

La automarginación tzánzica

Resumen

Este ensayo busca demostrar la forma en que los integrantes del movimiento tzánzico configuraron a su alrededor una consciente y necesaria automarginación, que les permitió desarrollar su propuesta estética fuera de los cánones establecidos, y al mismo tiempo asumir su calidad de trabajadores de la cultura con una ética acorde al contexto histórico, político y social propio de la década del sesenta. Desde esta perspectiva se colocarán en primer plano las múltiples estrategias utilizadas por los tzánzicos para conseguir dicho objetivo, y la forma en que las mismas modificaron el quehacer cultural en Quito. Al mismo tiempo se analizará el legado del movimiento no desde un punto de vista académico, sino más bien bajo una postura vanguardista que evidenciará la vigencia de varios de los planteamientos realizados por el movimiento tzánzico.

Palabras clave: Actos recitantes, automarginación, revolución de conciencias, ética, estética, provincianismo cultural, parricidio, trabajadores de la cultura, vanguardia.

7

Primer acercamiento

Hacia tiempo que no escribía acerca del movimiento tzánzico, así que este texto -con todas las distancias del caso-, representa en varios sentidos un reto muy parecido al que afronté cuando decidí publicar el libro Tzantzismo: tierno e insolente (Quito, Libresa, 2008). Digo esto

porque quienes escribimos un libro nunca dejamos de seguir revoloteando cerca de él más allá del transcurso del tiempo, así que si bien varias de las hipótesis que planteé en el mencionado libro siguen en pie, existe una nueva a la que he dado cabida en mis continuas reflexiones acerca del tzantzismo, y que estará presente a lo largo de este ensayo. Claro que

Línea recta

antes es necesario brindar a los lectores ciertas pistas que nacen de mi primer encuentro con el tzantzismo como movimiento, a través de dos figuras claves y entrañables para mí: Ulises Estrella (Quito 1939- 2014) y Alfonso Muñiaguí (Quito 1929- 2017). Gracias a estos dos poetas, pude comprender a cabalidad el significado de la palabra compañera, y el compromiso de asumirme como una trabajadora de la cultura, sin más propósito que ser fiel y honesta conmigo misma a través de la palabra escrita. Creo sin ánimo a equivocarme, que estos dos amigos fueron tzántzicos hasta el último día de sus vidas, y ese solo hecho ya dice bastante de ellos, más allá de la simpatía o antipatía que pudieron haber generado sus respectivas obras, al igual que la del resto de sus compañeros tzántzicos. Lo importante es que luego de 56 años seguimos

hablando de su legado, mismo que al ser de vanguardia todavía no ha sido comprendido en su real dimensión.



Un movimiento antes que un grupo literario.

“Queremos movilidad pero no populismo. Claridad pero no trivialidad condescendiente. Y claridad es abarcar todos los planos de la conciencia social (...) Por eso los reducidos de cabezas no constituyen un “grupo literario”, son un movimiento que conoce las armas y las mañas de los opositores, y quieren develarlas ante la conciencia de los oprimidos”. (Tzántzicos, Revista Pucuna n° 7, Quito, marzo de 1967).

Cuando se analiza un hecho histórico hay que tener cuidado de pretender entenderlo con la mentalidad actual, así que quienes deseen acercarse al movimiento tzántzico deben ubicarlo en el contexto histórico en el que nació. Es así que nos remontaremos a 1962, año clave en la irrupción del movimiento en el ambiente cultural qui-

teño. Año clave también para las inquietudes existenciales de un grupo de estudiantes de la Facultad de Filosofía de la Universidad Central del Ecuador (cuando la misma funcionaba en la calle Chile), quienes al cuestionar lo que pasaba tanto en el país como en América Latina (no hay que olvidar el triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959), comprendieron tempranamente que no podían quedarse de brazos cruzados ante la vertiginosidad con que estaban ocurriendo los hechos, y la presencia de nuevos actores que abogaban por la reivindicación de grupos sociales marginados.

Las primeras inquietudes se gestaron en las aulas universitarias. Nos encontrábamos estudiando filosofía: Fernando Tinajero, Luis Corral, Bolívar Echeverría y yo. Un afán de abrir espacios para el nuevo pensamiento, nos llevó a organizar programas culturales en radiodifusoras, escribir para suplementos culturales de los diarios, y abrir discusiones públicas sobre temas literarios. Siguiendo la tendencia “del parricidio cultural”, que circulaba por América Latina, se nos ocurrió la denominación para impulsar al movimiento: TZÁNTZICOS, to-

mando el nombre del ritual de los indígenas shuar del Alto Amazonas, quienes convertían las cabezas de sus enemigos en tzantzas, es decir en cabezas reducidas. (...) El nombre era una provocación, un gesto iracundo para llamar la atención sobre la necesidad de cambiar el ambiente estático, esclerotizado, sumiso y dependiente que se vivía cultural y políticamente en el país. (Estrella 2003, pp. 9-10).

Al escoger tal denominación estos jóvenes decidieron colocarse al margen de la cultura oficial, y por ende establecer un parangón entre el ritual indígena y lo que ellos pretendían hacer con aquellos intelectuales “engrandecidos”, - que según ellos- no solo manejaban a su antojo los círculos intelectuales del país, sino que además no respondían ni con su actitud menos aún con sus obras, a la indignación propia de la época. Entonces al desconocer lo realizado por sus antecesores, se vieron enfrentados a la difícil tarea de comenzar desde cero e idear una serie de estrategias para hacer de la actividad cultural y del ejercicio poético en particular, algo más que un modus vivendi para congraciarse



reducir para limpiar

LOS TZANTZICOS

10

con el mandante de turno, o para figurar en periódicos y revistas. Al ser tan jóvenes y políticamente inexpertos (sus edades oscilaban entre los 17 y 25 años), no fueron conscientes que su propuesta de “reducir cabezas” era solo la punta del iceberg, y que tras el ataque frontal a ciertos representantes de la literatura y el arte nacional, lo que iban a dejar al descubierto es la forma en que la sociedad ecuatoriana seguía replicando un coloniaje ideológico (lo que más tarde los tzantzicos llamarían “provincianismo cultural), que lejos de favorecer manifestaciones artísticas nacidas de un profunda investigación y conocimiento vinculado a lo propio, se congraciaba con repetir modelos extranjeros- en algunos casos alienantes- para transformar al público en un ente consumidor, antes que es un ser cuestionador. Y fue en este punto en que los poetas decidieron crear fuera de los cánones establecidos, con el fin de oxigenar el lenguaje y darle un uso social (no de cartel) a la poesía.

Por eso es que al tzantzismo no se lo puede encasillar como un grupo literario, ya que los poetas no estuvieron interesados en crear obras que sirviesen de modelo, ni mucho menos contar con discípulos. Al hablar de ellos debemos hacerlo como un movimiento sin precedentes en la historia de la literatura ecuatoriana.

Agitación y propaganda

“Actualmente, en esta época complicada de comodidad, a la vez de que miseria, de aturdimiento y vertiginosa estupidez comercial, se charla mucho y se habla muy poco. Es preciso hablar y no perder un solo instante. El hablar esencial es ya un actuar. Hay que gritar y polemizar en todo momento para comprender y canalizar nuestra vida y nuestra responsabilidad hacia otras vidas, en un mundo en que casi nada se ha solucionado y mucho se ha chillado”. (Ulises Estrella, Revista Pucuna N° 1, Quito, octubre de 1962).

La provocación aunque parecía improvisada – en el caso de los tzántzicos- fue bastante meditada. Si bien al decir de Ulises Estrella “no fueron tiempos de reflexión sino de acción”, esto no quiere decir que los poetas no estudiaran con antelación las herramientas que utilizaron para irrumpir en la vida pública a inicios de 1962. Inspirados en la filosofía estética del *Agitprop*¹ inglés (agitación y propaganda) y de los *happenings*², empezaron a delinear estrategias para darse a conocer, y una de ellas fueron los actos recitantes. El movimiento integrado por nuevos integrantes como Simón Corral, Marco Muñoz, Leandro Katz, Jorge Escobar, Teodoro Murillo y Álvaro San Felix, presentó un primer acto recitante el 5 de abril de 1962 en el Salón Máximo de la Facultad de Filosofía de la Universidad Central, con la participación de Marco Muñoz (alumno de la Es-

cuela de Psicología) y varias de sus creaciones pertenecientes al poemario *Infierno y sangre*, y el argentino Leandro Katz con sus poemas titulados *Urnas*. Al respecto el poeta Euler Granda (1935- 2018) que más tarde se uniría al movimiento, escribió la siguiente reseña titulada “Sobre un recital de poesía” en diario *El Comercio* de abril 15 de 1962:

Como todos los hechos energéticos, la actividad literaria está supeditada a un perpetuo devenir y hacerse; todo estancamiento, toda rémora, es incompatible con ella. Sin embargo en nuestro medio, esto no tiene cumplimiento; sentimos idolatría supersticiosa por lo caduco, vivimos de espaldas a las nuevas corrientes literarias, a las nuevas inquietudes, somos incapaces de renovar y nos convertimos como máxima aspiración, en parásitos de fórmulas y maneras de decir ajenas (...) Por eso la realización

- 1 Este término tuvo su origen en la Rusia bolchevique como una estrategia política, difundida por medio del arte y la literatura, a través de la agitación y la propaganda, con el fin de obtener resultados inmediatos. En el caso de los tzántzicos y según testimonio del poeta Ulises Estrella, la amistad entablada con el artista inglés John Hoyland, en los inicios del movimiento tzántzico en 1962, les permitió a los fundadores, conocer el trabajo de los iracundos ingleses vinculados al movimiento teatral *Agitprop*, que desmitificaba la solemnidad burguesa, y abogaba por un acercamiento directo de los artistas hacia el pueblo, sin protagonismos ni intermediarios.
- 2 Término inglés que significa acontecimiento, ocurrencia, suceso. Constituye una experiencia teatral originada en la década de los cincuenta, que se basa en la provocación directa al público para conseguir su participación.

del recital Muñoz- Katz causó absor-
 tez, fue motivo de escándalo para los
 espíritus contrahechos y limitados;
 pero también fue acogido fervorosamente,
 con entusiasmo de buena ley (...)
 La realización del acto no tuvo
 precedentes en esta ciudad, fue un sa-
 cudón a los clanes literarios que alber-
 gan en sus filas a jóvenes con el
 estómago en 1962 y el espíritu en
 1800 (...) Durante él se rompieron las
 normas preestablecidas, los moldes,
 las frases de cajón, el forzado aparato
 externo, las presentaciones inútiles,
 las metáforas falsas y superfluas, para
 dar paso, mediante estricta y consub-
 tancial concatenación de efectos poé-
 ticos y teatrales, a la poesía en carne
 y hueso, sin pinturas ni oropeles.

Esta primera experiencia les moti-
 vó a dar un paso más allá y para
 el 26 de abril de 1962, prepararon
 un nuevo recital denominado
 "Cuatro gritos en la oscuridad". Al
 respecto diario El Comercio de
 abril 25 de 1962 publicó la reseña
 "Invitan a presenciar Cuatro gritos
 en la oscuridad":

Circula una intrigante invitación al pú-
 blico, para que asista mañana a las
 seis de la tarde, al Aula Benjamín Car-
 rión de la Casa de la Cultura Ecuato-

riana, y presencie el espectáculo en
 que serán "desgarrados" Cuatro gritos
 en la oscuridad (...) Al parecer auspi-
 cia el espectáculo un nuevo grupo-
 cuyas finalidades se ignora pero se
 supone son artísticas- denominado
 Tzántzicos. Este calificativo aparece
 bajo la efigie de una tzantzta.

A las seis en punto de la tarde, el
 acto dio inicio. Antes de ello, los
 tzántzicos cerraron las puertas del
 Auditorio Benjamín Carrión, por si
 alguien deseaba salir huyendo. Un
 abrupto apagón de luces, hizo que
 más de uno se desacomodara en
 su asiento. Al susto inicial, se unió
 la primera ruptura. Desde una es-
 quina emergió el poeta Marco
 Muñoz, quien luego de dar un grito
 leyó a la luz de una vela su poema.
 Tras este grito, se escuchó el del
 poeta Leandro Katz, al que se
 unieron los de Ulises Estrella y
 Simón Corral. Cada tzántzico leyó
 un respectivo poema, poniendo
 énfasis en el significado de las pa-
 labras, y acompañados de un re-
 tumbar de tambores, y de un juego
 de luces proyectado por linternas.
 La puesta en escena y la forma en
 que cada poeta irrumpió, marcó un
 antes y un después en la manera
 de compartir la poesía con el pú-

blico. Este acto recitante combinó no solo la influencia estética del Agitprop y de los happenings, sino el trabajo colectivo de los poetas, que buscaron un sello propio para darse a conocer. No fue casualidad que optasen por utilizar un determinado espacio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana ya que al transgredir el statu quo, enviaron un mensaje directo en contra del monopolio cultural. Había llegado el momento de modificar las reglas, y de abrir la posibilidad de un relevo generacional.

Yo grito a vosotros que estáis ahí y os digo: ¡Levantaos! ¡Creedme! Hay hundidos aún bajo el sol más candente, aún bajo el amor de una madre hay quienes se corrompen las entrañas y se dejan escupir sobre los ojos, y se dejan guillotinar por una burguesía. Pero yo sé que mi grito llegará haciéndose hojas de fuego a donde los indolentes, y descuartizará a los que nos descuartizan. Y yo grito este momento ante vosotros que no me veis, pero

digo que no cesaré hasta que no logre hacer botar sangre de vuestros ojos, de los cuales tiene que salir mi pan y mi vida.

Este poema³ leído por Simón Corral carece de todo cuanto dicta la métrica literaria, ya que como se dijo anteriormente, los tzántzicos se colocaron fuera de los modelos tradicionales. Su contenido directo y cuestionador, exigía una respuesta inmediata de partes de quienes lo escuchaban, en sintonía con aquella frase del escritor francés Frantz Fanon “todo espectador es un cobarde o un traidor”, que los tzántzicos la aplicaron como propia.

Como era de esperarse, la opinión pública en Quito estuvo dividida. Hubo quienes desde una posición conservadora, negaron la validez artística del acto recitante tzántzico, intentando a través de la burla, hacerlos ver como “unos jóvenes de raras aficiones”⁴. Más

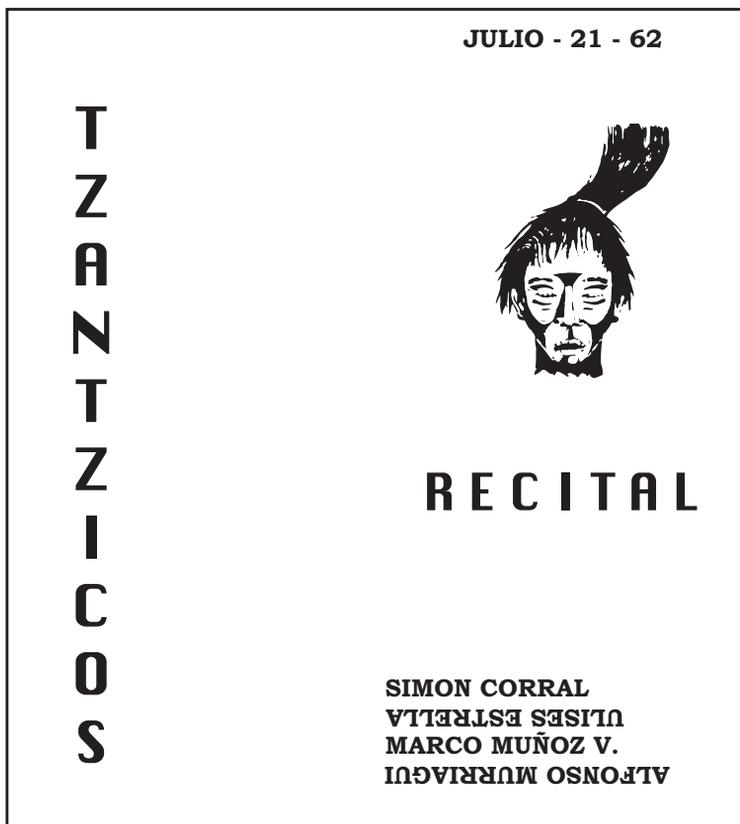
3 Este poema ha sido extraído del guión original de “Cuatro gritos en la oscuridad”.

4 En el periódico La Calle dirigido por el escritor Alejandro Carrión, salió publicado un artículo con fecha 1 de mayo de 1962, en el que irónicamente se llamaba a los tzántzicos “Zancitas”, sugiriendo que los poetas utilizaban raros procedimientos como recitar versos en la oscuridad con sospechosos gritos, para anunciar la llegada de una nueva edad, en la que estos jóvenes podrían actuar juntitos, señalando de paso que desde que subió al poder el velasquismo, proliferaban “jóvenes de esa naturaleza”.

también existieron los que se identificaron con esta renovada propuesta, abriéndose con esto no solo un debate entre los artistas, sino también entre los miembros de la sociedad civil.

A este recital se unieron otros como el brindado en la Universidad de

Guayaquil el 1 de junio de 1962 y en la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Núcleo Tungurahua) el 19 de junio del mismo año; el del Municipal Tennis Club de Quito (julio 21 de 1962) con la participación de un nuevo integrante como lo fue Alfonso Murriagui; el recital en agosto de 1962 para la Asociación de Em-



Recital tzánzico Municipal Tennis Club, julio 21 de 1962. Archivo Suana Freire García

pleados de la Fábrica La Internacional; la lectura del Primer Manifiesto Tzántzico en el Salón Máximo de la Facultad de Filosofía de la Universidad Central (agosto de 1962), y el recital Manifiesto y Galope en la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas (septiembre de 1962).

La ética y estética tzántzicas fueron tan innovadoras como polémicas, así que los poetas ampliaron su accionar a distintas áreas. Lograron llevar su poesía a sitios marginados de los circuitos culturales oficiales, y de repente fábricas, aulas universitarias, recintos populares, comenzaron a llenarse de un público nuevo y receptivo ante esta manera de producir arte. Las notas periodísticas de la época señalan que en cada acto recitante concurrieron entre 200 y 300 personas, lo cual fue un fenó-

meno interesante tomando en cuenta que la opinión pública estaba dividida en Quito, por el comportamiento de los poetas que llevaban prendas de *jean* antes que terno y corbata, o que se colocaban de espaldas al público para incitar aún más a los presentes. Al respecto Ulises Estrella en su obra *Memoria incandescente*, reseña una frase acuñada en la época, que encierra toda la conmoción que suscitaron estos actos recitantes:⁵ “Ir al próximo recital para echarles agua hirviendo, pero de todas maneras ir”.

Esta polarización social motivó a que los tzántzicos incursionaran en el mundo de la radiodifusión a través del programa radial “Ojo del Pozo” en Radio Nacional del Ecuador, para seguir formando un nuevo público:

5 Durante los siguientes años los tzántzicos presentaron una serie de actos recitantes entre los que se pueden nombrar: Contrapunto, Recital para nosotros mismos, Anfiteatro, Oratorio por el hombre, Pepe salta la llama, La muerte del cisne, Contra candela candela, Ciber propagus mentis, Historia de una reforma agravante, Estipendio de las Armañas de los Democraso Inocentes, A golpe de cascos, Salto al monte, Manifiesto a 10 voces, Fábula del ascenso y descenso de la vaca y cómo acarrearé en su pendiente a cuántos semovientes más, y Piscis viaja.



Integrantes del movimiento tzántzico emitiendo el programa radial Ojo del Pozo. Archivo Susana Freire García

Nosotros como tzántzicos, conseguimos realizar un programa, gracias a la presencia en la Radio Nacional de Humberto Pérez, hombre de izquierda que nos sugirió hacer algo para la radio (...) El programa se llamaba Ojo del Pozo. Lo hacíamos todos los tzántzicos con el apoyo de Álvaro San Felix y Jorge Escobar. El programa empezaba con música extraña, las cortinas musicales de ese entonces eran marchas norteamericanas y pasillitos, pero nosotros teníamos cortinas musicales de compositores clásicos. Luego una voz decía "tzántzicos" y después pronunciábamos en coro "Ojo del Pozo", para posteriormente dar lectura a los textos poéticos. (Murriagui 2008, pp.44-45).

Con música de Dvorak, Stravinski y Debussy como telón de fondo, los poetas empezaron a producir su programa radial con el afán de

combinar música y poesía dentro de una concepción vanguardista. Para que los lectores tengan una idea lo que El Ojo del Pozo representó para la época, se reproduce a continuación un extracto del contenido de uno de los programas emitidos al aire durante el año 1965, y que contó con la participación de Alfonso Murriagui, Ulises Estrella y Jorge Escobar:

Abrimos hoy esta palabra radial con una pequeña pero segura sensación de que se inicia un nuevo orden de cosas, año tras año, día tras día, grupos de gente, estudiantes, artistas, poetas e intelectuales hablan de una cultura ecuatoriana, y al hacerlo piensan en nombres, títulos académicos, instituciones, glorias pasadas, mentalizadores de cenáculo o simples columnistas dominicales, y sucede que la tan mentada cultura nacional, al estar perdida en estos oscurantistas manipuleos de privilegio e incapacidad, significa menos que una frase trunca o un proyecto mal empezado (...) el ser de cultura nativa empezará a aparecer tan solo cuando hayamos meditado todos en conjunción: campesinos, obreros, oficinistas, estudiantes, profesionales o artistas de cómo somos, qué elementos constitutivos

han dado lugar a nuestro especial modo de ser, en qué circunstancia física vivimos, qué proyección tenemos como pueblo.

A la incursión en el mundo radial se unieron otras iniciativas. En el año de 1964 entablaron relación con el director italiano de teatro Fabio Pacchioni, que dio origen a la fundación del Teatro Ensayo, dirigido por el tzántzico Antonio Ordóñez. Además en ese mismo año fundaron el Cine Club Cultural, para proyectar por vez primera en Quito películas de Fellini y Antonioni. A la par y como parte del compromiso del creador con la sociedad, impulsaron tanto la Asociación de Artistas y Escritores del Ecuador, como la creación del Frente Cultural en 1968, mismo que consolidó el trabajo de los tzántzicos a nivel sindical con el Teatro Obrero, y a nivel estudiantil con el Teatro Politécnico.

La cultura del riesgo

“Desde el primer grito, insulto o patada que dio nuestro movimiento, estuvimos contra los consagradores y los que se dejan consagrar, contra las consagraciones. Porque vimos que la

“intelectualidad” tenía una posición oscilante, que se definía en veces por la consagración, en veces por el oportunismo, en veces por la traición (...) Creemos en la revolución, y que ésta la va a hacer el pueblo”. Tzántzicos, Revista Pucuna N° 8, Quito, octubre de 1967.

En su condición de poetas trashu-
 mantes los tzántzicos se propusie-
 ron desarrollar una cultura de
 riesgo, que tuvo en el Primer Ma-
 nifiesto Tzántzico (1962) sus line-
 amientos filosóficos. A través del
 mismo denunciaron la complicidad
 de los actores culturales con un
 sistema que desde sus raíces evi-
 taba el debate, y privilegiaba un
 premeditado silencio que se exten-



día a todos los campos de la sociedad. Es por ello que resulta clave analizar el contenido de dicho manifiesto el cual en resumen estableció las siguientes directrices: análisis del ambiente cultural del Ecuador en 1962; el estado de anquilosamiento en el que habían caído las manifestaciones culturales en especial la literatura; la urgente reducción de “cabezas engrandecidas” (en especial las de los representantes de la literatura del 30); cuestionamiento a la forma en que ciertos sectores de la sociedad manipulaban a favor de unos pocos, y el compromiso del artista para transformar al mundo a través de una revolución de conciencias. Para los poetas era imposible escribir sin comprometerse con aquellos que sufrían las consecuencias de la marginación y la pobreza, ya que el arte y específicamente la poesía, constituían las herramientas para evidenciar los problemas de vivienda, educación, salud, gobernabilidad, dependencia económica con las grandes potencias, injerencia de gobiernos extranjeros, y otros asuntos inherentes a la década del sesenta. A la par de cuestionar internamente lo que su-

cedía en el país, los tzántzicos buscaron la manera de que el Ecuador, no se quedara al margen de lo que acontecía en otros países. Por eso establecieron vínculos con movimientos iconoclastas como los Nadaistas colombianos, los Mufados argentinos, El Techo de la Ballena de Venezuela, y los beatniks norteamericanos, cuyos miembros también cuestionaban en sus respectivos países, la forma en que las manifestaciones culturales coadyuvaban, a que ese sistema colonizador y excluyente se replicase en las relaciones sociales. Un claro ejemplo de ello es el poema del poeta nadaista colombiano Gonzalo Arango que se reproduce a manera de imagen, por cuanto fue escrito a puño y

revolución

Una mano
 más una mano
 no son dos manos
 son manos unidas
 tiene tu mano
 a nuestras manos
 para que el mundo
 no esté en pocas manos
 sino
 en todas las manos
 gonzalo arango

letra por el autor⁶, y que encierra aquel espíritu de solidaridad que existía entre los poetas trashumantes de América. En esta misma línea y sin más auspicios que su voluntad de compartir su poesía, varios tzántzicos salieron del país haciendo efectiva la cultura del riesgo. Mientras el poeta Estrella hizo un recorrido por varios países de Centroamérica hasta llegar a México y posteriormente a Estados Unidos de Norteamérica para dar a conocer el trabajo del movimiento; los poetas Raúl Arias, Rafael Larrea y Alfonso Murriagui realizaron una gira cultural por América Latina en 1965. Prueba de ello es la nota periodística publicada en el periódico La Industria de la ciudad de Trujillo (Perú) de octubre 17 de 1965, titulada “Tres poetas del Ecuador en Trujillo”:

Tres poetas jóvenes ecuatorianos (...) se encuentran en Trujillo. Ellos son Raúl Arias, Alfonso Murriagui y Rafael Larrea (...) Realizan una gira cultural por países latinoamericanos a través

de la que sostendrán coloquios, darán conferencias sobre diversos tópicos de la cultura contemporánea actual, y así mismo se proveerán de libros y recogerán impresiones sobre los movimientos intelectuales que en ellos existen. El día de ayer establecieron contacto con jóvenes poetas de los diversos grupos literarios existentes en nuestro medio.

Esta conexión con movimientos literarios de otros países les permitió a los tzántzicos superar las barreras de provincianismo cultural, y comprender que lo que provocaba el anquilosamiento artístico y social del país, era precisamente la sobrevaloración que se había otorgado a ciertos intelectuales y ciertas obras, por el desconocimiento que se tenía de lo que se producía en el exterior. Y este provincianismo también se extendía a la forma en que ciertas instituciones culturales eran dirigidas, ya que solamente entre unos pocos se repartían la dirección de las mismas. Es por ello que la denuncia tzántzica desarrollada

6 Este manuscrito me fue obsequiado por el poeta Ulises Estrella (+), años después de que publiqué el libro sobre el movimiento tzántzico, de ahí que haya mantenido inédito este material.

desde 1962, tuvo su hito más importante en el año de 1966, con la toma de la Casa de la Cultura Ecuatoriana por parte de la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador AEAJE liderada por los tzánzicos. Al respecto es válido mencionar que en el Tercer Congreso realizado por la AEAJE en 1966, sus integrantes decidieron reorganizar la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en vista del entreguismo de su presidente Jaime Chávez hacia el mandatario de turno Clemente Yerovi. El 25 de agosto de 1966, los miembros de la AEAJE, ocuparon las instalaciones de la CCE, cuya acción fue respaldada en Guayaquil, Latacunga y Cuenca. El pedido fue directo: una orientación democrática de la CCE y la renovación de los miembros de la misma. Tras varias reuniones, el 12 de noviembre del mismo año, la Junta Plenaria eligió nuevamente como presidente de la CCE a Benjamín Carrión. Apparentemente esta decisión fue acertada, sin embargo en marzo de

1967, los tzánzicos denunciaron la actitud de Carrión, quien lejos de promover la reforma de la CCE, defendió el criterio de la restauración, comprendida como el regreso del viejo orden que ellos impugnaron. Esta crisis llegó a su punto culminante, cuando Carrión ofreció un homenaje el 18 de noviembre de 1967 en casa del pintor Oswaldo Guayasamín, al presidente de la república Otto Arosemena, en donde además Arosemena le ofreció a Carrión el cargo de Embajador en México, ofrecimiento que fue aceptado por el escritor. Esta conciliación con la cúpula del poder de parte de Carrión, fue denunciada por los miembros de la AEAJE, ocasionando además la salida de la CCE de varios intelectuales jóvenes que fueron parte del movimiento renovador del año 1966⁷. Como bien lo expresó Agustín Cueva: “no habíamos cuestionado a un hombre, sino hecho algo mucho peor: destapar la podredumbre política y cultural del país”.

■ 7 Entre los intelectuales que renunciaron se hallaban Agustín Cueva, Manuel Agustín Aguirre, Ataúlfo Tobar, Rafael Larrea, Raúl Arias, Ulises Estrella, Juan Andrade, Francisco Proaño, Jaime Galarza, Nela Martínez, Egberto Espinosa, Hugo Cifuentes, Gilberto Almeida, Aníbal Villacís, Alejandro Moreano, Ricaurte Miranda y Oswaldo Moreno.

Más allá de la crítica

“Los Poetas han dejado de estar reducidos a su buhardilla, y no se ensueñan ni evaden, ya no se tranquilizan con la muerte. Ahora los Poetas existen entre las multitudes, rehacen las alegrías de los hombres, viven con el sonido de la vida y se entregan a él”. Tzántzicos, Revista Pucuna N° 4, Quito, abril de 1964.

Entre las críticas reiterativas al movimiento tzántzico está la descalificación de la poesía producida por sus miembros, aduciendo que la misma tiene una gran carga política. Si se analizan a diversos movimientos literarios no solo en el Ecuador sino en otros países, se podrá concluir que en su momento, los actores culturales defendieron una determinada ideología política, y no por ello su obra literaria carece de validez. No es justo caer en el maniqueísmo y decir “esta poesía es buena y esta no lo es”, sin tomar en cuenta las distintas aristas que rodean al acto creativo. En los convulsos años sesentas, los tzántzicos no podían escribir con un lenguaje moderado o

romántico, ya que las circunstancias exigían otra clase de comunicación. Y aquí reside precisamente la contribución del tzantzismo a la literatura ecuatoriana: una oxigenación del lenguaje, una libertad creativa, una literatura reflexiva y no propagandística o de cartel. Además la crítica no toma en cuenta, el público que en la década del sesenta se formó alrededor de los actos recitantes tzántzicos. Un segundo aspecto vinculado al quehacer tzántzico, fue la creación de tres revistas⁸ emble-



Pucuna N° 1, Quito, octubre de 1962. Archivo Susana Freire García.

8 Pucuna contó con nueve números desde octubre de 1962 a febrero de 1968. Indoamérica con ocho números desde enero de 1965 hasta 1967. La Bufanda del Sol (primera época) con tres números desde junio de 1965 hasta julio de 1966.

máticas: *Pucuna*, *La Bufanda del Sol* (primera época) e *Indoamérica*. En *Pucuna* los poetas reseñaron todas sus actividades, y publicaron artículos en los que expresaban su punto de vista en relación a diversos temas. Sin financiamiento o auspicios, los poetas de su propio peculio publicaban la revista, para hacerla circular no solo a nivel nacional sino internacional. Ellos manualmente armaban la revista en la Imprenta Alemana, con una estética inconfundible (pasta negra, logotipo de una tzantza, hojas colocadas al revés para provocar al lector). Y si la revista *Pucuna* causó polémica en el ambiente cultural, *Indoamérica*, dirigida por Agustín Cueva y Fernando Tinajero, dio a conocer una serie de ensayos en los cuales se abordó la situación cultural del país, y el papel del intelectual como suscitador de respuestas ante la crisis. Por su parte *La Bufanda del Sol* (primera época) dirigida por Ulises Estrella, Alejandro Moreano y Francisco Proaño, promovió la relación con intelectuales⁹ de América Latina, a través de la publicación de

ensayos vinculados a la poesía, teatro, cine, pintura y cuento.

Varios críticos señalan que el movimiento tzántzico no dejó una obra de gran envergadura, y que los poetas no publicaron textos que sirviesen como objeto de estudio. Medir la trascendencia de un movimiento, bajo una óptica cuantitativa resulta superficial. Esta crítica incluso se extiende, hasta responsabilizar a los tzántzicos de que el país no haya ingresado en el boom literario de los años sesenta. Esta bizantina discusión, cae en lo que los tzántzicos denominaron “el provincianismo cultural”, ya que desmerece la importancia del proceso literario ecuatoriano de los sesenta, y tiende a establecer comparaciones que no se ajustan a la realidad cultural del país en aquella época. El Ecuador tuvo su propio boom en la medida, que se pusieron en evidencia las situaciones de inequidad que precisamente impedían el desarrollo integral en el campo de la cultura. Como bien lo señala el

9 Cabe mencionar que alrededor del movimiento tzántzico estuvieron intelectuales de la talla de Agustín Cueva, Alejandro Moreano, Francisco Proaño Arandi, José Ron, Esteban del Campo. Por su parte Abdón Ubidia y Humberto Vinuesa formaron parte del movimiento en años posteriores.

crítico norteamericano Michael Handelsman:

En lo que se refiere al boom cultural y teórico del Ecuador, el tzantzismo es su primera manifestación de relieve (...) Para sacudir y despertar conciencias (...) los tzántzicos llevan su poesía a las calles, a las universidades, a los sindicatos, y en vez de publicar sus poemas en un medio donde las publicaciones todavía llegan a pocos lectores, deciden acercarse directamente al pueblo con hojas mimeografiadas y recitales públicos (...) En todo momento los tzántzicos fomentan una actitud clara de rechazo, y una toma de conciencia que une al escritor con su pueblo (Handelsman, 1987, p.14).

Los tzántzicos bajo su lema de trabajadores de la cultura, no publicaron una cantidad determinada de libros¹⁰, no porque careciesen de capacidad, sino porque consideraban que en esta era un “pos-

tura burguesa”, y prefirieron compartir oralmente su poesía, y publicar con medios propios sus revistas, sin afanes comerciales. El lema era irse en contra de las consagraciones y los aplausos, dado que el interés primordial del movimiento tzántzico fue promover un debate ético y estético en torno a la situación cultural del país y al compromiso de los creadores, que hasta el día de hoy sigue teniendo vigencia.



Interior poemario Ombligo del Mundo de Ulises Estrella, Quito 1966. Archivo Susana Freire García.

10 Al respecto es necesario mencionar que durante la década del sesenta, fueron publicados tres poemarios tzántzicos de trascendencia como aporte literario: Treinta y tres abajo de Alfonso Murriaguí, Ombligo del Mundo de Ulises Estrella, y Levantapolvos de Rafael Larrea.

Una automarginación necesaria

Emergemos de un aislamiento íntimo y social, producto del estrato al que pertenecemos (...) No nos deslumbramos con frases conformadas, creemos en la transformación, lo que quiere decir que para proyectamos en la acción, nos introducimos en un justo baño de verdad (...) Estamos limpiando a nuestros progenitores del luto del oprobio de la servidumbre, para esclarecernos y esclarecer a los hijos. Y luego bregar, luchar, morir, todos juntos por el nuevo mundo.

Tzántzicos. Pucuna N° 7, Quito, marzo de 1967.

Al inicio de este ensayo dejé claro que varias de las hipótesis que desarrollé en mi obra sobre el movimiento tzántzico siguen en pie, y considero que en este texto he brindado las herramientas necesarias para corroborar lo dicho. Es evidente que pervive aún un silencio oficial en torno a este movimiento, y una marginación de parte de quienes consideran que lo único válido del tzantzismo fue su "actitud", desconociendo todos los aportes éticos y estéticos del mismo. Aquí es necesario hacer una reflexión: la marginación oficial

es inevitable en la medida en que los tzántzicos denunciaron las fragilidades e inconsistencias del quehacer cultural ecuatoriano sin concesiones de ninguna naturaleza, situación que hasta la actualidad causa resquemor en determinados sectores. Hoy como ayer la poesía tzántzica sigue incomodando por su lenguaje frontal, por los temas que abordó, por su libertad creativa, por su insolencia. Y esa es una buena señal ya que da la medida que nunca será del gusto oficial ni podrá ser encasillada en un modelo determinado. Como contraparte la nueva hipótesis que subyace en el trasfondo de este ensayo es la automarginación tzántzica, nacida desde el interior de este movimiento, cuyos actores no buscaron convertirse ni en escuela literaria, ni en referentes culturales prestos a la consagración, ya que desde el inicio conscientemente decidieron colocarse fuera de la cultura oficial, asumiendo con su postura todos los riesgos que implica crear a contracorriente. Solamente de esta manera, los tzántzicos pudieron contar con la libertad requerida para polemizar, impugnar y subvertir el orden de las cosas, culturalmente hablando.

Esa experiencia vivencial de crear a partir de una visión humanística y comprometida, esa versatilidad para plasmar su propuesta en diversos campos estéticos, esa valentía para enfrentar al poder con poesía, representa una impronta irrepetible en la historia de la literatura ecuatoriana, mas aun en momentos como los actuales en los que la creación artística tiende a la individualidad, y en casos más graves a la comercialización y lucro mediante el uso de corrientes literarias de moda, o al “inteligente acomodo” con la argolla cultural de turno. Y como la historia es cíclica, el estudio y comprensión de los hechos pasados, nos permiten enfrentar el presente con conocimiento de causa, caso contrario nos vemos avocados a ser simples piezas de un sistema que ataca lo diferente y ensalza lo común. Por eso y a manera de provocación tzántzica me permito cerrar este ensayo con la reproducción de un artículo de Ulises Estrella titulado “Ecuador 1962” (Revista Pucuna N° 2, Quito, enero de 1963), para comprobar si como sociedad hemos avanzado frente a las interrogantes plantea-

das por el poeta, o si por el contrario seguimos sumidos en una situación similar a la denunciada en el pasado siglo XX:

Existe en nuestro país, desde hace mucho tiempo, un manifiesto provincialismo en la cultura. Los horizontes que se nos presentan acerca de los campos o de las novedades que se desenvuelven en otros lugares son los más reducidos. Apenas “los escogidos” que han logrado salir fuera de las fronteras, logran ponerse en comunicación con hombres de cultura del mundo (...) Y se agudiza más la situación en cuanto, agrupados en cerrados círculos, -en tres ciudades del país-, independientemente se trabaja. Así en Quito muy poco se conoce sobre la actividad que se realiza en Guayaquil y viceversa. (...) ¿Las razones? Están claras; siempre han estado claras, a pesar de que se ha cerrado los ojos ante ellas. La fundamental: la ineficaz labor de los organismos culturales especializados, y de los grandes medios de difusión ciudadana como son la prensa y la radio (...) Por otro lado, las entidades “rectoras de la cultura” equivocan su función especialmente por debilidad de “argolla” de sus directivos.

BIBLIOGRAFÍA

- Cueva Agustín, Entre la ira y la esperanza, Cuenca, Editorial de la CCE Núcleo del Azuay, 1981.
- _____, Lecturas y rupturas, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1986.
- Estrella Ulises, Memoria Incandescente, Quito, Imprenta Noción, 2003.
- Freire Susana, Tzantzismo: tierno e insolente, Quito, Editorial Libresa, 2008.
- Handelsman Michael, Incursiones en el mundo literario del Ecuador, Guayaquil, Editorial de la Universidad de Guayaquil, 1987.
- Pucuna, Edición facsimilar 1962-1968, Quito, Impresión Tallpa, 2010.