea (2006), publicado en la revista *Íconos* No. 25, de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales – Sede Académica del Ecuador.

Como colofón, sobresale un libro dedicado exclusivamente al estudio de este grupo literario: *Tzantzismo: tierno e insolente* (2008), de Susana Freire García.

¹⁶⁹ La descripción corresponde al primer recital tzántzico denominado “Cuatro gritos en la oscuridad”, realizado en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Aula Benjamín Carrión, el 26 de abril de 1962.

¹⁷⁰ A. Ortega, *Sartre y nosotros*, p. 42.

las figuras consagradas por la cultura oficial, el parricidio. Por el contrario, es poco lo que ha quedado del tzantzismo como obra literaria. No era posible, por la dinámica y los objetivos del grupo, la escritura de novelas ni de ensayos ambiciosos: quedan artículos coyunturales, a menudo virulentos, marcados por la ofensiva contra adversarios reales o supuestos.

No obstante, Susana Freire avala el nexo entre la poesía tzántzica y su mensaje ideológico explícito:

Los primeros aportes del tzantzismo a la literatura nacional (fueron) hacer de la poesía un acto vivencial y ejercer a través de la misma una crítica política y social. Esta crítica desemboca, a su vez, en un afán por apartar a las expresiones culturales del academicismo y hacerlas más accesibles a los distintos sectores de la sociedad.¹⁷¹

Carvajal, por el contrario, defiende su posición: “Si queremos dedicarnos por entero a la escritura política, debemos entender la especificidad de nuestro trabajo, y no juzgar con sus reglas de juego a las prácticas que se dan en la literatura como arte”.¹⁷²

Sin embargo, el escritor Abdon Ubidia asevera que el mensaje tzántzico encuentra plena correspondencia con una propuesta estética de calidad:

Yo creo que el tzantzismo sí tuvo una actitud política, lo que no implica que existiese en él la sola obligación de hacer carteles, o pensar que eran los mensajes políticos los que justificaban la literatura, ya que eso no da resultado: para eso están las crónicas, la denuncia, el ensayo o el discurso político. Lo que los tzántzicos hicimos fue lo que en su momento han hecho todos: una literatura joven que no podía ser ajena al mundo real. En todo caso, lo más rescatable del movimiento tzántzico fue su poesía.¹⁷³

¿Políticos o literatos? ¿Actitud ideológica o elaboración estética? ¿Cartelistas o poetas? ¿Qué prevaleció en los “reductores de cabezas”? Las respuestas deben surgir de

¹⁷¹ S. Freire, *Tzantzismo: tierno e insolente*, p. 125.

¹⁷² I. Carvajal, *Temas, escenarios y entretelones de la literatura comprometida*, p. 93.

¹⁷³ Entrevista realizada por Susana Freire a Abdon Ubidia, *Tzantzismo: tierno e insolente*, p. 178.

un análisis vinculante del contexto temporal y espacial donde se desarrolló la actividad del tzantzismo.

Los albores y las postrimerías de la década del sesenta fueron los años de un proceso social en ebullición, en donde la dignificación de los pueblos y sus anhelos de reivindicación económica y política son una constante no solo en América Latina sino en gran parte del mundo. En este sentido, la politización de las principales manifestaciones sociales fue una necesidad ineludible para quienes trataron de forjar estos anhelos progresistas: la cultura, el arte y la literatura no fueron la excepción.

Así lo entendieron los “reductores de cabezas” y varios grupos literarios en América Latina,¹⁷⁴ quienes guiaron su quehacer cultural en concordancia con este temperamento ideológico de cambio y nuevas perspectivas sociales.

Esta posición política, esta nueva visión de mundo, exigió a los tzántzicos reformular la relación entre la actividad poética y la sociedad en general: el compromiso del escritor y el devolver a la poesía su función social fueron dos aspectos esenciales en este cometido.

Así forjaron su poesía los tzántzicos, con una alquimia indisoluble entre creación artística y mensaje político, pues las condiciones y exigencias de aquella época lo demandaron: requerían una poesía contestataria, crítica e irreverente ante el poder establecido, que trasuntara perspectivas personales y colectivas de transformación social. En este objetivo político, los tzántzicos elaboraron una estética conforme a las

¹⁷⁴ Por ejemplo, los nadaístas en Colombia, los mufados en Argentina, y los escritores agrupados en revistas como *el Techo de la Ballena*, en Venezuela, *El Corno Emplumado*, de México, *el Eco contemporáneo*, de Argentina, entre otros.

vanguardias literarias prevalentes en esos años. Es decir, trataron de revolucionar sus contenidos a la par que revolucionaban sus formas de expresión literaria; en otras palabras, armonizar la ética con la estética. Algunos poetas con mayor fortuna que otros, como sucede en todo grupo literario.

Respecto a las preguntas anteriores, los tzántzicos fueron poetas con una clara posición ideológica; su creación literaria estuvo acorde con su actitud política; fueron poetas no solo de textos, sino de una propuesta de vida.

La poesía no solo se la escribía sino que se la vivía y se la gritaba. La literatura era grito, acto, pasión, vida [...] La palabra escrita se presentaba como una interferencia entre convocatoria al combate y al combate mismo [...] De allí la convicción en el carácter artístico del discurso político, la hoja volante, el manifiesto. Nada más errado, entonces, que evaluar al tzantzismo como un grupo de escritores que produjeron una determinada cantidad de textos escritos. De hecho los escribió y de buena calidad. Pero la función esencial del tzantzismo fue liquidar un tipo de conciencia y sensibilidad artísticas y políticas y engendrar otras que expresaban la dimensión ética y cultural del movimiento revolucionario latinoamericano y mundial.¹⁷⁵

Esta nueva manera de entender la actividad del escritor, del intelectual, dentro de la sociedad, de develar “la dimensión ética de la praxis social, política y cultural”,¹⁷⁶ utilizando las palabras de Alejandro Moreano, significó en la historia de la cultura ecuatoriana mucho más allá que una mera actitud iconoclasta de un grupo de poetas, todavía cuestionados y menospreciados por una supuesta falta de calidad de su elaboración estética: “Grupos adornados con motes caprichosos, sin casi nada propio que

¹⁷⁵ Alejandro Moreano citado por S. Freire, *Tzantzismo: tierno e insolente*, p. 126.

¹⁷⁶ A. Moreano, “El escritor, la sociedad y el poder”, p. 113.

expresar, como los tzántzicos del Ecuador”.¹⁷⁷ “En cuanto a la elaboración de un lenguaje y una poética, faltó a los tzántzicos el gran poeta, el único que podía hacerlo”.¹⁷⁸ “La suya no era una búsqueda estética ni su producción poética era su centro [...] hijos de su tiempo, encontraron en él la oportunidad de su gloria y su fracaso, y si eclipsaron a otros poetas, no fue tanto por las cualidades intrínsecas de su poesía, cuanto por su actitud vital”.¹⁷⁹

La irrupción del tzantzismo trascendió los análisis formales de la crítica literaria y se posicionó como un acontecimiento cultural y social, que reivindicó la relación entre la poesía y el pueblo: “Siguiendo a Fernando Tinajero, el nacimiento de los tzántzicos fue el ‘segundo gran momento de la cultura nacional popular’ en el Ecuador (el primero fue la literatura iniciada con *Los que se van*), lo cual es coherente si se revisan las principales premisas de la poética hispanoamericana de esos años”.¹⁸⁰

Agustín Cueva también se pronuncia en este sentido:

Aquella poesía, producida y escenificada por el grupo Tzántzico, fue el acto más renovador que conocieron las letras nacionales desde la generación del 30 [...] Todo lo cual implicó una suerte de profunda revolución cultural en nuestra intelectualidad, que modificó no sólo sus formas de escribir y de sentir, sino también sus manera de vivir.¹⁸¹

En esta misma línea, Cecilia Suárez enfatiza:

El movimiento cultural ecuatoriano que empezó a nuclearse y a generarse con los reductores de cabezas en la década de los sesentas, asimiló creativamente el espíritu renovador y subversivo de la cultura universal de la época. Si no cuajó en obra, produjo

¹⁷⁷ Germán Espinosa, ensayista y crítico colombiano, citado por Rodrigo Pesántez Rodas, en *Visión y revisión de la literatura ecuatoriana*, p. 618.

¹⁷⁸ H. Rodríguez, “La lírica ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX”, p. 249.

¹⁷⁹ F. Tinajero, *Los años de la fiebre*, p. 19.

¹⁸⁰ F. Balseca, “La lírica en el período: primera parte (1960 – 1985)”, p. 61.

¹⁸¹ A. Cueva, *Lecturas y rupturas*, p. 191-192.

hondas transformaciones en la cultura ecuatoriana que padecía una crisis y un alejamiento de la vida social real. La actitud contestataria que contribuyó a desatar, modificó las concepciones y las prácticas de la cultura oficial [...] reabriendo el fecundo debate sobre la construcción de la cultura nacional y popular.¹⁸²

Esta importancia cultural del tzantzismo, esta remoción de principios artísticos que dotaron a la actividad poética de una irrenunciable responsabilidad social, es entendida por el escritor Fernando Balseca, dentro de un complejo proceso de modernización de la sociedad ecuatoriana:

La aparición del tzantzismo [...] es la impronta cultural del nacimiento de la *nueva* modernidad ecuatoriana que no solo es tal cronológicamente, sino en cuanto a modernidad de un discurso poético que aparece como crítica a la función de los intelectuales en relación con el Estado y a la poesía misma; actitud que no se encuentra en la estética anterior. Pero esta poesía es moderna también, porque adquiere otros usos: como expresión estética pretende ser un instrumento explícito de fines no estrictamente líricos. El arte deja de ser concebido como un arte alto, no se anhela una pureza del lenguaje, más bien la poesía se acerca a aquellos lenguajes considerados como no poéticos.¹⁸³

Como se evidencia, los tzántzicos trascendieron mucho más allá de su creación estrictamente literaria, su accionar reflejó los profundos cambios económicos, políticos, sociales y culturales que demandaban gran parte de la sociedad ecuatoriana de aquella época: “El concepto del arte y de la poesía ecuatoriana cambia radicalmente después de los tzántzicos, ya que adquiere también esa *especialización* concomitante con el proceso de la economía y de la sociedad ecuatoriana”.¹⁸⁴

Históricamente relevantes, los “reductores de cabezas”, sin embargo, representaron la esperanza y el fracaso de nuestra cultura, pues sus postulados artísticos

¹⁸² Cecilia Suárez, citada por S. Freire, en *Tzantzismo: tierno e insolente*, p. 134.

¹⁸³ F. Balseca, “La lírica en el período: primera parte (1960 – 1985)”, p. 62.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 64.

e ideológicos, si bien ayudaron para concienciar acerca de nuevas perspectivas económicas, políticas, sociales y culturales, no se concretaron en la dialéctica histórica.

Tal y como lo afirma Agustín Cueva:

“[...] el tzantzismo, tierno e insolente, es, mal que pese a sus adversarios, la verdad de nuestra cultura [...] Negación de toda retórica, es, a la vez, nuestra poesía y la imposibilidad actual de una absoluta poesía: es el germen y el fracaso de nuestra ternura; la dimensión exacta, auténtica de un momento en que el artista toma conciencia del alcance social como de las limitaciones de la palabra.”¹⁸⁵

Germen de una nueva concepción cultural

Los principales postulados artísticos y culturales del tzantzismo fueron la responsabilidad del escritor e intelectual frente a la sociedad, la exigencia de devolver a la poesía su función social, la necesidad de terminar con el “provincialismo cultural” y de expandir el conocimiento hacia nuevas tendencias artísticas progresistas, el parricidio literario, la ruptura con la tradición, la vinculación ineludible entre la cultura y el pueblo, y el fomento de actividades artísticas y culturales populares. Todas estas premisas están sintetizadas ya en la introducción del primer ejemplar de la revista *Pucuna*:

Damos por sentado que es imposible la existencia de un arte que defienda la injusticia y la explotación del hombre por el hombre. Sabemos que existe solo una posibilidad para lograr una buena obra y una verdadera actitud: la rebeldía. Sin plantear una norma estética, reclamamos una actitud del creador. Su obra tiene que ser cumplida como respuesta a ese requerimiento, a esa aspiración del medio que estrechamente le rodea y de la humanidad con todas sus complicaciones. No tenemos más que esta vida para vivir y tenemos que hacerlo en medio de esta revolución y por este mundo.¹⁸⁶

¹⁸⁵ A. Cueva, *Entre la ira y la esperanza*, p. 93.

¹⁸⁶ *Pucuna* No. 1, p. 1.

Un aspecto central de la propuesta tzántzica fue el desarrollo de una concepción popular de la cultura, que sirva como elemento expresivo de la identidad de los pueblos y se contraponga a la cultura “hegemónica” o institucional. En este sentido, existe una relación directa entre la cultura y la concienciación política. Seguidores del marxismo y de la izquierda, los “reductores de cabezas” no desconocían la correspondencia entre las significaciones culturales y las concepciones o visiones de mundo que estas puedan representar. Por eso necesitaban incentivar el desarrollo de un arte propio, que refleje la realidad de los pueblos, sus aspiraciones y anhelos (que exprese sus intereses de clase), que los identifique y los legitime en su voluntad de ser sujetos de la historia: “La cultura popular es una toma de posiciones, es un medio expresivo de la identidad de los pueblos, de las etnias, de las clases populares, de los trabajadores. Es, a la par, un medio de relación y comunicación que interviene en la marcha ascendente hacia nuevos estadios de desarrollo social”.¹⁸⁷

Al analizar, desde el marxismo, que la cultura no está por fuera de las relaciones del poder económico y político, los tzántzicos abogaron por una cultura popular que sea, a más de una forma de expresión alternativa, una forma de “concienciación y educación política”. Es muy decidor, al respecto, el artículo publicado en la revista *Pucuna* No. 9: “Un punto de vista sobre el Frente Cultural”:

Hay que impulsar la ligazón cada vez más estrecha de los intelectuales con las masas populares. Para cumplir con este trascendental objetivo partimos de dos criterios: estudiar e investigar en forma viva la realidad de las masas populares y llevar a las masas los

¹⁸⁷ R. Larrea, *Escritos políticos*, p. 206.

elementos culturales que sirvan para movilizarlas, educarlas y promover su organización en la lucha por la Revolución Ecuatoriana.¹⁸⁸

Con estos fundamentos y premisas, los tzántzicos influyeron de forma decisiva en la conformación, durante la década de 1960, de grupos culturales que cuestionaron el accionar de las instituciones oficiales dedicadas al fomento de esta actividad y que bregaban por la consolidación de una “cultura nacional”.

Bajo su orientación se crearon la Asociación de Escritores Jóvenes del Ecuador, que fue presidida por Agustín Cueva. Esta organización se convirtió posteriormente en la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador (AEAJE), que lideró, bajo la presidencia de Fernando Tinajero, el Movimiento de Renovación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, CCE, en 1966. La AEAJE se disolvió en 1968, pero en su lugar se creó el Frente Cultural: “un nuevo movimiento que sumó a poetas, narradores, pintores, fotógrafos, actores; y (que) se fortaleció con la presencia de sociólogos, antropólogos y economistas”.¹⁸⁹

Es interesante analizar la influencia de las premisas más cardinales del tzantzismo en el Primer Manifiesto del Frente Cultural: “[...] el intelectual no puede eludir una respuesta sobre la política nacional y mundial, tiene que ser efectiva su actitud de integración popular [...] La condición de un escritor o artista tiene que evidenciarse en su capacidad de luchar contra el orden establecido”.¹⁹⁰ Hay que señalar que uno de los presidentes más activos del Frente fue Ulises Estrella, el promotor y líder del tzantzismo.

¹⁸⁸ *Pucuna* No. 9, 1968, p. 3.

¹⁸⁹ U. Estrella, *Memoria incandescente*, p. 21.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 21.

En el marco del Frente Cultural se difundió y consolidó el Grupo de artistas plásticos VAN (Vanguardia), que surgió como contraposición al carácter oficialista de la Primera Bienal de Pintura organizada por la CCE, en 1968. Nacidos por el influjo del Frente, también destacan la conformación del Teatro Obrero y el Teatro Politécnico.

En el ámbito de la difusión literaria, artística y cultural, la revista *Pucuna*, órgano oficial de los tzántzicos, estimuló la edición de otras publicaciones, como *Indoamérica* y *La Bufanda del Sol*, “compañeras de ruta y de ruptura”.¹⁹¹ Gran parte de los poetas tzántzicos colaboraron en *La Bufanda del Sol*, especialmente durante su segunda etapa, partir de 1972, como revista del Frente Cultural.

Esta semilla contestataria e irreverente del tzantzismo, evidenciada ya desde su Primer Manifiesto: “El mundo hay que transformarlo. Nuestro paso sobre la tierra no será inútil mientras amanezcamos del otro lado de la podredumbre, con verdadera decisión de ser hombres aquí y ahora”¹⁹², incidió en gran medida en el movimiento cultural e intelectual de las décadas del 60 y del 70, que fue eminentemente de confrontación política.

Al respecto, Alejandro Moreano afirma que “en la década del 60 surgió en el Ecuador un amplio movimiento cultural cuyo eje de gravitación fue el grupo tzántzico”:¹⁹³

El movimiento de los 60 provocó una transformación radical en el quehacer cultural. Rompió con el letargo y la somnolencia, la literatura de la parodia y el remedio, provocada y producida por el adocenamiento de los escritores y artistas del período anterior. Generó

¹⁹¹ Rafael Polo citado por S. Freire, en *Tzantzismo: tierno e insolente*, p. 96.

¹⁹² *Pucuna* No. 1, 1962, contraportada.

¹⁹³ A. Moreano, “El escritor, la sociedad y el poder”, p. 114.

una nueva conciencia y una nueva moral intelectual y provocó la necesaria ruptura y enfrentamiento con el poder.¹⁹⁴

Se infiere y se reafirma, de acuerdo a todo el análisis anterior, que la incidencia del tzantzismo en la sociedad cultural e intelectual ecuatoriana trascendió su juicio estético o formalmente literario. “El tzantzismo osó tocar lo intocable, derribó cercas centenarias, abrió audaces caminos a las generaciones posteriores. Sin lugar a dudas, influyó radicalmente en la vida cultural del país: negarlo sería una aberración”.¹⁹⁵

Significado de la poesía tzántzica

Aunque el análisis de los poemarios tzántzicos debe considerar el entorno social en que fueron escritos, por las circunstancias históricas antes señaladas, no es menos cierto, citando a Octavio Paz, que “las verdaderas ideas de un poema no son las que se le ocurren al poeta *antes* de escribir el poema sino las que *después*, con o sin su voluntad, se desprenden naturalmente de su obra [...] La significación no es aquello que quiere decir el poeta sino lo que efectivamente dice el poema”.¹⁹⁶

En consecuencia, y parafraseando a Octavio Paz, ¿qué nombra la poesía tzántzica?, ¿qué expresa?, ¿a qué temas alude?

Fieles a sus premisas ideológicas culturales y artísticas, los cinco poemarios analizados tienen temáticas nucleares: la concienciación y la reflexión social es una de ellas. En este cometido, *33 abajo*, *Levantapolvos* y *un gallinazo cantor bajo un sol de a*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁹⁵ Entrevista de S. Freire a Sonia Romo Verdesoto, *Tzantzismo: tierno e insolente*, p. 170.

¹⁹⁶ Octavio Paz, *Excursiones / Incursiones*, México, Círculo de Lectores, 2000, p. 490.

perro parten, efectivamente, desde frustraciones y desencantos colectivos. *Ombbligo del mundo* y *Poesía en bicicleta*, desde la desesperanza individual hasta trasuntar lo social.

Esta concienciación va de la mano de una representación social que indica injusticia, marginación y abuso del poder. En este sentido, es evidente la polarización de la sociedad en clases sociales, y su confrontación de intereses. *33 abajo*, *Levantapolvos*, y *un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* son los más radicales al respecto.

La reflexión del contexto social presente en los cinco poemarios sugiere, consecuentemente, una toma de posición, una actitud al respecto, y esta no podía ser otra que la transformación del sistema social imperante: otro de los temas centrales de la poesía tzántzica.

Considero que el mayor legado de los tzántzicos es la rebeldía que se manifestó a través de la estructuración de la voz y que está presente en su poesía. Es una voz que hace posible la visualización de aquello contra lo que hay que luchar. Esto me parece que es el mayor legado de todo movimiento cultural, que tiene como finalidad la emancipación, la libertad y el mito que produce una fisura en el orden de la normalidad.¹⁹⁷

Esta “revolución de conciencias” no atañe únicamente a concepciones de poder político, sino que se manifiesta, también, en los ámbitos culturales y artísticos. Así, los temas del compromiso del escritor y la necesidad de devolver a la poesía su función social, son otros aspectos esenciales que nombra la poesía tzántzica.

En este objetivo, los “reductores de cabezas” cuestionan a los escritores e intelectuales que, a su juicio, no se responsabilizan con el momento histórico que les tocó

¹⁹⁷ Entrevista realizada por S. Freire a Milton Benítez, *Tzantzismo: tierno e insolente*, p. 152.

vivir, que no asumen una posición política acorde con las necesidades de su pueblo y que entienden a la poesía como una actividad desligada de un compromiso social.

La problemática del compromiso fue la expresión necesaria de una ideología en la cual la lógica relación entre el pueblo y los intelectuales, propia de toda creación auténtica, aparecen como elección, como ejercicio de moral de libertad. Esa elección, ese compromiso, implicaba además una marginación, oposición y un enfrentamiento de los intelectuales al poder.¹⁹⁸

El compromiso del escritor está ligado inexorablemente a fomentar la relación entre la poesía y la sociedad, de impulsar mediante esta expresión artística los anhelos de transformar al hombre, su vida y el mundo: “El poema, entonces, es concebido por estos jóvenes iconoclastas como un arma cargada de futuro y el poeta como un personaje social no subjetivo, integrado al cambio social verbigracia revolucionario”.¹⁹⁹

La crítica a la intelectualidad no comprometida con los intereses de los pueblos, está acompañada en los poemarios tzántzicos del cuestionamiento a las instituciones culturales oficiales que no representan los intereses y las manifestaciones artísticas populares.

Inmersos en esos años de renovación, que fueron los sesenta, en lo político y en el quehacer cultural, los poetas tzántzicos recogieron el reto y entregarían su respuesta, en su producción literaria de aquellos días y en sus obras personales posteriores; ellos supieron centrar sus fuegos en lo esencial: en el cuestionamiento de la sociedad y de las formas oficiales de la cultura, la destrucción del retoricismo existente, la búsqueda de una nueva conciencia y la afloración de nuevos recursos expresivos, acordes con su tiempo.²⁰⁰

¹⁹⁸ A. Moreano, “El escritor, la sociedad y el poder”, p. 115.

¹⁹⁹ Diego Velasco, *De los reductores de cabezas a los dardos envenenados de Pucuna*, disponible en <http://k-oz-editorial.blogspot.com/2011/04>

²⁰⁰ *Ibid.*

En este afán de transformar todo aquello que legitima la opresión social y cultural, la ruptura con la tradición es indispensable (el parricidio literario es una de sus manifestaciones). Los poemas tzántzicos aluden a esta necesidad, en todos los niveles; niegan, descalifican la realidad presente, para resignificarla en búsqueda de una nueva identidad nacional-popular. *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, por ejemplo, desacraliza toda nuestra historia patria; aquella historia que, según Vinueza y los otros “reductores de cabezas”, fue una construcción de la memoria social de acuerdo a los intereses de las élites, que perdura a través del tiempo para validar ciertos acontecimientos (ocultar otros), en pos de legitimar económicamente (economía de mercado), políticamente (democracias representativas o liberales) y culturalmente (patrones de consumo y a partir de allí modos y expectativas de vida), a la sociedad.

Por ello, son nuevos actores sociales los que nombra la poesía tzántzica: trabajadores de la calle, artesanos, obreros, tenderos, vecinos, mendigos, prostitutas, policías, militares... se incorporan como personajes. La apertura de estas otras voces, anteriormente ignoradas en la poesía, significa hurgar en su realidad y representar la sociedad en que están viviendo. *Ombbligo del mundo* y *Poesía en bicicleta* hacen especial énfasis en retratar, además, al pequeño burgués, como la clase social símbolo del flamante proceso de modernización capitalista que vive nuestra sociedad en la década del 60.

Los nuevos actores necesitan un escenario específico donde desarrollar sus actividades, donde ubicar la construcción social del sentido. Los cinco poemarios tzántzicos analizados (tal vez *33 abajo* no es tan explícito al respecto), sitúan su poética en Quito,

capital del poder político y epicentro de la modernización nacional. *Levantapolvos* especifica todavía más su geografía literaria y la sitúa en los barrios, en los vecindarios populares de la capital.

De este modo, la esencial propuesta tzántzica, anhela rebasar el texto, arribar a la emoción poética colectiva, provocar al transeúnte, insertar su voz entre las voces de otras voces y sonidos del gentío, situar su poética –ojo, no solamente al texto poético-, “en el corazón de la vida y de las cosas”; asumiendo un compromiso con la realidad social inmediata en la calle, la plaza, el barrio, configurando una poética por primera vez consciente de los imagos urbanos de una ciudad como Quito, que poco a poco irá emergiendo de lo pueblerino para ir ascendiendo al Quito petrolero; entonces arribarán nuevos imaginarios urbanos luego descritos por el Poeta en bicicleta de Raúl Arias; la ciudad María Campanario de Rafael Larrea en su obra *Levantapolvos* [...] o la de aquel funámbulo que se mofa de la historia criolla y masónica de los héroes niños, libertadores y patriotas de aquel *Gallinazo cantor bajo un sol de a perro* de Humberto Vinuesa.²⁰¹

Si “toda poesía es la obstinada ilusión de un anhelo”²⁰², tal como lo afirma Fernando Balseca, los poemarios tzántzicos plasman las representaciones posibles de una sociedad distinta, de un modelo de realidad, donde el poder popular reivindique derechos históricos de los sectores marginados. Una auténtica democracia, fomentada en la justicia social y la solidaridad, es la obstinada ilusión final de los “reductores de cabezas”.

En ese camino, la rebeldía, la irreverencia e incluso la violencia son mecanismos necesarios para revertir el orden imperante, según los poetas tzántzicos. Pero también lo son la sensibilidad, la ternura y la esperanza, aspectos igualmente evidenciados en su obra literaria: *Levantapolvos*, de Rafael Larrea, es un ejemplo concreto. Incluso *33 abajo*, de Alfonso Murriagui, el más radical e “incendiario” de los poemarios estudiados, trasunta sentimientos de afecto, bondad y dulzura.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² F. Balseca, “La lírica en el período: primera parte (1960 – 1985)”, p. 78.

Esta significación tzántzica se expresa ante todo, en el lenguaje, en el juego metafórico de sus palabras, en su respectiva correspondencia: “el fondo brota de la forma”,²⁰³ aseveró Octavio Paz. Y, al igual que sus contenidos, la forma, el lenguaje, la estructura de los poemarios analizados, es también irreverente con la tradición literaria (a excepción de *33 abajo*). En ellos están presentes la huella de las vanguardias literarias: *Omblijo del mundo*, *Poesía en bicicleta* y *un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, fundamentalmente, utilizan métodos de escritura compleja, no solo como una búsqueda técnica del poeta para interpretar su visión de mundo, sino también como una forma de crítica virulenta de la realidad. Los tzántzicos, a la par que fueron “revolucionarios” en su contenido poético, también lo fueron en la estructuración de su poesía. Ahora, la pregunta clave es si esta relación fue su fortaleza o el génesis de su debilidad estructural. O retomando la interrogante de Alejandro Moreano: “¿cómo resolver el conflicto entre la convocatoria a una literatura popular y de agitación, y la fascinación entre las vanguardias y los ‘ismos’ europeos?”.²⁰⁴ Especialmente dos de los poemarios analizados pueden estar en un considerable desbalance respecto a los objetivos esenciales de la poesía tzántzica: crear un mensaje revolucionario comunicante, claro, explícito, que logre provocar estímulos y reacciones por medio de una elaboración estética de calidad. Por un lado *33 abajo* adolece del poder evocador, por la debilidad de su estructura poética; y por el otro, la significación de *Omblijo del mundo* es de muy difícil decodificación, dada la complejidad para descifrar una escritura eminentemente conceptual y subjetiva.

²⁰³ Octavio Paz, *Excursiones / Incursiones*, p. 490.

²⁰⁴ A. Moreano, “El escritor, la sociedad y el poder”, p. 117.

Límites y contradicciones

¿Hacia quién iba dirigido el mensaje esencial de los poemarios tzántzicos: la concienciación y la reflexión social sobre el abuso del poder en todos los niveles, y la toma de una postura revolucionaria al respecto? ¿A los sectores populares? ¿A la floreciente burguesía? ¿A los círculos intelectuales, universitarios, artísticos y culturales? La respuesta no admite una sola alternativa.

Una respuesta lógica, en concordancia con los principales postulados del grupo, sería a las grandes masas populares marginadas de la sociedad. Sin embargo, parece improbable que trabajadores informales, obreros, artesanos, campesinos, indígenas pudieran acceder a los poemarios, que además tenían un tiraje limitado promedio de 500 a 1000 ejemplares. El esfuerzo, sin duda, se lo realizó: hay que recordar que los recitales tzántzicos se los efectuaba, precisamente, en sindicatos, asentamientos barriales populares y una que otra asociación campesina e indígena. Lo más verosímil, no obstante, apunta a que la mayoría de libros circularon en las esferas universitarias e intelectuales a las cuales los tzántzicos pertenecían y donde tenían más posibilidades de difundir sus obras.

Además surge otra interrogante, de haber accedido los sectores populares a la lectura de los poemarios tzántzicos, ¿habrían entendido el mensaje revolucionario? No se trata de cuestionar su capacidad intelectual, sino que, fundamentalmente, tres poemarios: *Ombbligo del mundo*, *Poesía en bicicleta* y *un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, son libros de difícil lectura, de compleja interpretación, que utilizan métodos surrealistas y otras técnicas vanguardistas en su escritura. Si el mensaje tzántzico

necesitaba llegar con premura para alborotar conciencias revolucionarias, ¿este no debió ser más explícito, más didáctico, más comprensible para aquellas masas que sostendrían una utópica revolución? He ahí un conflicto y una contradicción, pues los poemarios tzántzicos, su significación, no eran decodificados por todos. “En ese conflicto se expresaba, además, el desgarramiento del intelectual pequeño burgués entre dos incitaciones distintas de su subjetividad: el compromiso político con su pueblo, y sus apetitos culturales cosmopolitas y vanguardistas”.²⁰⁵

Tal vez los “reductores de cabezas” sí eran conscientes de la limitación de su producción poética para fines de la agitación revolucionaria, por ello realizaron recitales, poesía oral, montajes teatrales, conversatorios, para tener un contacto más directo y difundir su mensaje con más claridad dentro de su “grupo objetivo”, en fábricas, sindicatos, universidades, barrios y asentamientos populares. Alfonso Murriagui lleva al extremo esta actividad: “Es necesario señalar que la actitud de los tzántzicos, no fue dirigida exclusivamente al trabajo literario, fue, mejor, un pretexto para ejercer, con audacia, una actividad abiertamente revolucionaria”.²⁰⁶

Esta tensión política y literaria evidencia, a decir de Fernando Tinajero, otro conflicto de intereses: una subjetividad no-revolucionaria y una conciencia moral y política subversiva.

Como se ha manifestado, en aquel período febril de la década de 1960, albores y postrimerías, la actividad literaria en América Latina y gran parte del mundo rebasó el

²⁰⁵ *Ibid.* p. 116.

²⁰⁶ Alfonso Murriagui, “El movimiento tzántzico y su clara militancia política”, en *Los años de la fiebre*, p. 93.

mero acto de escribir: el compromiso del escritor y de devolver a la poesía su función social, demandaron otras actitudes al escritor: el grupo tzántzico no fue la excepción.

El análisis integral de aquella época exige tomar en cuenta el momento político y la politización de las actividades culturales y artísticas de aquellos años: si existen límites y contradicciones en lo estrictamente literario, estos son los límites y las contradicciones que impuso a los escritores el mismo período histórico que les tocó vivir y actuar. Al respecto, Moreano señala: “El problema real es la diferenciación objetiva entre la praxis política y la creación artística y literaria como proceso productivo, a los que un mismo hombre se enfrenta, en tanto escritor y político. Pero, entonces, no estaban dadas las condiciones para su cabal comprensión”.²⁰⁷

¿Luego de la “década de la fiebre”, estos ideales persisten?

Sobre las razones de la disolución del grupo tzántzico, a finales de 1968, mucho se ha escrito y especulado. Una de las posibles razones, quizá la génesis, se encuentra en la dialéctica misma de la historia, que poco a poco fue decantando la esperanza de forjar una sociedad nueva, con grandes transformaciones en beneficio de las grandes masas populares. La ansiada revolución social que pregonaba el tzantzismo solo se quedó en palabras escritas y orales, lo que pudo producir, efectivamente, un desencanto al interior de los “reductores de cabezas”.

Además, entre quienes formaban parte del grupo existieron acusaciones mutuas: los más radicales dijeron que ciertos compañeros se burocratizaron y se acomodaron en

²⁰⁷ A. Moreano, “El escritor, la sociedad y el poder”, p. 117-118.

las esferas del poder cultural institucional; esto sobre todo después del proceso de renovación de la CCE en la que participaron los tzántzicos, y que dejó a algunos de ellos trabajando dentro de esta entidad. Les incriminaron falta de compromiso, de haber claudicado en sus ideales por un acomodo económico.

Por su parte, otros tzántzicos rechazaron la partidización del grupo, que cada vez tenía más la injerencia del PCMLE en la toma de sus decisiones. Agustín Cueva anota:

Fracasada en Ecuador la única guerrilla de inspiración castrista, de principios de los sesenta, el deseo de transformar la realidad terminó por llevar a la mayor parte de los integrantes de lo que se llamó el Frente Cultural a militar en el partido maoísta (PCMLE), con el que en determinado momento todos simpatizamos, pero que, hacía finales de la década, presentaba inequívocos síntomas de incubar una visión del mundo a la Pol Pot, en donde lo fundamental ya no era luchar contra el capitalismo en lo que tiene de injusto y execrable, sino más bien contra la civilización en cuanto tal. La cultura, en el sentido moderno del término, aparecía entonces como un enemigo, por más rasgos progresistas y revolucionarios que poseyese. Si, haciendo honor a su nombre, los tzántzicos habrían tratado originalmente de reducir las cabezas de las clases dominantes y sus corifeos, ahora se trataba preferentemente de las cabezas de los intelectuales por el solo delito de serlo [...] Menos mal que todo tuvo un desenlace más bien grotesco y que el propio PCMLE se afirmó como populismo de centro izquierda antes que como la versión criolla del Khmer rojo.²⁰⁸

Sin embargo, los tzántzicos fundadores y de mayor trayectoria, entre quienes se encuentran los cinco poetas estudiados, evitan hablar del fraccionamiento o ruptura del grupo y prefieren sostener que cada uno siguió luchando por los mismos ideales de transformación social desde ámbitos distintos, pues también la sociedad transitó por otras fases políticas, diferentes a la febrilidad revolucionaria de los años 60, que exigían otras respuestas y actitudes.

Así, unos enfatizaron en su producción literaria, otros en el trabajo de difusión cultural y artística, algunos lo hicieron como vectores de intelectualidad y otros desde la

²⁰⁸ A. Cueva, *Lecturas y rupturas*, p. 194-195.

militancia política. En este aspecto, es curioso constatar que casi todos los tzántzicos comentados en este ensayo formaron parte de la institucionalidad oficial (a la cual fervorosamente combatían en los “años de la fiebre”): se posicionaron en universidades estatales y politécnicas, en la CCE, en ministerios o entidades públicas....

Pero todos, o la mayoría, jamás perdieron de vista los principios nucleares del tzantzismo, porque, aunque la sociedad ha cambiado, los pilares de su injusticia e inequidad continúan incólumes, así lo subraya el narrador Abdón Ubidia:

Casi todos los que participamos del movimiento seguimos en la misma línea, salvo algunas defecciones de personas que fueron cercanas al grupo. Mantenemos una fe literaria, hemos hecho una obra que nos ha llevado la vida, junto a una consecuencia política y eso para mí ya es bastante. De ahí que las actuales generaciones conozcan la poesía y la literatura producida en los sesentas, sin dejarse influir por personas de mirada un poco perversa que piensan que deben inculcar hasta cierto punto en sus alumnos (y estoy pensando en gente que estuvo muy cercana al movimiento) una mirada de desprecio hacia el tzantzismo. Creo que uno desprecia lo que no conoce, por eso es que valdría la pena que más bien los jóvenes incorporen en su actual accionar, aquellos versos que no tienen porqué perderse. Esa pureza, esa frescura, esa violencia sigue vigente. Es muy cierto que algunas personas no quieren recordar que estuvieron cerca del movimiento; por ejemplo, existe por allí algún poeta vacío que hoy reniega de todo su pasado.²⁰⁹

Cuando se han cumplido ya 50 años, medio siglo, desde la aparición de este polémico grupo de poetas y escritores, los cuatro tzántzicos vigentes, motivos de este estudio (Rafael Larrea falleció en 1995), jamás han renegado de su participación en el grupo; todo lo contrario, lo reivindican no solo como un principio ideológico-literario, sino como un principio rector de vida. Para muchos de ellos, el ideal del hombre nuevo, de la sociedad nueva, todavía está vigente y es más necesario que nunca.

²⁰⁹ Entrevista realizada por S. Freire a Abdón Ubidia, *Tzantzismo: tierno e insolente*, p. 179.

Rafael Larrea, en 1988, insistió en la necesidad de redactar un nuevo Manifiesto Tzántzico, para reafirmar las principales consignas de los “reductores de cabezas”, en medio de una sociedad más injusta e inequitativa que la de 1960.

A continuación, algunos párrafos escogidos:

Nosotros, los de este lado de la raya, nos negamos a redactar el testamento que, tan acuciosamente, solicitan todos quienes anhelan un respiro de irresponsable tranquilidad.

Mientras estemos vivos, hablaremos. Y muertos, también. No hemos nacido para morir. No hemos remado sobre arenas movedizas, ni hemos desintegrado nuestro ser. No hemos bebido la luna de Li Po en vano.

Espartaco, el primero de los Tzántzicos, nos enseñó a erguir la espada adolorida de todos los esclavos y a luchar por la dignidad del hombre.

Seguiremos cuestionando la eternidad de las esfinges, arrebatándoles su sacrosanta justificación de la propiedad privada que mantiene en las huachimanías a los desposeídos y los humillados.

La mañana es grande, más que la tarde, pero sólo la noche del creador recoge la dimensión del universo.

Muchos sentidos tiene la vida, algunos, como la memoria o la capacidad de valoración, son como los innominados cometas que, tras largas vueltas elípticas, retoman con sus colas maravillosamente iluminadas y nos sobrecogen de emoción desacostumbrada, solo parecida a aquella primera vez que tomamos conciencia de la dimensión del hombre, del futuro de la sociedad humana.

Tras los diluvios y los sismos, este otro tiempo. Tras una etapa de crisis, otra más general y profunda, y así en adelante porque los factores que la generan son los mismos. Pero son los otros, los opresores, los que están en crisis. Los poetas, los pueblos, la resolverán a su favor cuando asuman las riendas de sus destinos. Este otro tiempo exige respuestas. Debemos dárselas. Unámonos. Siguen vigentes la palabra nueva, el hombre y el mundo nuevos.²¹⁰

²¹⁰ R. Larrea, *Escritos políticos*, p. 121-122.

SOBRE LOS AUTORES

Alfonso Murriagui

Alfonso Murriagui nació en Quito, en 1929. Se licenció de periodista en la Escuela de Comunicación de la Universidad Central del Ecuador (UCE). En esta misma alma mater fue profesor de la Facultad de Comunicación Social durante 25 años. Además trabajó como Director de Relaciones Públicas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1970), Director de Relaciones Públicas de la Universidad Técnica Luis Vargas Torres de Esmeraldas (1972–1976) y como Director de Difusión Cultural de la Facultad de Filosofía de la UCE (1985 – 1992).

En el ámbito literario, fue fundador y miembro activo del grupo tzántzico, durante toda la vigencia de este movimiento (1962-1968); en este sentido integró la redacción de la Revista *Pucuna*. También ocupó la vicepresidencia de la Asociación de Escritores Jóvenes del Ecuador (1965), organización creada bajo los principales preceptos del tzantzismo.

Poeta y narrador, Murriagui ha publicado *Poesía Universitaria* (varios autores, 1962); *33 abajo* (poesía, 1965); *Pampa de oro* (relatos, 1981); *La vida y otros paisajes* (poesía, 1988); *Con las mismas palabras* (poesía, 1993); *Entre las nubes y el asfalto* (poesía, 2004); *La verdadera historia del mejor trompón del mundo* (relatos, 2007), y *Mi sombra y su boina* (poesía, 2008).

En la actualidad es vocal principal de la Unión de Artistas Populares del Ecuador, UNAPE, y editor de cultura del quincenario alternativo *Opción*.

Ulises Estrella

Ulises Estrella nació en Quito, en 1939. Fue fundador del grupo tzántzico y miembro del Consejo Editorial de las revistas *Pucuna* (1962-1968) y *Bufanda del Sol* (1965 y 1972-1977). Desde 1960, su actividad cultural ha sido constante, no solo en el ámbito de la literatura sino también en el teatro y en el cine: promovió el primer Cine Club de Quito (1964); participó en la formación del Frente Cultural que realizó, desde 1968 hasta 1979, una intensa labor en literatura, teatro, investigación social y cine; fundó el Grupo de Teatro Obrero (1969); organizó el Departamento de Cine de la Universidad Central (1971); presidió la Asociación de Cineastas del Ecuador (1980-1982); fundó la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1981 y ejerció su dirección hasta 2012.

Como investigador, productor y director de cine, destaca su participación en *Fuera de aquí* (1976); *Asentamientos humanos, medioambiente y petróleo en el Ecuador* (1977); *Cartas al Ecuador* (basado en el libro homónimo de Benjamín Carrión, 1980); y *Tejiendo la vida y orfebrería andina* (1983).

Poeta, narrador, dramaturgo y ensayista, en la producción literaria de Ulises Estrella sobresalen las siguientes obras: *Clamor* (poesía, 1962); *Obligación del mundo* (poesía, 1966); *Tiempos: antes del furor* (narrativa, 1967); *Apenas de este mundo* (teatro, 1971); *Convulsionario* (poesía, 1974); *Aguja que rompe el viento* (poesía, 1980); *Fuera de juego* (poesía, 1983); *Sesenta poemas* (1984); *Interiores* (poesía, 1986); *Poemas furtivos* (1988); *Cuando el sol se mira de frente* (poesía, 1989); *Peatón de Quito* (poesía, 1992); *Poemas del Centenario* (1995); *Fábula del soplador y la bella* (narrativa, 1995); *Mirar de frente al sol*

(poesía, 1997); *Quilago, la mujer solar* (narrativa, 2000); *Reflexiones de fin de siglo* (ensayo, 2003); *Memoria incandescente* (testimonio, 2003); *Los años de la fiebre* (editor, 2005); *Quitología* (poesía, 2006), y *Antología poética esencial* (2007).

Rafael Larrea

Rafael Larrea Insuasti nació en Quito en 1942 y murió prematuramente a los 53 años de edad. Dos pasiones guiaron su accionar en la vida: la política y la poesía. En el primer ámbito se destacó como militante del Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador (PCMLE), organización de la cual llegó a formar parte del Buró Político del Comité Central. En esta misma corriente dirigió por más de 20 años el periódico *En Marcha* y fue el creador del primer *Manual de Propaganda* del PCMLE.

Además de la actividad política, Larrea se graduó de periodista en la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Central del Ecuador y fue profesor de idiomas.

En el campo artístico-cultural formó parte de los tzántzicos e integró las redacciones de las revistas *Pucuna*, *Bufanda del Sol* y *Centro de Arte Nacional*. Fundó, además, el Frente Cultural, el Grupo Cultural Noviembre 15, la Unión Nacional de Artistas Populares y el Centro de Arte Nacional, todas estas organizaciones mantenían en su esencia los principios nucleares del tzantzismo.

En su obra poética se destacan los siguientes títulos: *Levantapolvos* (1969), *Nuestra es la vida* (1978), *Campanas de bronce* (1983), *Bajo el sombrero del poeta* (1988),

Nosotros, la luna y los caballos (1995) y *La casa de los siete patios* (edición póstuma, 1996).

Su pensamiento político, cultural y literario fue reunido póstumamente en el libro *Escritos políticos* (2007), publicado por la Comisión para el Arte y la Cultura del PCMLE.

Humberto Vinueza

Humberto Vinueza nació en Guayaquil, en 1944. Sin embargo desde muy temprana edad se radicó con su familia en Quito.

Se integró al movimiento tzántzico en 1965. Formó parte del consejo de redacción de las revistas *Pucuna*, *Bufanda del Sol*, *Procontra* y *Letras del Ecuador*.

En 2012 fue galardonado con el Premio Honorífico de Poesía José Lezama Lima, otorgado por Casa de las Américas, La Habana-Cuba, por su libro *Obra cierta*, una recopilación de poemas inéditos y otros ya publicados a los largo de su vida.

Entre sus libros más consagrados destacan: *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* (1970), *Poeta tu palabra* (1989), *Alias Lumbre de Acertijo* (1990). *Tiempos Mayores* (2001), *Constelación del Instinto* (2006) y *Obra cierta* (2010).

Otra distinción literaria relevante fue el Premio Nacional de Poesía Jorge Carrera Andrade, el cual lo obtuvo en dos ocasiones, en 1992 por *Alias lumbre de acertijo* y en 2007 por *Constelación del Instinto*.

Catedrático universitario y funcionario de organismos estatales, Vinueza en la actualidad trabaja en el Consejo Nacional de Cultura

Raúl Arias

Raúl Arias nació en Quito en 1943. Fue miembro del movimiento tzántzico y formó parte de la redacción de revistas vanguardistas de la época, como *Pucuna* y la *Bufanda del Sol* (segunda etapa).

Poeta, dramaturgo y periodista, estas son sus obras más destacadas: *Poesía en bicicleta* (1975), *Lechuzario* (1985), *Trinobofias* (1988), *Cinemavida* (1995), *Caracol en llamas* (2001), *Pedal de viento* (2008); *Luces y espejos en la oscuridad* (teatro, 1990); *Picadas al viento* (radio teatro, 2001); *Duende escapado del espejo* (radioteatro, 2006), y *Nuez del diablo* (relatos, 2012).

También ha producido los siguientes programas radiales: *Pensamiento y cultura de nuestra América* (veinte programas con escritores y poetas latinoamericanos, 1980), *Escritores ecuatorianos* (veinte programas con escritores y poetas ecuatorianos, 1981), *Reportajes a treinta poetas ecuatorianos* (1988), *La libertad buscando patria* (programa radial sobre Jorge Carrera Andrade, 2007)

Actualmente se desempeña como Director del Departamento de Cultura de la Escuela Politécnica Nacional.

CONCLUSIONES

- La actividad del grupo tzántzico trascendió los análisis formales de la crítica literaria y se posicionó como un acontecimiento cultural y social a nivel nacional, que reivindicó la relación entre la poesía y el pueblo.
- En este objetivo, dos premisas fundamentales legó el tzantzismo a las posteriores generaciones culturales y artísticas del país: el compromiso del escritor y la necesidad de devolver a la poesía su función social.
- Retomando la afirmación de Fernando Tinajero, el grupo tzántzico, en coherencia con sus postulados culturales e ideológicos, se constituyó en el segundo gran movimiento²¹¹ de ruptura con la tradición literaria del Ecuador, en el siglo pasado.
- En concordancia con lo anterior, los principales postulados artísticos y culturales del tzantzismo fueron la responsabilidad del escritor e intelectual frente a la sociedad, la exigencia de devolver a la poesía su función social, la necesidad de terminar con el “provincialismo cultural” y de expandir el conocimiento hacia nuevas tendencias artísticas progresistas, el parricidio literario, la ruptura con la tradición, la vinculación ineludible entre la cultura y el pueblo, y el fomento de actividades artísticas y culturales populares.
- Su génesis ideológica y artística influyó de forma decisiva en la conformación, durante la década de 1960, de grupos culturales que cuestionaron el accionar de las instituciones oficiales dedicadas al fomento de esta actividad y que bregaban por la consolidación de una cultura nacional-popular. Bajo su orientación se

²¹¹El primero lo constituyó la generación de 1930, los narradores realistas del grupo de Guayaquil y de la Sierra.

crearon la Asociación de Escritores Jóvenes del Ecuador, la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador (AEAJE), el Frente Cultural, el Grupo VAN, el Teatro Obrero, el Teatro Politécnico, entre otros.

De la poesía tzántzica

- La poesía tzántzica respondió a la necesidad histórica de forjar un mensaje eminentemente ideológico, de confrontación política, conforme lo demandaban las nuevas perspectivas de transformación social que vivía América Latina y otras regiones del mundo.
- En este sentido, la poesía tzántzica es irreverente, contestaria con el poder establecido; sus poemas buscan la concienciación nacional y la agitación revolucionaria, mediante una representación social que indica injusticia, marginación y abuso del poder.
- El mensaje final, la significación de los poemarios tzántzicos, aluden a las representaciones de una sociedad distinta, de un modelo de realidad diferente, donde el poder popular reivindique derechos históricos de los sectores marginados.
- Los poemarios estudiados utilizan diferentes técnicas de expresión para lograr este cometido: *33 abajo* se basa en los postulados de la poesía social, cuyo mensaje es claro, directo, sin ambigüedades; *Levantapolvos* utiliza ciertos elementos de la poesía social, pero los enriquece con detalles vanguardistas, como el monólogo

interior; *Ombbligo del mundo*, *un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* y *Poesía en bicicleta* son deudores del surrealismo y otras escuelas vanguardistas.

- La poesía tzántzica se decanta, esencialmente, por la ética del mensaje. Esto no significa que hayan descuidado su estética. Todo lo contrario. Los poemarios más valorados por la crítica son precisamente aquellos en que el contenido encuentra plena correspondencia con la estructura poética y versal. *Un gallinazo cantor bajo un de a perro*, *Poesía en bicicleta* y *Levantapolvos* lideran esta feliz conjunción entre fondo y forma.
- Los poemarios tzántzicos ubican la acción de sus historias en Quito, la capital del poder político y el epicentro del proceso de modernización capitalista; sistema económico, político, social y cultural al cual critican y descalifican.
- Nuevos actores sociales son visibilizados en los poemarios tzántzicos: precisamente aquellos que son sujetos de marginalización económica. A ellos los pone en confrontación directa con quienes representan el abuso del poder en todos los niveles.
- Si bien cada uno de los poemarios estudiados son fieles a los principales postulados artísticos y culturales del tzantzismo, cada uno posee una temática a la cual da prioridad. *33 abajo* tiene un mensaje radical y urgente: la única alternativa posible para cambiar el sistema imperante es la revolución armada. *Ombbligo del mundo* posiciona a Quito como centro del desencanto económico y político, y partir de allí cuestiona el proceso de modernización capitalista y al pequeño burgués. *Levantapolvos* insiste en una relación ineludible entre el arte y el pueblo,

y en ese sentido aboga por la construcción de una cultura popular. *Un gallinazo cantor bajo un de a perro* deslegitima la visión burguesa de la historia, y la reduce al absurdo y al sarcasmo. *Poesía en bicicleta* retoma al “poeta maldito”, marginal de la sociedad y de la vida, quien trasunta problemas existenciales y vicisitudes colectivas.

BIBLIOGRAFÍA

- Araujo, Nara y Delgado, Teresa (comp.) *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- Arias, Raúl, *Poesía en bicicleta*, Quito, Editorial Universitaria, 1975.
- , *Pedal del viento*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2008.
- Ángel, Esteban y Gallego, Ana, *De Gabo a Mario*, Bogotá, Espasa Calpe, 2009.
- Balseca, Fernando, "La lírica en el período: primera parte (1960-1985)", en *Historias de las literaturas del Ecuador, volumen VII*, Alicia Ortega (coord.), Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2011.
- Carrión, Benjamín, "Trece años de cultura nacional: agosto 1944 – agosto 1957", en *Treinta años sin/con Benjamín Carrión*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2009.
- Carvajal, Iván, *A la zaga del animal imposible*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 2005.
- Cueva, Agustín, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Ministerio de Cultura, 2008.
- , *Lecturas y rupturas*, Quito, El Conejo, 1985.
- Estrella, Ulises, *Ombbligo del mundo*, Quito, Imprenta Alemana, 1966.
- , *Memoria incandescente*, Quito, Imprenta Noción, 2003.
- , *Digo, mundo...*, Quito, Libresa, 2001.
- , edit., *Los años de la fiebre*, Quito, Libresa, 2005.
- Freire, Susana, *Tzantzismo: tierno e insolente*, Quito, Libresa, 2008.
- Jameson, Fredic, *Periodizar los 60*, Córdova, Alción, 1997.
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- La bufanda del sol* (edición facsimilar), Quito, La Palabra, 1972.
- Larrea, Rafael, *Levantapolvos*, Quito, Frente Cultural, 1969.
- , *Escritos políticos*, Quito, Ediciones de la Revolución, 2007.
- , *Nuestra es la vida*, Quito, El Quinde, 2005.
- Margulis, Mario, *Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Biblos, 2009.
- Alejandro Moreano, "El escritor, la sociedad y el poder", en *La literatura ecuatoriana de los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo / Diario Hoy, 1983.

- Murriagui, Alfonso, *33 abajo*, Quito, Editorial Universitaria, 1966.
- , *Entre las nubes y el asfalto*, Quito, Ediciones Opción, 2004
- Ortega, Alicia, edit., *Sartre y nosotros*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / El Conejo, 2007.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Bogotá, Planeta, 1990.
- , *Excursiones / Incursiones*, México, Círculo de Lectores, 2000.
- Pedroso, Tomás, "Desde el cine a la poesía", en *Revista Comunicar* No. 11, Huelva, 1998.
- Pucuna* (Edición facsimilar), Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2010.
- Rodrigo Pesántez, *Visión y revisión de la literatura ecuatoriana*, Quito, Frente de Afirmación Hispanista, 2006
- Rodríguez, Hernán, "La Lírica ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX", en "Primer Encuentro sobre literatura ecuatoriana", en *Cultura, revista del Banco Central del Ecuador*, Quito, Banco Central, 1978.
- , "Antología de la Poesía ecuatoriana", en *Joyas de la literatura ecuatoriana*, Quito, Círculo de Lectores, 1993.
- , *La literatura ecuatoriana en los últimos treinta años (1950-1980)*, Quito, El Conejo / Diario Hoy, 1983.
- Sartre, Jean Paul, *Obras completas II tomo*, Losada, Buenos Aires, 1972.
- Ubidia, Abdón, *Un siglo de relato ecuatoriano*, Quito, El Conejo, 2011.
- Vinueza, Humberto, *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, Quito, Editorial Universitaria, 1970.
- , *El mundo poético de Raúl Arias*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2008.
- , *Obra Cierta*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2009.

Documentos electrónicos

- Ascunse, José *La poesía social como lenguaje poético*, disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_014.pdf

Crescenzi, Flavio, "El Baudelaire de Benjamín", en *Revista La Guillotina*, Buenos Aires, 2009: disponible en <http://apoarevistalaguillotina.blogspot.com/2009/09/el-baudelaire-de-benjamin.html>

Dávila, Jorge, en *Jornal de Poesía*, disponible en <http://www.jornaldepoesia.jor.br/BHBHhumbertovinueza02.htm>

Fanduzzi, Natalia "Panfleto político", en *Proyecto Diccionario del Pensamiento Alternativo II*, disponible en <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=136>

Pérez, Rodolfo, *Diccionario Biográfico Ecuador*: disponible en <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo12/e3.htm>

Velasco, Diego, *De los reductores de cabezas a los dardos envenenados de Pucuna*, disponible en <http://k-oz-editorial.blogspot.com/2011/04>

-----, *Qué son las calles sino puentes colgantes en la vida y la muerte*, en disponible en <http://k-oz-editorial.blogspot.com/2008/07/el-poeta-tzantzico.html>