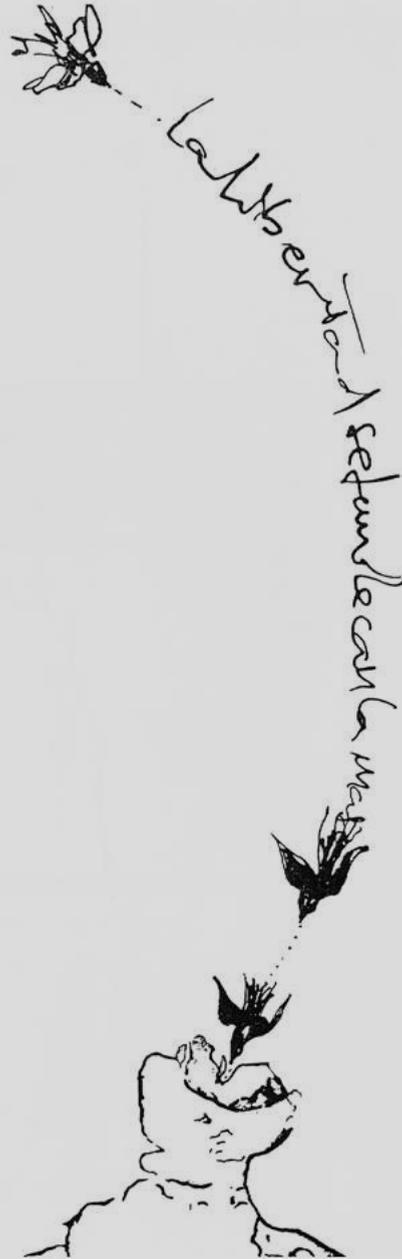


K a m c h a t k a

Revista de análisis cultural
N. 12



Experimentación poética y contracultura
en contextos dictatoriales ibéricos y latinoamericanos
(1960-1990): colectivos, acciones y reacciones
Coordinado por Mercè Picornell y Maria Victòria Parra Moyà

EXPERIMENTACIÓN POÉTICA Y CONTRACULTURA EN CONTEXTOS
DICTATORIALES IBÉRICOS Y LATINOAMERICANOS: (1960-1990):
COLECTIVOS, ACCIONES Y REACCIONES

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 12 (2018)

Monográfico coordinado por MERCÈ PICORNELL Y MARIA VICTÒRIA PARRA MOYÀ

MERCÈ PICORNELL Y MARIA VICTÒRIA PARRA MOYÀ. Experimentación poética y contracultura en contextos dictatoriales ibéricos y latinoamericanos: (1960-1990): colectivos, acciones y reacciones.	221-228
JUAN GONZALEZ GRANJA. Los Tzánticos amenazan la ciudad: la performance poética de la indig-nación en el Ecuador moderno.	229-251
MALENA LA ROCCA. “Rompiendo la piñata del Mundial”. Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina.	253-271
PAULINE MEDEA BACHMANN. Poesía en circulación. Estéticas politizadas entre exposición, documentación y lectura en el Cono Sur.	273-290
JÈSSICA PUJOL DURAN. Beau Geste Press: a liminal Communitas across the New Avant-gardes.	291-312
ALBERTO VALVERDE OTERO. El Grupo Rompente (1975-1983). Un viaje inesperado por la Transición en el campo literario gallego.	313-332
IRATXE RETOLAZA. Poéticas experimentales en la resistencia cultural vasca: Isturizetik Tolosan Barru (1969).	333-369
MERCÈ PICORNELL. Campo literario y reconstrucción democrática. dos poéticas estratégicas y una interpelación en la poesía chilena.	371-404
MARIA VICTÒRIA PARRA MOYÀ. Una cata de 'Sopa de letras' (1976).	405-432

LOS TZÁNTZICOS AMENAZAN LA CIUDAD: LA PERFORMANCE POÉTICA DE LA INDIG-NACIÓN EN EL ECUADOR MODERNO

The tzántzicos threaten the city: the poetic performance of indig-nation in Ecuadorian modern times

JUAN GONZÁLEZ GRANJA

UNIVERSITY OF NEW MEXICO (ESTADOS UNIDOS)

jpgonzalezgranja@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-9319-5860>

RECIBIDO: 28 DE MARZO DE 2018

ACEPTADO: 29 DE OCTUBRE DE 2018

RESUMEN: En este artículo analizo la primera performance del Movimiento Tzántzico (Ecuador, 1961-1968), el recital “Cuatro gritos en la oscuridad” (1962) y el más prominente de sus poemarios, *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* (1970), escrito por Humberto Vinueza. Conocidos como los tzántzicos —los reductores de cabezas— estos autores apelan al carácter desestabilizador y persuasivo de la poesía comprometida para combatir el capitalismo. Al ocuparme del primer recital busco elucidar el gesto parricida del movimiento y la insolencia con la que cuestionan la política cultural y elitista de la institucionalidad estatal. En cambio, en el abordaje del poemario de Vinueza me ocupo especialmente de las lecturas y relecturas de la historia que ponen en tela de juicio la Historia Oficial. En los análisis de la performance y del poemario, sin perder de vista la actitud iconoclasta de los tzántzicos que se refleja en su propuesta escritural, demuestro que a esta generación de poetas se le debe la modernización de la poesía ecuatoriana y, también, la de la figura pública del intelectual comprometido frente al poder.

PALABRAS CLAVE: Poesía, ironía, modernidad, tzántzico, revolución, Ecuador, Latinoamérica.

ABSTRACT: In this article I analyze the first public performance of the Ecuadorian Tzántzico Movement (1961-1968), “Cuatro gritos en la oscuridad” (“Four Howls in the Dark”), as well as the most representative gesture of the movement, Humberto Vinueza’s poetry book *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* (*A Singing Vulture under a Worthless Sun*). The Tzántzicos —“head-shrinkers”— sought to confront the capitalist social order through the persuasive character of their destabilizing, politically-engaged poetic performance. Through analysis of their first recital, I elucidate the movement’s insolent and patricidal spirit and how it questions the elitist cultural politics of State institutions. I highlight how Vinueza’s readings and re-readings of history trouble official historical narratives of the nation-state. By examining the Tzántzicos’ iconoclastic poetic performance, I demonstrate how this generation of poets modernized Ecuadorian poetry as well as the figure of the politically-engaged or public intellectual in the face of power.

KEYWORDS: Poetry, Irony, Modernity, Tzántzicos, Ecuador, Latin-American Revolution.

González-Granja, Juan Carlos.

“Los tzántzicos amenazan la ciudad: la performance poética de la indig-nación en el Ecuador moderno”.

Kamchatka. Revista de análisis cultural 12 (Diciembre 2018): 229-251.

DOI: 10.7203/KAM.12.12227 ISSN: 2340-1869

TIEMPOS DE LA FIEBRE

El Movimiento Tzántico¹ (Ecuador, 1961-1968) se suma al proyecto latinoamericanista y antiimperialista de la Revolución Cubana (1959) o, vale decir, a lo que esta revolución llegaría a representar para un buen número de jóvenes poetas, artistas, narradores e intelectuales latinoamericanos de izquierda, en aquellos años. Para estos jóvenes, en quienes, además, el contacto con poetas y académicos del exilio español había tenido ya una significativa influencia, Cuba y su revolución significan la utopía de una sociedad moderna no capitalista. Y no se trata de un acontecimiento aislado; para ellos, la Revolución Cubana se inscribe en una serie de luchas populares cuyo inicio podría datarse con la Revolución Mexicana (1910). Pasa, por ejemplo, por la resistencia que hacia 1930 simbolizan los Frentes Farabundo Martí, en El Salvador, y Augusto Sandino, en Nicaragua. Así mismo, esta revolución hace aún más evidente la necesidad de llevar a cabo cambios inaplazables en la estructura económica al uso —en cuanto a la posesión de la tierra y la distribución de riqueza, por nombrar dos de los más imperiosos—, cambios por los que ya venían manifestándose las organizaciones estudiantiles, las de los obreros, y las de campesinos y mineros, desde los comienzos del siglo XX, en Argentina, Guatemala, Bolivia, Perú, y etc. Lo cierto es que, en plena Guerra Fría (1947-1991), cuando el capitalismo se halla más boyante que nunca, Cuba llega a ser un verdadero campo de “guerra civil” universal, en la que Latinoamérica intervendrá ya no como testigo, sino como participante. Digamos que, en esta “guerra civil”, por su puesto, el tzantzismo habrá de tomar partido.

Hablar de “tzantzismo” es hablar de un grupo de jóvenes, sobre todo, poetas e intelectuales comprometidos. Como buenos bisoños lectores de Sartre, estos creen disponer a su voluntad de su libertad y destino, y terminan por adoptar el parricidio como práctica política y estética del movimiento. Siguiendo los postulados marxistas que contemplan la lucha de clases, los tzánticos quieren cambiar el mundo y, de paso, tal como lo ha señalado Agustín Cueva, terminan por modernizar la literatura ecuatoriana (1986: 310). En el centro de sus discusiones candeleras, el tzantzismo sitúa la modernidad y la posibilidad de vivirla de una manera no capitalista: la revolución. De acuerdo con su programática, en primer lugar, es cuestión de mostrar una actitud que los diferencie de la generación intelectual anterior, a la que encuentran pacata y responsable de no haber hecho lo suficiente para evitar la debacle en la que se encuentra el Ecuador de mediados del siglo XX. Ésta es la generación que, a su juicio, participa y se beneficia de la factura del fallido modelo de la “pequeña nación”, modelo producido para animar el nacionalismo después de la avasalladora derrota en la guerra con el Perú, de 1941, en la que el Ecuador pierde casi la mitad de su territorio. Y, en segundo lugar, la tarea consiste en desdorar la alta cultura, hacer obvio cómo las instituciones encargadas de las políticas culturales obedecen, en definitiva, a un proyecto político que excluye a las mayorías. De aquí que, la Casa de la Cultura Ecuatoriana (C.C.E.), fundada y dirigida desde 1944 por el prominente crítico y, además, autor de la teoría de la “*pequeña nación*”, Benjamín Carrión, se vuelva el centro de los ataques y burlas de los irreverentes jóvenes poetas revoltosos. La insolencia de los tzánticos construye un frente paralelo al de la institucionalidad estatal. Cambian el recital grave de la sala de teatro por la

¹ Tzántico (del shuar: reductor de cabezas). En este artículo, utilizaremos indistintamente los términos Movimiento Tzántico, Tzánticos, Tzantzismo, tal como lo hicieron los miembros del grupo.

performance popular en la calle, y el lenguaje alambicado de aquella lectura poética —a la que acusan de ser un acto soso y burgués— por la palabra de la plaza, por el habla la de la gente del común. Dan a sus textos poéticos un contenido político y un fin comunicativo y, con la misma violencia con la que repugnan las razias del capitalismo, rompen en su escritura con estructuras y formas poéticas de un modernismo empobrecido en boga, que daba cierto prestigio social a sus autores y era bien recibido por un público anodino. En este artículo nos ocuparemos de la performance del Movimiento Tzántzico. Ésta condensa el espíritu de este movimiento poético y sus señas particulares. Nos ocuparemos concretamente del primer recital, de 1962, titulado “Cuatro gritos en la oscuridad” y del poemario de Humberto Vinuesa, escrito para ser guion de la performance, o recital tzántzico, *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* (1970). Es nuestro propósito mostrar hasta qué punto la poesía y el papel del intelectual público se modernizan en el Ecuador debido a la aún bastante desconocida escritura comprometida de los tzántzicos.

PARA ENDEREZAR EL MUNDO

Ante la modernidad capitalista que, con disfraz de proyecto civilizatorio y nacional, la dictadura de la Junta Militar (1963-1966) afianza en el país, los tzántzicos, estos revolucionarios iconoclastas, se declaran salvajes.² Por esto, justamente, se denominan tzántzicos (los reductores de cabezas). Y llaman a su revista “Pucuna”, que es el nombre de la cerbatana, el arma que utiliza el tzántzico para lanzar sus dardos envenenados.³ Deben su nombre a los shuar, pueblo indígena que habita la región oriental del Ecuador, para quienes la tzantza viene a ser el talismán que identifica al guerrero que la porta, al tzántzico. La tzantza es la cabeza del enemigo muerto en combate que, después de pasar por un proceso sofisticado y secreto, queda reducida al tamaño de un puño. Es un signo de prestigio y sirve para intimidar a los enemigos. Los labios de la tzantza se cosen para impedir que el espíritu del muerto regrese para vengarse (Rubinstein, 2002: 37-8).

En la contraportada del número 4 de *Pucuna* (1964) se lee este propósito se lee este propósito:

El tzantzismo se propone crear una cultura auténtica a través de la poesía, una cultura de raigambre popular y latinoamericana: Hay una voz en Indoamérica que busca ser voz conjunta. Hay cien voces en Indoamérica que buscan hacer un canto coral. Son las voces de los Poetas. 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, se re-hacen las alegrías de los hombres, viven con el sonido de la vida y se entregan a él. Indoamérica empieza a madurar en los Poetas. Dentro de poco los Poetas habrán reducido todas las cabezas de quienes han desintegrado el Origen y la Tradición en garras de la Mentira y la Falacia.

² Junta Militar es el nombre oficial de la dictadura que gobernó el Ecuador de 1963 a 1966. Después de tomarse el poder, los militares estilaban nombrar una junta que estaba integrada por los jefes máximos de las tres ramas de las Fuerzas Armadas: el Ejército, la Fuerza Aérea y la Marina. Del triunvirato, el más antiguo era nombrado Presidente de la Junta Militar. En esta ocasión, la Presidencia de la Junta Militar de correspondió al Almirante Ramón Castro Jijón.

³ Entre 1962 y 1969, circularon nueve números de *Pucuna*.

Destacamos lo sustancial de este editorial firmado por “Tzánticos”, la sintonía del movimiento con el postulado latinoamericanista de la Revolución Cubana que acabamos de anotar, y que no puede ser más elocuente: “Hay una voz en Indoamérica que busca ser voz conjunta”. Y lo es más aún, cuando se equipara la acción política con el oficio poético, “Indoamérica empieza a madurar en los Poetas”, pues de esta frase se infiere que “Indoamérica” se construye como objeto poético y a la vez como utopía. De ahí la confirmación de que para el tzantzismo la poesía es, por principio, acción política en la que: “se re-hacen las alegrías de los hombres”. Pero, mucho más se puede colegir de la proclama tzántzica. En ésta, el movimiento declara la obsolescencia de “los poetas reducidos a su buhardilla”, de los que “sueñan y evaden” y que “se tranquilizan con la muerte”. A lo que sigue, el anuncio de lo nuevo: “son los Poetas que existen entre multitudes” —nótese que la palabra poeta está escrita con P mayúscula en todo el texto. En estas líneas, el tzantzismo expresa su opción por la poesía comprometida “entre multitudes” y arroja dardos contra la que considera una poesía nimia, la que está para hacer concesiones al gusto burgués y al poeta desconectado de la realidad: “reducido a su buhardilla”.

Cierta poesía del Movimiento Tzántzico se concibe ciertamente para ser oída en el recital. Entre comillas, no se escribe. Al calor de la asamblea, el mitin o la huelga, la métrica de los versos, la longitud de las estrofas y la misma distribución de las palabras en el espacio del poema pasan a un segundo plano. El texto se debe modificar de acuerdo con cada uno de los diferentes auditores ocasionales. El asunto arterial es no dejar de comunicar un mensaje: el cambio revolucionario. En este sentido, se diría que el poeta tzántzico, en cuanto revolucionario y entusiasta, se asemeja al rétor clásico, a aquel que elabora discursos con el fin de persuadir a su público. Es cuestión de mostrar una actitud, que va más allá de las palabras y de sus significados, para hacer llegar un conocimiento a los oyentes y exhortarlos a la acción política. De ahí que el recital tzántzico se haya convertido en una performance, pues se trata de llevar la poesía al pueblo, y de plaza en plaza, siguiendo una especie de estrategia de la guerrilla (Tinajero, 1988: 799), y de ponerla al servicio de la transformación social. La poesía de los tzántzicos es política, por cuanto constituye un discurso poético que no solamente promueve el cambio social, sino que presupone la disposición del mismo poeta para luchar por la consecución de éste (Ascunce, 1990: 123).

Si, como se escribió arriba, la modernidad y la revolución hacen las veces del marco general de las discusiones intelectuales de los tzántzicos; en cambio, la función social de la poesía y el papel del intelectual comprometido frente al estado constan entre los temas concretos que discute el tzantzismo en debates y publicaciones. Con estos últimos, se trata lo más cercano, la situación del Ecuador de las últimas décadas. En el momento del entusiasmo revolucionario, con la opción tomada por la poesía comprometida y al asumir el papel del poeta que se mezcla con las “multitudes”, los tzántzicos procuran desmarcarse de la poesía del llamado posmodernismo ecuatoriano. Concretamente, toman distancia de poetas como Jorge Carrera Andrade y Gonzalo Escudero. Estos, que habían venido desempeñándose como embajadores del Ecuador en distintos países, vienen a representar al poeta funcionario del estado, a un ser acrítico y acartonado, y al creador de poesía de salón: “pilas de palabras insustanciales para llenar un suplemento dominical, [...] «obritas» para obtener la sonrisa y el «cocktail» del Presidente” (Tzántzicos, 1962: contraportada). En cambio, cuando se inscriben entre los poetas comprometidos, los reductores de cabezas siguen a Jorge Enrique Adoum, por ese entonces

desterrado, autor de *Ecuador amargo* (1949), de *Notas del hijo pródigo* (1953) y de *Los cuadernos de la tierra: Dios trajo la sombra* (1969), éste último ganador del premio Casa de la Américas. Y emulan, de igual forma, a César Dávila Andrade, quien escribe *Boletín y elegía de las mitas* (1959), poema extenso en el que por primera vez un poeta ecuatoriano se preocupa por dar nombres, apellidos y voz a los indígenas.

Los poetas del tzantzismo se esfuerzan por ser modernos. Leen a Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Martí, Darío y Lugones, por dar algunos nombres, y se eslabonan con una vertiente de la pos-vanguardia que venía formándose en Latinoamérica desde los años treinta. En “Notas sobre las tendencias de la poesía post-vanguardista en Hispanoamérica”, Alberto Julián Pérez observa que ésta enlista: “Los poetas cultos conscientes de las innovaciones poéticas más recientes, que mantienen una relación simbiótica con la poesía popular y el mundo cultural al que esta poesía representa y da voz, y tratan de crear una «imagen» de la poesía popular en la poesía culta” (1992: 54). Caben en esta descripción, entre otros: Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Nicanor Parra, Gabriela Mistral, César Vallejo, Antonio Cisneros, Carlos German Belli, Roque Dalton y Ernesto Cardenal. Éste también es el caso tzántzico: poetas que no descreen del valor estético del poema, pero que piensan —al calor del entusiasmo revolucionario— que éste debe estar en función de un fin político. Es más, como ya se dijo, la tensión entre la política y la función social de la poesía llega a ser uno de los temas que ocupa gran parte de la ensayística de *Pucuna* y que se discute en los debates organizados por el movimiento. Lo propio sucede en el caso de un significativo número de poetas comprometidos de todo el continente, poetas con los que los tzántzicos están en contacto e interlocución. Son autores que se agrupan alrededor del nuevo latinoamericanismo, repetimos, generado por la Revolución Cubana. Algunos de estos son: la chilena-peruana Raquel Jodorowski, el mexicano Sergio Mondragón, los argentinos Paco Urondo y Miguel Grinberg, el cubano Miguel Barnet, el brasileño Claudio Willer, el colombiano Gonzalo Arango y la mexicana Thelma Nava.

NO QUEREMOS QUE NOS LEAN, QUEREMOS QUE NOS ESCUCHEN

Convenimos en que el Tzantzismo es una forma de conciencia crítica de la modernidad capitalista. Enunciado de otra manera, el capitalismo es la experiencia histórica concreta de modernidad que, al igual que en otros lados del mundo, viene a avecinarse en el Ecuador. Que los tzántzicos desarrollen esta conciencia de criticidad frente al capitalismo obedece al temprano contacto que tienen con la filosofía continental y con la preocupación por la política contingente, a lo que vamos a referirnos, a continuación, brevemente. Recuérdese que éste es un movimiento cultural iniciado por jóvenes poetas que cursan los primeros años de la carrera seducidos por la

escritura de Jean Paul Sartre, Martin Heidegger y Albert Camus.⁴ Los tzánticos discuten acaloradamente acerca de la libertad, la responsabilidad y el compromiso social de los intelectuales frente al poder, hablan públicamente de política partidista y no disimulan ni su antiimperialismo ni su simpatía por la Revolución Cubana. Les mueve la indignación contra la dictadura anticomunista que gobierna el país del 1963 al 1966.⁵ Pero también les mueve cierto resentimiento contra la generación intelectual anterior, a la que acusan con acritud de no haber hecho lo suficiente para evitar la tragedia que se refleja en el Ecuador de entonces. O, en el peor de los casos, le recriminan el haber colaborado con los gobiernos causantes de la misma. El “Manifiesto Tzántico” (1962) guarda esta visión: “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 sólo a una falta de conciencia de los constructores” (*Pucuna*, contraportada del número 1). No obstante, poco ganamos al reducir la controversia a una disputa generacional. Más bien, la comprendemos, como uno de los efectos de la crisis modernizadora. En otras palabras, con la emergencia del movimiento tzántico se hace evidente que la narrativa de la nación, ideada por la generación precedente, tiene que modernizarse.⁶

Insistimos, el tzantzismo es irreverente, parricida, nacionalista, revolucionario y popular. Pero, por sobre todas las cosas, es un movimiento poético moderno. Para los tzánticos, la poesía es acción (política) y expresión de la conciencia crítica. Es, además, una manera de vivir. A tono con el entusiasmo revolucionario, su poesía se preocupa de lo real, sintoniza con la situación particular de los desplazados y utiliza el lenguaje de la calle y de la plaza. Hablamos de poesía comprometida, desde luego. Los tzánticos escriben para transformar el mundo y ellos mismos

⁴ Según ha escrito Ulises Estrella, poeta líder indiscutible de los tzánticos, en *Memoria incandescente* (2005), sus compañeros en la Universidad Central fueron Bolívar Echeverría, Simón Corral y Fernando Tinajero. Los cuatro iniciaron una serie de conversaciones sobre filosofía, política y literatura que atrajeron a cierto público y que, eventualmente, les lleva a producir programas culturales en algunas emisoras radiales (10). Más tarde, Echeverría fue a estudiar a Alemania y los demás mantuvieron el grupo original. Éste sería el antecedente inmediato del tzantzismo, que se funda en 1962. El número de miembros del movimiento se incrementó rápidamente. Muchos de los más reconocidos escritores del país se formaron en él. La lista es larga: Raúl Arias, Luis Corral, Antonio Ordoñez, Humberto Vinuesa, Marco Muñoz Mariño, Leandro Katz, Abdón Ubidia, Iván Carvajal, Álvaro San Félix, Jorge Escobar, Euler Granda, Alfonso Murriagui, Rafael Larrea, Teodoro Murillo, entre otros. La crítica, Susana Freire García, nos hace notar que la poeta, Sonia Romo Verdesoto, es la única mujer que participa en el grupo (2008: 268). Por su cuenta, otra crítica, Cristina Burneo Salazar, enlista a la estadounidense Margaret Randall entre los tzánticos, puesto que la poesía de ésta se publica más de una vez en *Pucuna* (2014: 45).

⁵ Tómese en cuenta que, después de la Segunda Guerra Mundial, el poder económico y político en el Ecuador está en manos latifundistas, importadores, agroexportadores e industriales vinculados a la banca. Desde los cincuentas, una tecnocracia modernizadora pavimenta el camino para el ingreso de las transnacionales. La economía del petróleo crea una atiborrada burocracia y una clase media bastante pudiente. La Reforma Agraria de 1964 manejada, finalmente, por los hacendados deja a gran parte de campesinado en el desempleo y provoca las primeras migraciones de campesinos a las grandes ciudades. El poder fáctico está en las manos de los militares, la oligarquía y la iglesia (Acosta, 2006:93-119; Cueva, 1990: 156-61; y Hurtado, 1977: 272-9).

⁶ En *La crítica y sus objetos* (2012), Rafael Polo Bonilla, que hace una historia de las ideas del pensamiento entre 1960 y 1990, explica que los tzánticos ponen en evidencia la naturaleza elitista y aristocrática del concepto de cultura nacional que maneja el estado. A éste, el Movimiento Tzántico opone uno complejo y incluyente que debe hacerse con la lucha de clases (19-20). Para Polo Bonilla, la centralidad que cobra el movimiento es tal que termina por denominar “momento tzántico” a la ensayística del período que va del 60 al 80.

están dispuestos a participar en dicha transformación. Lo propio harán con el recital tzántzico que acorta la distancia entre el poeta culto y el pueblo y ridiculiza la acostumbrada lectura poética de salón. La performance de los tzántzicos llega a convertirse en un verdadero anti-ritual cultural desacralizador —que podría situarse entre la representación teatral y el *happening*— donde se lee a gritos una poesía mezclada con proclamas políticas y que, además, se presenta en todo tipo de lugares: la calle, la fábrica y hasta en la morgue (Ubidía, 2010: 301).

A juicio de los tzántzicos, Occidente y sus proyectos universales, al igual que muchas de sus figuras intelectuales, están hiperinflados y es necesario reducirlos. El tzantzismo es un proyecto liberador que defiende la autonomía de los pueblos y la conservación de la cultura autóctona. En “La colonización como problema antropológico”, Fernando Tinajero escribe al respecto: “junto a la tarea de investigar las realidades de nuestra cultura aún hipotética como unidad, aparece la tarea política de la liberación como tarea cultural por excelencia. Una tarea que, si se quiere, ha de estar guiada por lo que ya podríamos llamar antropología de la liberación” (1986: 60). Como se aprecia, al unir el trabajo académico con la meta revolucionaria, el tzantzismo representa al intelectual político, producto de la modernidad. Tampoco se olvide que la creación de la conciencia social, la autoctonía y la cultura popular son parte de la resistencia y el entusiasmo revolucionario tzántzico. Éste es un espíritu de época que está en la cita de Tinajero, así como, por ejemplo, también en la paradigmática *Pedagogía del oprimido* (1968), de Paulo Freire.

Reducir cabezas es criticar, rechazar y boicotear la cultura inauténtica y sus producciones. Pero, en el caso de los tzántzicos, se trata de hacerlo, además, en medio de la dictadura de la Junta Militar que, por una parte, quiere sacar a las humanidades de las universidades estatales y dejar sólo las carreras técnicas apolíticas que la reforma modernizadora requiere y que, por otra, se ha tomado la Casa de la Cultura Ecuatoriana para neutralizar a los intelectuales y sus críticas. Por esto, sin dejar de tener ciertas zonas de contacto con la Casa, los tzántzicos crean sus propios espacios. Cuando la dictadura acosa a la Universidad Central, el tzantzismo lleva los “Coloquios de arte y cultura” al Café 77, ubicado exactamente al lado del Palacio de Gobierno; en oposición a la revista de la Casa, *Letras del Ecuador*, editan *Pucuna*; y frente al recital de poesía rancio y solemne del teatro de la Casa, presentan el anti-ritual tzántzico de la performance. Es decir, como bien lo ha dicho Tinajero (1987: 80-81), los tzántzicos llegarán a constituir, una vez más, la verdadera guerrilla cultural.

CAMBIAR EL MUNDO Y, DE PASO, LA LITERATURA

El hecho de que un movimiento iconoclasta, literario y cultural del Ecuador de los sesenta adopte el nombre de Tzántzico guarda una significación tremenda: “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: 10). Es cierto, el gentilicio tzántzico expresa adecuadamente la adhesión del movimiento a la tendencia de parricidio cultural que circula en Latinoamérica por ese tiempo y el rechazo a la modernidad insipiente como política de estado. Por otro parte, cuando eligen este nombre, los tzántzicos reactualizan y parodian la centenaria discusión que opone civilización a barbarie. Y al identificarse con los salvajes, juegan con el miedo ancestral al *otro* sobre el cual

Occidente se ha erigido.⁷ En una palabra, los tzánticos asumen el rol del salvaje que amenaza con destruir la ciudad del capitalismo y reducir las cabezas de los personajes de la cultura y la política modernas.

La necesidad que experimenta el poeta tzántico de sacar del letargo, de despertar la conciencia política y, en definitiva, de volver sujetos emancipados a los más oprimidos, le obliga a buscar las vías más accesibles para llegar estos. Es, ciertamente, el momento de organizar políticamente al pueblo y de estar prestos a continuar la revolución que viene expandiéndose, aparentemente, sin que nada la detenga, desde Cuba. Se tiene que hacer lo contrario que los poetas conocidos, admirados y seguidos por el gusto burgués habían estado haciendo. Y más aún, se debe terminar con ellos y lo que representan, pues son parte de un *statu quo* acomodado por la clase dominante que ha construido una república a su medida y a espaldas de las mayorías. Decir que el tzantzismo es parricida, es decir que considera que hay cabezas hipertróficas que el capitalismo, el clasismo, el racismo y la religión han producido no sin perjudicar a inmensos conglomerados sociales no tenidos en cuenta. Habrá que reducir estas cabezas y las ideas de una modernidad desigual y perversa, desde luego.

Los tzánticos aspiran a cambiar el mundo y no únicamente a crear una nueva poesía. De ahí que, emprendan con el proyecto de pensar un nuevo estado nacional. Éste consiste en un programa identitario que cuestiona el vigente: el de la teoría de la “pequeña nación”, de Benjamín Carrión. Contra éste, los tzánticos lanzarán dardos envenenados. Expliquemos, Benjamín Carrión (1897-1979) es desde la década de los treinta el intelectual con mayor preeminencia en el Ecuador. Él cargará con la responsabilidad de llevar a término una tarea difícil, la de reconstruir el ánimo nacional después de la apabullante derrota contra el Perú en la llamada Guerra del 41. Carrión publica una serie de veinte artículos durante 1943 en el diario *El Día* que más tarde aparecerán en un volumen bajo el título *Cartas al Ecuador* (1988).⁸ Este corpus contiene una serie de ensayos cortos que tienen por tema el país y su historia, sus personajes ejemplares, su literatura, etc. Muchas de las veces, al tono didáctico de las misivas se superpone una voz mesiánica que trasluce los ideales del positivismo liberal decimonónico, puesto que

⁷ El término tzántico, a manera de sinécdoque, se ha venido utilizando tendenciosamente para referirse al colectivo shuar como un pueblo hostil. Se trata de una artimaña urdida para desestimar la centenaria resistencia de los shuar que ha impedido que incontables ataques genocidas, iniciados por los primeros conquistadores y que habían desatado una cadena interminable de agresiones lingüísticas, biológicas, religiosas y territoriales, los venzan y domeñen (Chumpi, 1999: 12-4; Peñaherrera y Costales, 2006: 140-6). Pues ciertamente, el hecho de que la figura del tzántico haya llegado a convertirse en una de las representaciones más emblemáticas del bárbaro se debe menos a los méritos guerreros de los shuar que a la mirada paternalista del colonialismo que, en su etnocentrismo, no se explica por qué no *se han dejado* civilizar. Desde la Colonia temprana, Europa construye una imagen bestial del pueblo shuar que ha perdurado (Mader, 1999: 31; Taylor, 1996: 278). Hablamos de la invención de un *otro* salvaje: el jíbaro. De hecho, el habla ecuatoriana actual registra que jíbaro sigue siendo el nombre despectivo de los shuar y que, además, se utiliza como insulto racista. Generalmente, jíbaro se dice de quien no sabe comportarse en la ciudad, del recién llegado a la urbe y del antisocial (Adoum, 1998: 44). A fin de cuentas, jíbaro y tzántico son nombres intercambiables en el discurso colonialista y expresiones de menosprecio contra quien no sabe arreglárselas en la modernidad.

⁸ Carrión reedita las actitudes nacionalistas del peruano Manuel González Prada (1848-1918) y del español Joaquín Costa (1844-1911), a los que dedica las cartas decima cuarta y décima quinta. A su modo, Carrión se identifica con ellos. Señálese el hecho de que Carrión se ve a sí mismo como un letrado construyendo un país, como un fundador de la nueva nación cultural.

Carrión se siente en la obligación de iluminar a la gran masa en la construcción de una patria moderna. De todas las cartas, la número diecisiete es la más conocida y apreciada; es ésta la que encierra la declaración programática de la nueva nación cultural. La carta, titulada “Volver a tener patria”, está dividida en tres partes. La primera declara la aceptación de la derrota sufrida en la Guerra del 41: el Ecuador debe reconocerse como una patria chica. La segunda es una exposición de casos de países pequeños geográficamente, pero que son potencias en distintas áreas del saber, el arte y la economía. Y, finalmente, la tercera expone la teoría de la “pequeña nación”: aceptar las nuevas dimensiones del territorio nacional, pero proyectar la grandeza de los tesoros culturales que posee el país: “Ya tenemos por delante, hombres del Ecuador, el imperativo formidable con esto que nos han dejado del territorio, del prestigio, del decoro, hacer una patria, construir una patria” (163). Para Carrión, el Ecuador puede llegar a ser una potencia cultural universal. Se trata de una exageración, de contado, pero dicha por él cobra cierto sentido. Carrión es un cosmopolita que conoce bien los sistemas institucionales de cultura de otros países y entiende claramente la misión que un intelectual debe asumir en circunstancias como las del Ecuador, que no es otra que la de construir el país desde las letras (Carvajal, 2006: 195).

Bajo el ideario de la “*pequeña nación*”, el gobierno de José María Velasco Ibarra funda la Casa de la Cultura Ecuatoriana (C.C.E.) en 1944 y nombra a Carrión como su primer presidente. Con la Casa de la Cultura, el país cuenta con una institución autónoma y aglutinadora de las manifestaciones culturales de todo el mermado territorio nacional y encargada de establecer contacto con las culturas del resto del mundo. Con el mismo objetivo, la política exterior ecuatoriana copará sus embajadas —más de lo acostumbrado— de escritores, artistas e intelectuales encargados de dar a conocer la nutrida tradición cultural de la patria chica.

Si lo dicho anteriormente es cierto, las diferencias entre Carrión y el tzantzismo tienen que ver con la manera en que ambos entienden la relación entre el intelectual público y el estado. Para Carrión, el intelectual puede formar parte de la institucionalidad, hacer e integrarse a la narrativa de la nación; en tanto que, para los tzántzicos, la literatura y el arte son contestatarias, se hacen en contraposición a todo poder. El poeta y la poesía tienen que ser autónomos. Los tzántzicos se enfrentan a las políticas culturales de la C.C.E. y rechazan el papel de instrumento de propaganda al que los militares la redujeron. Asimismo, más tarde, desacreditarán a Carrión por haber aceptado la embajada en México, en el gobierno de pos-dictadura de Otto Arosemena Gómez (1966-1969).

LOS TZÁNTZICOS DAN DE ALARIDOS EN LA CASA DE CULTURA

Quizás sean dos de las más emblemáticas producciones del Movimiento Tzántzico las que ilustren mejor su búsqueda de la autonomía del poeta y la función pública del intelectual comprometido. Nos referimos al primer recital tzántzico, “Cuatro gritos en la oscuridad” (1962), y al poemario titulado *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* (1970), de Humberto Vinueza. Como se verá, el primer recital marca una tónica que no se borrará de todas las actividades poéticas y políticas que lleva a cabo el tzantzismo. Hablamos de la irreverente ruptura con las formas burguesas y las buenas maneras de la mano de la inserción de la política partidista como tema y, además, el llamado a la revolución como objetivo. Por su parte, en cambio, el caso del poemario

de Vinuesa está cargado de una tremenda singularidad. Éste fue pensado como un guion para los recitales del grupo, viene a ser una especie de texto al que se le iban introduciendo los cambios que la ocasión y el lugar ameritaban.

Para hablar de “Cuatro gritos en la oscuridad”⁹ conviene comenzar por la más emocionada de sus reseñas. Ésta es la que Fernando Tinajero, novelista y ensayista tzántzico, escribe como testigo, asistente y cómplice, del primer recital que el movimiento realiza, irónicamente, en el teatro de la C.C.E. Sin ser imparcial, por supuesto, el autor nos hace notar cuán sustancial es que los tzántzicos inicien su acción impugnadora y transgresora en el mismo centro generador de la cultura institucionalizada desde el estado. Con este gesto, la poesía sale, literalmente, del teatro a la calle. Así, en “Rupturas, desencantos y esperanzas” (1988: 791) hallamos, esta cita, inevitablemente larga:

En una tarde de abril de 1962, un público formado por “mamasas” y tías que habían recibido la habitual cartulina de invitación; por lánguidas señoritas amantes de la poesía que habían leído el anuncio en el periódico, y por menos de una docena de *habitués* de la Casa de la Cultura, empezaba a impacientarse por la demora en la iniciación del acto al que había decidido concurrir. Inesperadamente —estando el escenario todavía desierto y notándose ya ciertos amagos de retirada de los menos fervorosos— se produjo un apagón en el local y se escuchó un alarido en la parte posterior izquierda del hemiciclo, arriba, junto a la puerta de acceso. Con ese pánico indefinible que suelen provocar los peligros desconocidos, el público se puso de pie y se volvió hacia la salida, pero tropezó con la rápida llama de un fósforo que encendía una vela, cuya luz dejó ver un rostro aguileño, puntiagudo, adornado por una tenue barbita rubia y coronado por un cabello en desorden, debajo del cual unos ojos pequeñitos se clavaban sobre un papel: era Leandro Katz, que iniciaba el poema de apertura. Pero apenas había empezado, fue interrumpido por otro alarido que salió del otro extremo de la sala, de otra boca ubicada en otro rostro, no aguileño, pero protegido por anteojos, e iluminado también por otra vela, menos escalofriante que la primera, pero como ella inesperada: era el rostro de Marco Muñoz, a quien siguieron Ulises Estrella y Simón Corral, cada uno con su vela y su alarido.

Si hacemos caso a Tinajero, queda claro: a los tzántzicos, protagonistas de “Cuatro gritos en la oscuridad”, les interesa desubicar al público y sacarlo violentamente del esquemático acto poético con “cartulina de invitación” al que estaban acostumbradas “las lánguidas señoritas”. De la misma manera a la que se supone que el *bárbaro* ingresa a la ciudad, el tzántzico entra a la sala de teatro de modo intempestivo y amenazante, con gritos destemplados de guerra, es decir, “con un alarido”. La performance tiene como objetivo incomodar y crear en los auditores “ese pánico indefinible que suelen provocar los peligros desconocidos”. Que Tinajero haga énfasis en el contraste entre la oscuridad de la sala y la luz que portan los poetas en un fósforo señala directamente el hecho de que el espacio oficial de la cultura se halla en tinieblas y que el poeta tzántzico viene sacar la poesía y la cultura de las sombras. El grito, la teatralidad del movimiento de los actores/poetas en el escenario y por toda la sala, la presentación del poeta díscolo “de pelo desordenado” desentonan con la solemnidad del teatro y traiciona las expectativas de la audiencia. Pero no sólo eso, más tarde, Tinajero nos deja saber que la irreverencia llega a su

⁹ En *Tzántzismo: tierno e insolente* (2008), Susana Freire García se puede encontrar, además, una lista de los recitales tzántzicos, junto con sus temas y las fechas en que se presentaron (29-43).

colmo cuando el público cae en la cuenta de que los poetas están leyendo los textos de rollos de papel higiénico, a los que han pegado los poemas (1988: 792).

“Cuatro gritos en la oscuridad” sirve al Movimiento Tzántzico para expresar una actitud. No interesa tanto el contenido de los poemas que se leen; en realidad, interesan la fuerza y el convencimiento de los poetas que los gritan. Este anti-ritual se aleja de las veladas poéticas que la autoridad funcional al estado, la de la C.C.E., presentaba para un público, a menudo, inmutable y aletargado. Por esto, la performance tzántzica llega a ser lo opuesto a todo acto institucional. A la lectura entonada y la declamación recitada, el tzantzismo opone el alarido y la dramatización; a las palabras consideradas poéticas por un gusto modernista degradado, las reemplaza por las del mercado y la calle; y, por último, a la poesía de lo *bello*, le carga de temas políticos y proclamas abiertamente partidistas. Esta nueva poesía sacrifica la forma en función del mensaje político. Es un llamado a la acción política y ha llegado, de verdad, para ser temida, “como los peligros desconocidos”. A fin de cuentas, los tzántzicos llegan de afuera, son el *otro* y vienen a cambiar el mundo.

En el teatro de la C.C.E., los poetas tzántzicos, con sus gritos, alteran la comodidad de un público que *representa* a la burguesía que quieren eliminar. Enuncian su discurso con una voz poética muy diferente a la de los poetas que se leen y se escuchan en su tiempo. Encontraremos en el poema del tzantzismo el *yo* del poeta en busca de su autonomía, del *yo* que politiza el mundo y la palabra poética y que, de esta manera, anuncia la modernización de la poesía ecuatoriana. De hecho, así lo comprobaremos en el análisis del poemario de Humberto Vinueza, del que ahora pasamos a ocuparnos.

LA AUTONOMÍA DEL GALLINAZO CANTOR

Escribimos arriba que cierta poesía del Movimiento Tzántzico no se escribió para ser leída en una suerte de ritual personal, el del silencio y la introspección. Al contrario, la performance tzántzica se trata ante todo de un acto colectivo que, sin exagerar, aspira a convertirse en un acto de masas político. Y, si bien se pretende llevar la poesía al oprimido, se la lleva con un fin que va más allá del disfrute estético y que tiene que ver con la acción política. Por esto, para quienes hacemos análisis textual o de materiales escritos, esta poesía del tzantzismo nos exige que, al momento de interpretarla, tomemos en cuenta las circunstancias —extra textuales— en las que se produce y circula. Nuestro comentario no descifrará la nube de sentidos que la interacción vis a vis del poeta con su auditorio habrá propiciado a su hora (Arcos Cabrera, 2006: 150). Hablamos de textos estéticos cuyos efectos desbordan los límites del papel y *lo escrito*, poemas que de algún modo se insertan en el flujo cronométrico de los actos del habla diaria: poesía del compromiso.

Trataremos un poemario que agrupa textos, en principio, elaborados por Humberto Vinueza para operar en la inmediatez y el entusiasmo del recital y que se publican eventualmente en 1970. Se trata de *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro (fragmentos)*, texto en el que la naturaleza estética y política de este anti-ritual cultural que el tzantzismo inaugurara en el Quito de los años sesenta se aprecia claramente. Cuando Vinueza narra el nacimiento y la publicación de *Un gallinazo*, en *La analogía esencial* (2007), habla de esta performance de los tzántzicos:

Mi primer libro publicado fue un fragmento de *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, escrito bajo el impulso y aceleración del movimiento Tzántico al cual pertenecí desde 1966. Su concepción estuvo orientada a convertirse en un guion que superara desde el punto de vista formal la evidente discordancia entre la parte descriptiva, que [...] era producto del trabajo colectivo de los poetas participantes [...] y otra [...] constituida por los poemas preescritos de cada uno de los poetas. [*Un gallinazo*] pretendió atemperar en un solo texto las distintas temperaturas y mantener, de principio a fin, “un nivel promedio” de la expresión para alcanzar la comunicación (35-7).

Fragmento, guion y comunicabilidad son los puntos neurálgicos de este argumento. La condición fragmentada de *Un gallinazo* aparece como su primer rasgo. Hasta el presente, no se ha publicado una edición de *Un gallinazo* en su totalidad. ¿Este carácter permanentemente inacabado del poemario representaría el proyecto de la revolución posiblemente incompleto y por terminarse? En segundo lugar, hay una especificación genérica: poesía para ser guion del recital. De lo cual se infiere que esta poesía se puede leer con otros poemas intercalados. Pero también aclara que el fin de esta poesía no está en la consecución del poema: su objetivo es estructurar y hacer las veces de la columna vertebral del recital. El tercer y último rasgo de *Un gallinazo* es establecer la comunicabilidad. El poema debe comunicar una actitud política, el conocimiento de la revolución posible y generar conciencia social. Así las cosas, pese a que aparece cuando el Movimiento está prácticamente deshaciéndose, *Un gallinazo* llegará a ocupar el centro de la poesía comprometida más revolucionaria del tzantzismo. Con más o menos estas palabras, así lo ha reconocido unánimemente la crítica.¹⁰

Bien, empecemos por decir que el cuerpo del texto es tripartito. Lo componen: “A los huesudos y longirrostros críticos del hemisferio”,¹¹ donde el poeta se presenta; el fragmento de “Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro”, que desconstruye los componentes del discurso oficial de la nación; y “La sagrada familia, etc.”, que profana las convenciones conservadoras de la institución familiar y el matrimonio, y desacraliza los encantos sospechosos de la vida *clasesmediera* que ofrece la modernidad.

El mestizaje y la geografía iteran constantemente en la poesía de Vinueza y particularmente en *Un gallinazo*. Aparecen como temas, ciertamente. Y más allá que esto, para el poeta, vienen a ser factores de identidad determinantes:

Dentro de esta encantada vasija de barro con hierbas¹²
estoy yo

¹⁰ Acordamos, con Fernando Tinajero, en que la crítica ha sido avara con el tzantzismo (1987: 91). No abundan estudios sobre *Un gallinazo*, tampoco. Conviene nombrar los siguientes, que califican a *Un gallinazo* como la obra mayor de la poesía tzántica, aunque no aborden del todo el texto: “Los tzánticos”, de Carvajal (2005: 235-253); “La lírica en el periodo: primera parte (1960-1985)”, de Fernando Balseca (2011: 51-84); “Una luminosa incertidumbre”, prefacio de la antología de Vinueza, *Obra cierta*, de Luis Carlos Mussó (2009: 7-25); *Significado y trascendencia de cinco poemarios tzánticos*, de Fernando Oña Pardo (2013); y “La poesía ecuatoriana, 1970-1985”, de Hernán Rodríguez Castelo (1988: 819-849). A no dudarlo, el ensayo de Balseca viene a ser el más lúcido y ponderado que se haya publicado no sólo sobre este poemario, sino sobre la poesía tzántica hasta el momento.

¹¹ Si bien la expresión *longirrostros* habla de caras alargadas, no puede pasarse por alto el uso que en Ecuador se da al vocablo *longo*. Éste habla del mestizo que no acepta su condición de tal y que esconde su ascendencia indígena, al tiempo que presume de su origen español. Nos referimos a un sujeto resentido, acomplejado y fingidor (Adoum, 1998: 43-5; Jijón y Chiluisa, 1998: 21-2).

¹² “Vasija de barro” es una canción muy popular en Ecuador.

humbertovinueza
demo-occidental-sentimental

diablo-huma¹³

y poeta sobre todo
cuando rompo un huevo podrido en vuestra nariz
como testimonio de mi época (iv, 1-8)

La identidad de este sujeto se nutre de la geografía, el mestizaje y la poesía. Hemisferio, occidente, y Ecuador, nombrado acto seguido: “Nací/ en las aguas-negras del espeso y manso Guayas” (9-10) especifican el lugar de origen de “esta encantada vasija de barro”, un amasijo que la unión nombre y apellido, en una palabra, representa: “humbertovinueza”. Pero a la geografía se suma el elemento identitario del mestizaje, presentado como un conflicto permanente. Lo español y lo andino no comparten, ni siquiera, el mismo verso y aparecen en los extremos de la izquierda y la derecha del espacio textual:

demo-occidental-sentimental

diablo-huma

No extraña que la geografía y el mestizaje sean rasgos esenciales de la identidad del sujeto del poema. Pero, claramente, el tercer elemento de identidad no lo es: la condición de poeta. Ésta depende de una actitud: “y poeta sobre todo/ cuando rompo un huevo podrido en vuestra nariz/ como testimonio de mi época”. Por supuesto, Vinueza se refiere, a la irreverencia tzántica y a la poesía comprometida, que no agrada al gusto tradicional. Continúa:

asenté todo el peso de mi trasero sobre esta democracia
aunque de historiador

soy muy alfarero

y de político

Poeta

elevado a la más violenta potencia
de tórtolas que irrumpen contra el mundo (vii, 59-66)

En estos versos se exponen algunas de las contradicciones que vive el poeta en la modernidad. Por una parte, entiende su oficio poético como actividad separada de las demás; pero por otra, lo pone al servicio de la revolución. Por esto, como lo ha indicado Fernando Balseca, no se debe pasar por alto que Vinueza, ingeniero de profesión, haya sido funcionario de la Reforma Agraria, en el Ministerio de Agricultura, y candidato a la vicepresidencia, por el Frente Amplio de Izquierda (FADI), del Ecuador en 1984 (2001: 64). Lo cierto es que, durante el proceso de modernización de marras, la poesía no ha sido autónoma. Sólo algunos escritores han trabajado en áreas relacionadas con su oficio (la diplomacia, el periodismo, el magisterio, etc.). La mayoría se ha ocupado en trabajos que simplemente les sustenten. Para algunos intelectuales comprometidos, participar en política ha sido una manera de vivir su compromiso, pero también un medio de supervivencia.

¹³ Huma (en quichua) significa cabeza. En la fiesta del Inti Raymi (Fiesta del sol), el Diablo Huma lidera la celebración. Su poder proviene de las profundidades de la tierra (Pachamama). En reciprocidad, éste la alimenta con este ritual colectivo (De Carvallo Neto, 1994: 183-4).

El poema introductorio “A los huesudos” familiariza al lector con el tono irreverente y socarrón que se mantendrá en todo el poemario, con la voz de “humbertovinueza” y su discurso poético (“testimonio de mi época”). Pero bien, si bien la imagen de un gallinazo que vuela bajo el sol no es extraña del todo. Es extrañísimo, en cambio, que este sol sea “de a perro”, expresión usada para decir que algo tiene poquísimos valor. ¿Sol de a perro, en plena línea ecuatorial? Tal vez esta predicación, entonces, no aluda al sol, sino a lo que otea el gallinazo con su aguda visión, desde las alturas: un país baladí. ¿Es la *pequeña nación*, de Benjamín Carrión, la nación de a perro? Lo cierto es que Vinuesa, desmarcado de toda figura intelectual que le anteceda, va a reescribir y escribir a su manera los mitos y leyendas de la historia nacional que la cultura oficial ha sacramentado y con los cuales ha tratado de mantener una idea de nación que, golpeada por las oleadas de la modernidad, comienza a mostrar sus límites (Carvajal, 2005: 251; Oña, 2013: 64; Rodríguez Castelo, 1988: 837).

La concepción de historia que nos transmite el poeta está contenida en este epígrafe provocador:

Ciento cincuenta revoluciones
en ciento cincuenta años tenemos
como no han sido bien hechas
hasta acertar las haremos
(Anónimo) (1)

Nosotros, el sujeto gramatical de este cuarteto, lleva la cuenta del acontecer de una historia que no es la oficial, y en la que se inserta. Hablamos de la de las revoluciones. El hecho de que el texto sea anónimo, lo distingue aún más de la otra historia, la escrita por la ratio oficial y que responde a los intereses de la clase dominante. Ésta es del pueblo, viene a ser un conocimiento que circula sin ser de nadie en particular y que es, al mismo tiempo, de todos. Es un saber que aglutina un “nosotros”.

En sobrevuelo que cubre la historia nacional, el poeta gallinazo se desplaza del pasado al presente, de ida y vuelta:

AMARILLO INTI
Atahualpa llena y llena
la Historia con bananas
hasta la altura de su brazo levantado (4, 1-4)

La permuta “oro” (pasado) por “bananas” (presente), factible ya que ambos significantes comparten el sema del color amarillo, sirve para denunciar el nuevo colonialismo de las transnacionales. Los españoles habían profanado el oro del dios sol, la American Fruit está haciendo lo mismo con el banano ecuatoriano.¹⁴

¹⁴ Huelga anotar que, como no puede ser de otro modo, el texto poético es nuestro material y preocupación académica. No es de nuestro interés cotejar lo que dice *Un gallinazo* con lo que se ha escrito sobre la historia nacional ecuatoriana. Con esta explicación, a nuestro lector le referimos al *Resumen de la historia del Ecuador* (2008), del historiador Enrique Ayala Mora. Sépase, que recurrimos a éste cuando necesitamos datos que faciliten la intelección del poema.

En ocasiones, esta travesía de ida y vuelta en el tiempo deja espacios para la opinión editorial: “Pero acá no pasa nada/ excepto la línea ecuatorial” (13, 4-5). Estos son versos del poema que tiene por tema la vida de Eugenio Espejo, precursor de la independencia, y que dan cuenta del estado de modorra que vive la ciudad colonizada. En estos dos versos, que para hoy circulan como parte de la sabiduría popular, Vinueza ha desplegado su crítica en base a la polisemia del verbo “pasar”. Pasar como acontecer y, también, como atravesar. Si la línea equinoccial es lo único que pasa, es cierto que el sol ecuatorial es un “sol de a perro”. El poeta gallinazo atisba la pusilanimidad y el marasmo de una población a la que los tzánticos quieren emancipar.

Llegados a este punto, no perdamos de vista que estamos estudiando un texto comprometido, concebido como guion para ser leído en el recital tzántico y darle organicidad, un poema entusiasta, revolucionario e irónico que critica la modernidad insatisfecha del Ecuador de 1960. *Un gallinazo* profana el discurso de autoridad, que viene del pasado: la *pequeña nación* de Carrión. Para nosotros, que suscribimos los conceptos de Mikhail Bakhtin, de *Dialogical Imagination* (1979), el gesto poético de Vinueza corroe un discurso hegemónico elaborado por la cultura oficial incontestable, salvaguardado por la gramática correcta, la ortografía y la cívica (342). En la versión de *Un gallinazo*, los héroes glorificados por la cultura oficial se desmitifican. Vinueza contraría al discurso unitario hegemónico con uno plural y renovado que cuestiona la visión de la clase dominante que ha configurado una idea de nación a su medida, hecha a espaldas de la mayoría de la población del Ecuador (Oña, 2013: 64-5). Veamos este ejemplo:

Grito de la Independencia

Y así

como ahora se anuncia el cumpleaños de fulana

o la espiritual desocupada

realiza un té canasta a beneficio

de infantes afectados

por películas de gánsters y vaqueros

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? (16, 1-19)

Claramente, la primera estrofa pretende atraer la atención del lector, ajeno al ritual del té canasta benéfico, acto paternalista de las mujeres de clase alta. El registro coloquial y narrativo de la voz poética coloca a la junta clandestina que prepara la independencia de Quito al nivel de una

reunión de amigos de abolengo, de aquellas que aparecen en las secciones sociales de los periódicos: “Y así/ como ahora se anuncia . . .” Se trata de una reunión de criollos: “MontúfarCuero y Caicedo Morales/ y sus muchachos/ formaron la Junta Soberana de Quito al son del vals. El grito de independencia, plan criollo del que no se beneficia la gran masa, es una revolución mal hecha, de aquellas de las que se ha hablado en el epígrafe. Una nueva revolución debe hacerse, concluye burlón el locutor, en clave conversacional. Para entender mejor la naturaleza de este gesto desacralizador, recurramos a *Rabelais and His World* (1984), del mismo Bakhtin. El crítico considera la novela como una materialización de la fiesta del carnaval; en ésta afloran simultáneamente las voces y los discursos que generalmente están latentes bajo la omnipresencia manifiesta de un discurso oficial (86).¹⁵ ¿No es éste el caso de “Grito de la Independencia” y, en general, de *Un gallinazo*? Veámoslo: la voz de “humbertovinueza” que se presenta en “A los huesudos” se confunde con la del locutor poético que narra y opina. Este locutor es a la vez una voz del pueblo, cuyo registro conversacional se contrapone al de la solemnidad incólume de la historia oficial.

Continúa el poema: “más-mejor-es perecer como los incas/ y no ser fincas de España”. La apropiación del habla popular en el texto, “más-mejor-es”, que no se complace con *el buen decir* se pone, encima, en boca de los asistentes a la casa de Cañizares, con lo cual se genera una situación humorística. Este humor resulta de esta imposibilidad: que la clase alta hable como el común de la calle. El espíritu del poema guarda correspondencia con el del recital tzántzico que, como el carnaval, invierte la escala de las clases sociales, ridiculiza a los ricos influyentes y, por lo tanto, desequilibra, al menos por lapsos, la balanza del poder. Esto explica también que, en el cuerpo del poema, el discurso profanador del gallinazo aparezca a la izquierda, y la versión del texto histórico oficial, a la derecha; ambos textos contrapuestos, para que el lector los sopesa. Cabe anotar que Vinueza, siguiendo a otros poetas tzántzicos, como Estrella y Arias, se empeña en que en su poesía apele al sentido de la visión del lector. A sabiendas de que cuenta con un espacio *poético* —la hoja en blanco—, nuestro autor lleva cada parte del poema, cada palabra y verso, a todo rincón de éste. O sea, cada palabra ocupa un lugar aleatorio en el territorio del poema, podemos decir, del papel. Esta ubicación no deja de tener el significado que el poeta le ha otorgado de antemano —y que el lector descifrá— . De este modo, el tzántzico quebranta la sintaxis y violenta la métrica y versificación de cierta poesía modernista, ya bastante degradada para ese entonces, porque la burguesía la lee, escucha y disfruta en ese momento sin preguntas, decimos de nuevo. Con esto, y *El Gallinazo*, Vinueza desvirtúa el gusto dominante. Crea un poetizar de las mayorías, que desacredita lo *bello*. Él abre la puerta para que los de más, para que *todos* ocupen el lugar que les corresponde en la historia y lo defiendan.

Otros poemas de *Un gallinazo* iteran básicamente la misma estrategia poética: el desplazamiento entre el presente y el pasado en la historia y la utilización del lenguaje coloquial que opaca las celebraciones y desmaquilla a los héroes oficiales, al tiempo que busca contagiar al pueblo del entusiasmo revolucionario. Por ejemplo:

¹⁵ Nos curamos en salud. Comprendemos que para Bakhtin la palabra de la novela es dialógica, en tanto que la palabra de la poesía es incontestable. Nuestro acercamiento crítico a *Un gallinazo* con la lupa bakhtiniana en mano obedece a la naturaleza misma del recital, inspirado en el happening, y del poema comprometido. Sólo se explican como reacción, como respuesta a la realidad degradada que denuncian y quieren cambiar. Narrativa y representativa, la poesía del compromiso es, ciertamente, dialógica.

El 24 de Mayo de 1822
era el último día del esclavismo
en tierras de Quito y primero
de la misma mierda oh patria que en tu pecho rebosa
y más que el sol contemplamos lucir (“El 24 de Mayo” 17, 1-5)

Esta estrofa se hace un juicio sobre la Batalla del Pichincha, con la que la *Historia Oficial* data la expulsión de los españoles del territorio de lo que en ese tiempo “era Ecuador” y el consecuente nacimiento de la Gran Colombia. Vinuesa reescribe el célebre dístico que apareciera en las calles de Quito, el 25 de mayo, “último día del despotismo/ y el primero de lo mismo”, que describe el sentir popular inconforme, ya que esta lucha independentista, armada para cuidar los intereses criollos, no cambiaría su condición de dominados. Además, parodia un verso del himno nacional, de Juan León Mera, “Ya tu pecho rebosa gozo y paz” para insistir en que la patria conseguida es un triunfo exclusivo de los criollos. Por lo tanto, la iracundia expresada es una reacción contra los cambios políticos cosméticos, entre los que se incluyen los del presente, también: “la misma mierda oh patria”.

Cabe anotar que en gestos desacralizadores como éste, alguna crítica ha visto la poesía de Vinuesa como subsidiaria de la de Nicanor Parra (Carvajal, 2005: 250; Mussó, 2009: 13). Por su puesto, lo ha hecho con base en lo evidente: la utilización del lenguaje callejero en el poema. Pero no creemos que lo sea. No: puesto que la poesía del tzantzismo se escribe como reacción a la poesía de la generación poética anterior y con un fin político, tal como lo expone el “Primer Manifiesto” (“Pucuna” 1962: editorial); además, no es necesariamente antipoesía. En los poetas del tzantzismo existe la convicción de que escriben poesía, es más, de que la están *usando* para fines no estéticos. Éste es el caso de Vinuesa, por ejemplo, quien se ha definido, como sabemos, “poeta sobre todo”. Parra hace lo contrario, *trata de no parecer poeta*, rechaza este halo y no escribe poesía comprometida (Foxley, 1989: 1). Ambos coincidirían en el modo en que utilizan la palabra coloquial, en contraponerla al lenguaje de la alta cultura y crear, diría Bakhtin, textos polifónicos cuestionadores. Pero los fines perseguidos son diferentes: Vinuesa y los tzánticos escriben poemas revolucionarios; Parra, su particularísima antipoesía.

Valga esta aclaración. Y con ella en mente, fijémonos en estos versos de “La Batalla del Pichincha”: “muere Abdón Calderón¹⁶/ con una grabadora atravesada en su garganta Felicitatem” (17, 8-9). Nos presentan una osada deconstrucción de la leyenda popular del “héroe niño”, soldado glorificado por la narración de Manuel J. Calle, epónimo del valor en batalla.¹⁷ Calle, en su leyenda hiperbólica, dibuja una imagen caricaturesca y ridícula del héroe, que después de haber perdido todas sus extremidades, hasta el momento mismo de su muerte, no deja de

¹⁶ Héroe de las guerras de independencia. Reconocido como el primer soldado ecuatoriano. La condecoración más alta que otorgan las Fuerzas Armadas lleva su nombre.

¹⁷ “Silva una bala y le rompe el brazo derecho. Pasa Calderón la espada a la izquierda, y continúa la lucha al grito de: ¡Viva la Patria! Silva otra bala y le rompe el brazo izquierdo. ¡Viva la República, grita el heroico adolescente, y siempre en pie, siempre sereno, anima a los suyos, y corre adelante con la espada en los dientes! ¡Avancen! ¡A ellos! Silva otra bala y le atraviesa el muslo. Vacila el niño, pero no cae. ¡Patria! ¡Libertad!..., grita como puede. Viene una bala de cañón y le lleva ambas piernas. ¡Viva la independencia! Y cae... Y allí, en el suelo, sin brazos, sin piernas, destrozado lanza el último ¡viva la República!” Ésta es una sección de la leyenda de Abdón Calderón, de *Leyendas del tiempo heroico* que Calle publica en 1905. Anotemos que pasará a ser texto escolar del sistema público; no de historia, pero sí de comprensión de lectura y de composición (Radcliffe, 1996: 90-1).

alentar a sus compañeros. En consecuencia, el acto profanador de deconstrucción es doble: desarma el personaje construido por Calle, uno de los símbolos más potentes del imaginario nacional, y desmitifica un héroe de la independencia, con lo cual cuestiona directamente el papel del ejército, en general.

Vinueza extrema la situación narrada por Calle: pone en boca de un Calderón agonizante, una grabadora. De esta manera, señala lo ridículo del nacionalismo exagerado de Calle. Mas, consigue revelar algo inmensamente perturbador: el ejército es un aparato de la ideología del estado que no puede hacer más que reproducir mecánicamente el discurso hegemónico. Cuando se da a conocer *Un gallinazo*, en 1970, año en que Velasco Ibarra se proclama dictador y la estabilidad del gobierno depende sin disimulo del apoyo deliberado de los militares, la irreverencia de Vinueza no puede ser más arriesgada y dramática.

Podríamos abundar en ejemplos que desarticulan los discursos de lo nacional en *Un gallinazo*. Mas estamos seguros de que los poemas analizados manifiestan suficientemente su carácter desacralizador y comprometido. Por esto, ahora nos detendremos brevemente en dos segmentos de la tercera parte del texto, el poema “La sagrada familia, etc.” A diferencia de *Un gallinazo*, que se encargó de la historia, este poema se sirve de un contexto micro, la relación de pareja, para desmontar las contradicciones de la modernidad.

“La sagrada” es un contrapunto entre el poeta y su esposa. El poema ridiculiza la vida burocrática (no se olvide que Vinueza es funcionario público) y el sueño de consumo clasemediero capitalista. A través del diálogo, además, ilustra el problema de la falta autonomía de la poesía en la modernidad, el drama del poeta que no vive, y no puede vivir, de su obra:

y la cuenta de la tienda
y yo sola tengo que sacrificarme por tus poemas
y no me he comprado una triste calzonaria este mes
.
salto
prendo un cigarrillo
lo apago para fumarlo mientras escribo el poema (40, 6-8, 12-4)

La escritura poética no tiene valor económico: se hace humo. A su pesar, para sobrevivir, el poeta tiene que trabajar de oficinista. Paradójicamente, en la oficina está rodeado de papel, pero no puede escribir en este espacio, ni en este papel. Éste es el lugar donde el poder reproduce los modelos que le sirven: el del patriota y el del empleado que pone la firma:

Te llaman el ochoras

fili redemptor mundi deus

el fojasuna

el firma pendejo que te cae un rayo
el papel higiénico del jefe

el tintos el sanviernes

el dame comprando un preservativo que me acholo

virgo impermeabilis (52, 1-8)

¿Qué nos ha dado “La sagrada”? Nos ha permitido no solamente apreciar la capacidad de Vinueza para retratar burlescamente la vida de pareja, sino que nos llama a comprender que el capitalismo afecta hasta la más mínima cotidianidad. La poesía tampoco se salva de este embate. Más aún, según hemos descubierto, el poeta tiene que buscar un modo de sobrevivir en esta modernidad adversa, donde la literatura no es una institución autónoma y sus letras no le dan de comer. En las líneas de *Un gallinazo* se discute la pertinencia del poeta y el lugar del intelectual comprometido. Entre los ámbitos de la historia personal, la auto biografía poética de Vinueza, la historia oficial de los textos educativos y la representación satírica de la clase media en la modernidad insipiente, el entusiasmo de los tzánticos hace una performance. Éste, al menos, momentáneamente, invierte el orden del mundo y lo vuelve hospitalario, abierto a todos, a través de la voz poética del *Gallinazo* y de los demás poetas tzánticos.

EN CONCLUSIÓN

Para los poetas del Movimiento Tzántico, poesía y acción política van de la mano y son inseparables. No conciben la idea de que quien se llame intelectual se desentienda de los asuntos de la polis. En este sentido, los tzánticos caben con precisión bajo el concepto que Jean Franco adelanta en su *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War* para definir a muchos de los letrados de la década de los sesentas: el del intelectual pedagogo. Más aún, cuando Franco subraya que en esta década son particularmente los poetas quienes asumen el rol de educadores de las masas y quienes enseñan a leer al pueblo los símbolos de la nueva nación —la misma que el tzantzismo proyecta en el futuro, añadimos nosotros— teniendo en mente la entelequia guevarista del *hombre nuevo* (2002:119).

Huelga decir que, si bien la revolución no llega, los postulados políticos que guían la creación de estos poetas, incluso hasta hoy, se mantienen intactos.¹⁸ Pensamos que, curiosamente, hasta cierto punto, el fracaso del proyecto político revolucionario de la izquierda, y entiéndase por esto que la Revolución Cubana no consiguió expandirse por toda Latinoamérica, no puede leerse como el fracaso de tareas tales como las empezadas por los tzánticos. Es más, puede hacerse una interpretación que defienda totalmente lo opuesto. De alguna manera, este sino ya se presentía desde el mismo origen del movimiento. Iván Carvajal, poeta que militó muy brevemente en el tzantzismo, lo ha escrito de esta manera: “¿Qué íbamos a hacer con los poemas, con los cuentos, con las novelas apenas iniciadas, cuando sonara el llamado a la insurrección?” (2005: 241). O sea, ¿si “el llamado a la insurrección” se concretaba, hoy no contaríamos con la obra cierta de los poetas tzánticos? A ellos debemos esta poesía de la crisis, poesía de un tiempo en el que el estado y lo nacional estaban inmensamente alejados del sentir de las grandes mayorías. Pero, punto aparte, los tzánticos pusieron la poesía misma en crisis. Con sus performances, los recitales tzánticos, ilustraron la otra gran performance, la del poder, la que rige la vida diaria de las multitudes, la que decide las políticas públicas y la cotidianidad de las sociedades, y esperaban que los auditores entendieran que con sus acciones y participación

¹⁸ Al momento de escribir este artículo, Raúl Arias es el único poeta tzántico todavía vivo.

social podían incidir en la política pública y contingente. El tzantzismo esperaba crear conciencia política y una idea de lo popular, de lo que pertenece a *todos*.

Finalmente, y retomando, escribimos que con “Cuatro gritos en la oscuridad”, en el Ecuador de los sesentas, se iniciará un pensar poético que cuestiona el lugar del letrado frente al estado. Gracias al politizar de la palabra poética de los tzántzicos y de su proyecto nacional, se moderniza la poesía ecuatoriana y se refresca la estancada y conservadora escena artística. La performance del Movimiento Tzántzico desarrolló nuevas sensibilidades estéticas al tiempo que activó la organización y la lucha social. En cuanto al poemario de Humberto Vinuesa, *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, pensamos que por su naturaleza de guion para articular y atemperar el recital tzántzico, nos permite tener una idea cercana de qué poemas se leían en este anti-ritual de la poesía comprometida. Destacamos su carácter guasón y su entusiasmo revolucionario. *Un gallinazo* refleja la conciencia crítica del poeta comprometido porque, al desarticular el modelo de nación que la generación intelectual anterior había construido para superar la crisis que había dejado la guerra perdida de 1941, expresa su voluntad “anti-moderna”. El poemario pone énfasis en comunicar al lector que el modelo político vigente obedece a los intereses de la clase dominante descalificados y ha permitido que el capitalismo se instale a sus anchas en el país. Por otro lado, *Un gallinazo* es una celebración de la fe en la palabra poética. A la racionalidad irreversible del progreso que ofrece la modernidad, contrapone la creencia, casi devota, de que la organización social puede hacer una transformación radical que refunde la nación.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Alberto (2006). *Breve historia económica del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- ADOUM, Jorge Enrique (1998). *Ecuador: señas particulares*. Quito: Eskeletra Editorial.
- ARCOS CABRERA, Carlos. “El duro arte de la reducción de cabezas: ruptura y continuidad en la literatura ecuatoriana contemporánea”. *Íconos* 25 (2006): 147-160.
- ASCUNCE, José Ángel. “La poesía social como lenguaje poético”. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 2* (1990): 123 -31.
- AYALA MORA, Enrique (2008). *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- BAKHTIN, Mikhail (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana U. P.
- BAKHTIN, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: U. of Texas P.
- BALSECA, Fernando (2011). “La lírica en el período: primera parte (1960-1985)”. ORTEGA, Alicia (ed.). *Historias de la literatura del Ecuador. Vol.7*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador: 51-84.
- BURNEO SALAZAR, Cristina. “Historias de los puentes que no se han levantado”. *Revista de la Universidad de Antioquia* 316 (2014): 39-46.
- CALLE, Manuel J (1990). *Legendas del tiempo heroico*. Quito: Libresa.
- CARVAJAL, Iván (2005). “Los tzántzicos, nuestros detectives salvajes”. *A la saga del animal imposible*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión: 235-253.
- CARVAJAL, Iván (2006). “¿Volver a tener patria?”. *La cuadratura del círculo*. Quito: Orogenia: 191-297.
- CARRIÓN, Benjamín (1988). *Cartas al Ecuador*. Quito: Banco Central.
- COSTALES, Piedad Peñaherrera y COSTALES SAMANIEGO, Alfredo (2006). *Historia de la nación shuar*. Quito: Editorial Abya Yala.
- CHUMPI, Marcelino (1999). *Explotación petrolera y minera en los territorios shuar: problemas y posibles planteamientos*. Quito: Federación Interprovincial de Centros Shuar y Abya Yala.
- CUEVA, Agustín (1990). “El Ecuador de 1925 a 1960”. AYALA MORA, Enrique (ed.) *Nueva historia del Ecuador. Vol. 10. “Época republicana IV”*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- CUEVA, Agustín (1986). “Sobre nuestra ambigüedad cultural”. TINAJERO, Fernando (ed.) *Teoría de la cultura nacional*. Quito: Corporación Editora Nacional: 291-320.
- DE CARVALHO NETO, Paulo (1994). *Antología del folkllore ecuatoriano*. Quito: Editorial Abya Yala.
- ESTRELLA, Ulises (2003). *Memoria incandescente*. Quito: Noción.
- FOXLEY, Ana María. “Nicanor Parra: un embutido de ángel y bestia”. *La Época. Suplemento Literatura y Libros* (1989): 72: 27.

- FRANCO, Jean (2002). *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge, Mass/ London: Harvard University Press.
- FREIRE GARCÍA, Susana (2008). *Tzantzismo: tierno e insolente*. Quito: Libresa.
- HURTADO, Osvaldo (1977). *El poder político en el Ecuador*. Quito: Ediciones de la PUCE.
- JIJÓN Y CHULUISA, Jacinto (1998). *Longos: una crítica reflexiva e irreverente a lo que somos*. Quito: Editorial Abya Yala.
- MADER, Elke (1999). *Metamorfosis del poder: persona, mito y visión en la sociedad shuar y achuar (Ecuador, Perú)*. Quito: Editorial Abya Yala.
- MUSSÓ, Luis Carlos (2009). “Una luminosa incertidumbre”. VINUEZA, Humberto. *Obra cierta (Antología poética)*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana: 7-25.
- OÑA PARDO, Fernando (2013). *Significado y trascendencia de cinco poemarios tzántzicos*. Tesis de Maestría. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- PÉREZ, Alberto Julián. “Notas sobre las tendencias de la poesía post-vanguardista en Hispanoamérica”. *Hispania* 75 1 (1992): 50–59.
- POLO BONILLA, Rafael (2012). *La crítica y sus objetos: historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*. Quito: Flacso.
- RADCLIFFE, Sarah, WESTWOOD, Sallie (1996). *Remaking the Nation: Identity and Politics in Latin America*. London: Routledge.
- RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán. “La poesía ecuatoriana, 1970-1985”. *Revista Iberoamericana* 54 144 (1988): 819-849.
- RUBENSTEIN, Steven (2002). *Alejandro Tsakimp: A Shuar Healer in the Margins of History*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- TAYLOR, Anne Christine (1996). “La invención del jívaro: notas etnográficas sobre un fantasma occidental”. *Antropología del Ecuador: memorias del Primer Simposio Europeo sobre Antropología del Ecuador*. Quito: Editorial Abya Yala: 277-288
- TINAJERO, Fernando (1987). *De la evasión al desencanto*. Quito: Editorial El Conejo.
- TINAJERO, Fernando (1986). “La colonización como problema antropológico” (Notas para una teoría del desencuentro)”. *Aproximaciones y distancias*: 41-60.
- TINAJERO, Fernando. “Rupturas, desencantos y esperanzas”. *Revista Iberoamericana* 54 144 (1988): 791-810.
- TZÁNTZICOS. “Pucuna”. N° 1 (Octubre de 1962). Contraportada.
- TZÁNTZICOS. “Pucuna”. N° 4. (Abril de 1964). “Primer Manifiesto”. Editorial.
- UBIDIA, Abdón (2010). “Quito en la obra de Abdón Ubidia”. ORTIZ, Fernando (ed.) *Quito en la obra de...: quitología y arte urbano Ecuador siglo XXI*. Quito: FONSA.
- VINUEZA, Humberto (2007). *La esencial analogía*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

VINUEZA, Humberto (1970). *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*. Quito: Editorial Universitaria.