



Vanguardia, colonialismo y política
Literatura y arte en el Ecuador durante la década de 1960

María Fernanda Cartagena

2013

Vanguardia, colonialismo y política

Literatura y arte en el Ecuador durante la década de 1960*

Desde su edad de piedra, la Colonia nos persigue.
Mata todo afán creador, innovador; nos esteriliza.

Hay por tanto que destruirla.

Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza*, 1967.

Esta investigación se enmarca en el interés por examinar los vínculos entre el campo cultural y el campo político en una década marcada por la efervescencia de la izquierda política y profundos cuestionamientos al statu quo de la cultura en Ecuador. La recuperación de prácticas donde confluyen de manera radical el arte y la política, busca promover la capacidad de estas experiencias de activar preguntas pendientes sobre la función social del arte y la misión de la institución cultural en un contexto periférico, en el marco de la actual politización del campo cultural en el país y la reconfiguración de la institución cultural emprendida por el Ministerio de Cultura (fundado en el 2007). Este estudio también participa de las lecturas críticas del período que desde la teoría del arte se vienen llevando a cabo a nivel regional.¹

Durante los sesenta, jóvenes poetas e intelectuales, autodenominados como «tzántzicos» generaron un audaz desbordamiento del molde literario y gestaron modos renovados de

* Texto circulado en el Primer Seminario de Investigación *Conectando historias del arte. Zonas de comparación: Neo-vanguardias y arte latinoamericano / latino. "Sincronicidades, contactos y divergencias"*, Bogotá 2013. Este ensayo se basa en la investigación beneficiada en la Convocatoria Pública de Fondos Concursables 2009-2010, modalidad de Proyectos de Investigación Cultural, Ministerio de Cultura del Ecuador. La presente versión actualiza el ensayo enviado en el 2011 a SUR/versión, investigación y creación de América Latina y el Caribe, revista del Centro de Estudios Latinoamericanos "Romulo Gallergos" (Fundación Celarg), en imprenta.

¹ Me refiero a las recuperaciones emprendidas por la Red Conceptualistas del Sur, RCS, grupo del cual formo parte. Esta investigación tiene como referentes a estudios sobre la vanguardia argentina, específicamente los libros: Ana Longoni y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia Artística y política en el 68 Argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

incidir en el plano cultural y político. Entre sus propuestas llevaron a cabo un recital a gritos en la obscuridad, intervinieron en un anfiteatro, en espacios universitarios y en fábricas con el propósito de perturbar y concientizar al espectador tradicional y de alcanzar otras audiencias, especialmente de estudiantes y obreros. Situados entre la nueva poesía, el teatro experimental, el *happening* y la acción política se inclinaron por la experimentación radical entre esferas de la cultura y de la política. Este estudio busca contribuir a la reciente puesta en valor de sus prácticas² y aspira a señalar el aporte conceptual, estético y político de esta vanguardia gestada desde una modernidad periférica y colonial. El análisis se concentra pero no se reduce a la vanguardia poética de los tzántzicos; también incorpora debates de la vanguardia artística, donde se evidencian correspondencias, distancias y tensiones entre estos sectores con respecto a la función del arte en el contexto revolucionario.

Vanguardia y periferia

La *Teoría de la Vanguardia* de Peter Bürger resulta útil como marco teórico, reconociendo los límites de su perspectiva eurocentrada para analizar procesos más allá de los centros de arte. Entre las contribuciones de Bürger están: el señalar cómo la función del arte en la sociedad burguesa europea estaría determinada por el estatus de las obras dentro de condiciones estructurales institucionales; la categoría *institución arte* como instancia que regula el trato de las obras en la sociedad y su facultad de suspender o separar el arte de la praxis vital; el esteticismo como una de las derivas de la dialéctica forma/contenido que significó, en su máxima expresión, el vaciamiento de la función social del arte; la crítica a la institución arte por parte de la vanguardia histórica europea frente al divorcio arte/vida; y la emergencia de obras de arte inorgánicas en contraste con las formas de representación tradicionales (Bürger, 1987).

¿Cuáles fueron las condiciones históricas que hicieron posible la autocritica del sistema del arte por parte de la vanguardia en Ecuador durante los sesenta? ¿Qué estaba en juego en términos culturales y políticos en la crítica institucional que se ejerció? ¿Qué variables

² Los estudios recientes más integrales son: Freire, Susana. *Tzantzismo: tierno e insolente*, Quito: Libresa, 2008. Polo Bonilla, Rafael. *La crítica y sus objetos: historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador, 2012.

tomaron parte en este cuestionamiento promovido en un contexto politizado y periférico como el ecuatoriano? Una de las principales hipótesis es que la avanzada política y cultural ecuatoriana señaló al colonialismo como problemática fundamental. El colonialismo atravesó debates políticos, económicos, sociales y culturales deviniendo en un referente al cual se acudía para enjuiciar el pasado, analizar el presente y luchar para el futuro. En la recurrente emergencia de esta categoría y su relación con el imperialismo, la dependencia, el feudalismo o el capitalismo —sinónimos de dominación y explotación— podemos identificar las luchas por el poder y por la transformación en los campos político y cultural. El señalamiento, impugnación y propuesta para superar el denominado colonialismo cultural, constituyó uno de los objetivos centrales en el programa de la vanguardia cultural periférica ecuatoriana.

Intelectuales y vanguardia política

El principal antecedente de confluencia entre vanguardia literaria y vanguardia política para nuestro caso será la literatura de contenido social forjada en los años treinta. Esta literatura encontró un importante respaldo en la Casa de la Cultura Ecuatoriana (en adelante CCE), ambicioso proyecto fundado en 1944 y mentalizado por el intelectual Benjamín Carrión quien propuso colocar a la cultura como prioridad nacional, para lo cual promovió un proyecto de cultura nacional donde se encontraron la corriente conservadora y la nacional-popular, y donde esta última se instauró como la corriente oficial. Para inicios de la década del sesenta, los representantes del denominado realismo social o indigenismo conformaban la tradición cultural institucionalizada.

La Revolución cubana determinó un nuevo escenario para los intelectuales comprometidos y por lo tanto para el planteamiento de nuevos proyectos estético-políticos. En las respuestas a esta utopía posible toman parte aspectos generacionales y relativos a la trayectoria y posición de los intelectuales en el mapa cultural.

Desde la revista *Mañana*, que nace en enero de 1960, se enunciará el proyecto de intelectuales del círculo de Benjamín Carrión quienes se abanderan de la crítica social e

ideológica, y a su vez representan la voz de la vanguardia política.³ La confianza y defensa del proceso revolucionario cubano fue constante en la línea editorial, y la revolución, como horizonte posible, determinó el análisis de problemas locales. La defensa de la soberanía nacional, la demanda de una reforma agraria radical y democrática, el respaldo a las acciones de la Unión Revolucionaria de la Juventud Ecuatoriana, iban acompañados del rechazo al intervencionismo estadounidense y el develamiento de la alianza entre la «prensa grande» y los grupos de poder. La revista promovió la producción literaria de este círculo, publicó poemas de Neruda, difundió convocatorias de respaldo a la causa cubana, como los triunfos internacionales del pintor Oswaldo Guayasamín. También auspició la candidatura del binomio Antonio Parra-Benjamín Carrión, que representó a la izquierda revolucionaria. Su programa se expresó en los principios del «Movimiento por la Segunda Independencia» que sostenía el anquilosamiento del país se debía a la persistencia de la dominación en manos de los poderosos, situación que la primera independencia no había logrado allanar. Esta candidatura respaldada sobre todo por intelectuales, artistas y estudiantes no tuvo mayor incidencia en los comicios donde triunfó el cuarto velasquismo de manera contundente.

La crítica social e ideológica acelerada por la revolución cubana fue compartida por los jóvenes intelectuales, sin embargo esta generación también emprenderán una revisión del lugar de la cultura y del rol de la institución cultural frente a las nuevas demandas generacionales, sociales y políticas.

Rafael Polo, en su estudio sobre la producción intelectual de la izquierda, identifica cómo durante los sesenta una serie de factores van afirmar un programa de modernidad periférica capitalista en el Ecuador, marcado por el advenimiento de la modernidad en tensión con el deseo de revolución. Modernización económica que se manifestó en el paso del modelo agroexportador a una precaria industrialización, modernización institucional que colocó al Estado como protagonista de la planificación, y modernización social que tomó forma con la expansión de la clase media en Quito y Guayaquil. Este constituirá un período bisagra y de contradicción entre formas tradicionales de vida relacionadas con el régimen de la

³ Pedro Jorge Vera, prestigioso poeta, narrador y periodista, asumió la dirección de la revista. Entre los colaboradores de la revista se encontraban escritores Jorge Carrera Andrade, Jaime Galarza, Agustín Cueva, Jorge Enrique Adoum, Sergio Román, Jorge Icaza, Alfredo Vera, entre otros.

hacienda y los imaginarios modernos de la ciudad, tensión que Polo identifica será objetivada y expresada sobre todo en la emergente clase media, desde donde surge lo que denomina como el "momento tzántzico" (Polo, 2013:37-39).

Vanguardia y poesía

Pucuna: cerbatana con la cual los jíbaros lanzan sus dardos envenenados para reducir cabezas.

Tzántzicos: reductores de cabeza.

El percibido agotamiento de la tendencia oficial en la literatura y el advenimiento de la dictadura (1963-1966), en tensión con el horizonte revolucionario, son algunas condiciones para la emergencia de los tzántzicos en 1962. Los tzántzicos⁴ gestaron la primera vanguardia en el medio que realizará una ruptura y crítica radical a la institución cultural. Su posición en el medio es inédita, ya que no se restringió a una crítica inmanente al sistema como fue el caso del realismo social durante las décadas de los treinta y cuarenta que instauró una nueva tendencia y estilo. Los tzántzicos arremetieron contra los aparatos de producción y distribución, las ideas que dominaban sobre la cultura y contra el estatus que había adquirido la literatura en la sociedad burguesa ecuatoriana. Su Manifiesto fue el primer texto en su revista *Pucuna* y el que marcó las pautas de su programa enrumbado a intervenir e incidir en el plano cultural y político.

El grupo emerge cuestionando la función social de la poesía:

Llegamos y empezamos a pensar las razones por las que la Poesía se había desbandado ya en féminas divagaciones alrededor del amor (que terminaban en pulidos barquitos de papel)

⁴ El grupo tzántzico en sus inicios estuvo conformado por Ulises Estrella, Leandro Katz, Fernando Tinajero, Bolívar Echeverría y Luis Corral. A lo largo de la década se fueron integrando varios escritores e intelectuales, entre ellos Álvaro San Félix, Alfonso Murriagui, Euler Granda, José Ron, Rafael Larrea, Raúl Arias, Teodoro Murillo, Humberto Vinueza, Simón Corral, Antonio Ordóñez, Alejandro Moreano, Francisco Proaño Arandi y Abdón Ubidia.

ya en pilas de palabras insustanciales para llenar un suplemento dominical, ya en «obritas» para obtener la sonrisa y el «cocktail» del Presidente.

Frente a la realidad social, resuelven no sustraerse sino emprender acciones rechazando la autonomía del arte:

Estaba claro —no somos extraños para contentarnos con enunciar que Quito tiene un rosario de mendigos ni que Guayaquil afronta el más grave problema de vivienda de la América, no—. Decidimos hacer algo, ¿por qué? Quizá porque nunca hemos tenido un estudio con paredes revestidas de corcho para evadirnos de esa miseria circundante al arte por el arte; o quizá porque lo tuvimos y a pesar de todo algo nos gritaba, algo nos llamaba en forma urgente: ¿un llanto, una esperanza de rendición, un fusil? Quién sabe.

Colocan al arte como arma para combatir y extirpar manifestaciones culturales reaccionarias y evasivas. Se apropian y actualizan la práctica de la *tzantza* o reducción de cabezas de los enemigos que practicaban algunos pueblos de la Amazonía ecuatoriana. El *tzantzismo* se entiende alegóricamente como la voluntad de decapitar y reducir el tamaño de la cabeza de los representantes y conceptos vigentes de la cultura oficial de ese momento:

Hoy, simplemente acudimos y —con nuestro arte— luchamos. Hemos sentido la necesidad de reducir muchas cabezas (la única manera de quitar la podredumbre). Cabezas y cabezas caerán y con ellos himnos a la virgen, panfletos y gritos fascistas, sonetos a la amada que se fue, cuadros pintados con escuadra y vacíos de contenido, *twists* USA, etc., etc.

Resisten suceder a sus predecesores y encomiendan al arte la capacidad de alcanzar, integrar, concientizar y despertar a las clases populares como actores fundamentales del cambio. Proponen vincular arte y vida:

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

Si bien reconocen que se ha avanzado en un arte de raigambre local, señalan la persistencia en el ámbito cultural de obras, modos de producción y de legitimación atravesados por lógicas de poder que deberán erradicarse:

Sabemos que un poco se ha hecho: que una obra de lamento indígena ha sido traducida y leída en varios idiomas, que un poeta trabaja por hacer, en poesía, la trágica historia del Ecuador; que se empieza a pensar en una música realmente nuestra. Lo sabemos, pero frente a esto, —la que prueba que no se ha dado un grito de rebeldía y ruptura— se sigue alabando obras en las que se trata como animal al indio, porque tiene un «estilo impecable»;

se sigue haciendo patrañas de *snob* o trabajando con el estómago para que el «excelentísimo Embajador» compre un cuadro.

Desde su concepción ilustrada vanguardista, sostienen que el arte puede redimir al «pueblo», concebido como un ente orgánico, mientras allanan el camino con su práctica tzántzica:

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

Subrayan que su revista *Pucuna* se dedicará a revelar, discrepar, disputar, concientizar y reponer a la poesía como protagonista de la transformación. Sostienen que «El hablar verídico es un poetizar» (Estrella, 1962: 1).

El tzántzico Ulises Estrella en el segundo número de *Pucuna* publica un diagnóstico de la actividad cultural de 1962, donde revisa a contrapelo los mecanismos de producción, circulación y legitimación del arte. Denuncia cómo el provincianismo, la inercia, las argollas, los círculos cerrados, las falsas glorias, la ineficacia, la decadencia, el anacronismo y el aprovechamiento se han cimentado tanto en los intelectuales y los organismos culturales especializados como en los medios de comunicación. Su impugnación está dirigida a los conservadores por reaccionarios y a la izquierda por haberse enquistado y aislado en las entidades «Rectoras de Cultura». La relación de los tzántzicos con los representantes de la literatura social era contradictoria: por un lado se identificaban con su filiación política y admiraban su obra, sin embargo advertían la pérdida de su radicalismo, rechazaban su institucionalización y los epígonos que proliferaban. Los tzántzicos transparentaron la importancia del circuito cultural como instancia que determina la efectividad de la producción cultural y su responsabilidad en procesos de concientización del público.

Los «medios artísticos» del grupo fueron múltiples y diversos tales como las revistas concebidas como dispositivos críticos, en el caso de *Pucuna* y *La Bufanda del Sol* (primera época), los *actos recitantes* como tácticas de intervención en la esfera pública, los coloquios, los programas radiales, los poemas, los cine-foros y otras actividades que remiten a un tipo de producción cultural «inorgánica» y a una nueva forma de hacer política

desde el arte. Se manifestaron en contra de una noción restringida del arte y del artista: «Sin plantear una norma estética, reclamamos una actitud del creador» (Estrella, 1962: 1).

Las manifestaciones que mejor representaron la ruptura radical con la tradición fueron denominadas por el grupo como *actos recitantes* donde conjugan el acontecimiento y la poesía buscando vincular arte y vida cotidiana.

La idea y el guión de estos recitales experimentales eran cuidadosamente preparados. La reflexión crítica acompañaba el proceso, lo que no significaba coartar la liberación de lenguajes y contenidos que encontrarían su despliegue y sentido último en la confrontación directa con los públicos. Los *actos recitantes* fueron concebidos como irrupciones en diferentes contextos donde se exploraba lo corporal, material, visual, espacial y sonoro a través de escenografía, vestuario, voz, sonido, música, coros, efectos lumínicos, declamaciones, ruidos, objetos y materiales apropiados. *Anfiteatro* (1963), uno de los actos más emblemáticos, integró el lugar al contenido de la propuesta:

A mediados del convulso año de 1963, en vísperas de la instalación de la dictadura militar, los tzántzicos tuvimos una prueba de originalidad en la estética de la resistencia: el acto desacralizador *Anfiteatro*. Poesía puesta en escena que tuvo lugar, precisamente, en el anfiteatro del Instituto de Anatomía del Hospital Eugenio Espejo de Quito. La convocatoria era una simple cartulina negra en la que, en letras plateadas, se informaba que participarían *Un Médico* [Ulises Estrella], *Dos Practicantes* [Alfonso Murriagui y Antonio Ordóñez] y *Un Muerto* [Simón Corral]. Se trataba de una disección de la sociedad y en particular de la situación política. El «médico» enunciaba una cantidad de errores cometidos por el «muerto» que simbólicamente era el país y se lo veía físicamente acostado en la mesa cubierto por una sábana. Los dos «practicantes», rodeando al cadáver, leían en coro un poema, una especie de responso satírico en el que se fortalecía la necesidad de la muerte de la vieja sociedad, para que surja una posibilidad de cambio. De pronto, se elevó el muerto y con tremendo vozarrón intimidó al público diciendo: *Orden, subversivos, desalojen la sala*. Ante estos gritos, los trescientos estudiantes que colmaban el auditorio, salieron atropelladamente (Estrella, 2003: 19).

Para los tzántzicos la poesía deja de ser vehículo de procesos subjetivos e íntimos abocados a las emociones o sentimientos para transmutar en lenguaje de comunicación y acción. El protagonismo de la *acción* se explica desde varias instancias relacionadas. Este llamado a la acción directa es propio del clima revolucionario. En palabras de Fernando Tinajero, filósofo y miembro del grupo en sus inicios, «(...) los Tzántzicos (...) trasladaron a la cultura la estrategia de la guerrilla, renunciaron a la investigación y elaboración estética, y

adoptaron la oralidad y el montaje casi teatral como vehículos de una comunicación directa con un público de obreros y estudiantes (...)» (Tinajero, 2005: 19). El filósofo subraya que durante esos años «el acto cultural por excelencia venía a ser el acto revolucionario». El cruce entre filosofía y poética también determinó la opción por la acción. La crítica a la razón occidental permitió otras formas de conocimiento y sensibilización, como el hacer, el experimentar, la intuición y el relacionamiento con la vida cotidiana:

Tempranamente atraídos por el quehacer poético, pero también por la reflexión filosófica, nos habíamos iniciado en ella bajo la sombra de Heidegger y Sartre, y asumimos la función del poetizar como una «superación de la metafísica» (Heidegger), lo cual implicaba un cuestionamiento de la razón ontológica y una revaloración de la experiencia vital (Sartre). Proclamándonos «hacedores de tzantzas», lo primero que queríamos significar era la denuncia de la macrocefalia de Occidente, la hipertrofia de la *ratio occidental* y la reivindicación de las vivencias y la intuición como vía de acceso directo a la realidad (Tinajero, 2005: 17).

La razón occidental interpelada por el movimiento surrealista fue otro importante referente del grupo, y en esta línea el *happening* al colocar al espectador como prioridad en esta experiencia de reflexividad sensible desde el descentramiento.

La imprevisibilidad, fragmentación y comentarios relativos a la coyuntura cultural y política de los *actos recitantes* propiciaban una relación más directa con la realidad, y por lo tanto un enfrentamiento más inmediato y vivencial de los espectadores con su cotidianidad. En estas acciones poéticas se puede trazar la doble crítica que ejercieron, con gran dosis de humor e ironía, al sistema cultural y político imperante fundando en el medio un nuevo tipo de arte comprometido desplegado como práctica vital emancipadora.⁵

La unión y solidaridad latinoamericana frente a la turbulencia social, política y económica incentivó la trashumancia y la formación de redes y circuitos alternativos para el arte. Los tzántzicos mantuvieron diálogos con propuestas vanguardistas como *El Corno Emplumado*, las vanguardias poéticas del Brasil, el Movimiento Nueva Solidaridad, el Techo de la Ballena o el Nadaísmo; también inspiraron su trabajo Allen Ginsberg, Julio Cortázar, Henry Miller, Ernesto Cardenal, la generación Beat norteamericana, entre otros.⁶

⁵ Susana Freire García en su libro *Tzantzismo: tierno e insolente* ha realizado una importante y minuciosa recopilación de información publicada por la prensa y otras fuentes sobre estos recitales experimentales.

⁶ El libro *Los años de la fiebre* (2005), editado por Ulises Estrella, recoge testimonios de estos diálogos y referencias.

Colonialismo/Liberación

La vanguardia política impugnó el coloniaje político y económico. La dominación y la opresión capitalista habían incrementado la miseria, el hambre, el analfabetismo, la mortalidad, la subocupación, en suma el «subdesarrollo» del Ecuador.

Uno de los aportes más valiosos de la vanguardia cultural es haber promovido la crítica al colonialismo dentro de su propio campo. La impugnación al esteticismo, elitismo, feudalismo o aburguesamiento cultural localizó al colonialismo como causa o variable prioritaria en el análisis. El colonialismo incidía en el terreno económico-político y también en el cultural.

Las jerarquías en las concepciones e imaginarios de clase y raza en la obra de escritores como Gonzalo Zaldumbide —articuladas desde su lugar de poder con el fin de preservar intereses económicos y privilegios latifundistas— fueron enjuiciadas por los tzántzicos a partir del homenaje que la CCE le rendiría a este aristócrata. Esta lectura crítica apuntaba a desmontar glorias que reproducían formas de dominación cultural y señalaban el anacronismo y decadencia que envolvía a la institución cultural.

En este período diversas formas de organización civil nacen o se fortalecen, como la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador, AEAJE, que contó con el comprometido impulso de los tzántzicos. Durante la dictadura (1963-1966) el Café 77 se convirtió en la usina de actividades culturales e incubadora de pensamiento crítico. Este espacio acogió exhibiciones, recitales, conciertos, presentaciones de teatro y coloquios sobre temas acuciantes de la actualidad política y cultural, estos últimos organizados por la AEAJE. El ciclo más interesante de charlas giró alrededor de «los problemas candentes en política, sociología y economía de los países neocolonizados y en vías de liberación que componen el Tercer Mundo».⁷

⁷ El ciclo de charlas fue organizado en 1967 y reseñado en la revista *Mañana*. Egbert Espinoza disertó sobre «C. Wright Mills: Escucha Yanqui», Jaime Galarza sobre «Josué de Castro, los territorios del hambre», Alejandro Moreano presentó «Paul Barán las raíces del atraso», Ulises Estrella analizó «Gregorio Selser, Espionaje en América», José Félix Silva se enfocó en «Oscar Lewis, la cultura de la pobreza», Agustín Cueva reflexionó sobre el «Significado y presencia del Tercer Mundo» y también se debatió sobre «Frantz Fanon, el colonizado acusa».

El ejemplo de emancipación en el pensamiento y vida de Sartre llegó a encarnarse en la esfera pública y privada de la vanguardia literaria. El prólogo de Sartre a *Los condenados de la tierra* (1961) de Frantz Fanon, teórico de la revolución anticolonial, se convirtió en un texto de cabecera, y, para el tzántzico Alejandro Moreano, la tesis donde se anuncia la muerte de Europa y localiza la emergencia de una subjetividad periférica en el Tercer Mundo fue explosiva para toda la generación.⁸

A estos referentes se suma las contribuciones de dos intelectuales y teóricos de la talla del sociólogo Agustín Cueva y del filósofo Fernando Tinajero, pioneros en delimitar y situar al colonialismo como problemática de la cultura ecuatoriana. Estos intelectuales lideraron el desarrollo de teorías dentro del programa cultural revolucionario y presidieron diferentes plataformas de intervención activadas durante la década.

El libro *Entre la ira y la esperanza* de Cueva se publicó en 1967, obra calificada por el autor como fundamentalmente anticolonialista y antiimperialista. Esta lectura ambiciosa y polémica de la cultura ecuatoriana en la que Cueva identificó una ideología de la dominación o colonización asentada en la producción literaria, artística y musical de diferentes períodos históricos, que resulta en su falta de espesor y personalidad, ausencia de autenticidad, y sentido alienante y evasivo. Para el crítico, un punto de fisura del sustrato colonial fue la narrativa comprometida de los treinta, y también resalta la poesía tzántzica como genuina y valiosa por su rechazo a toda complacencia, reconocimiento del poder y los límites de la palabra, y su ejemplo de práctica artística emancipadora.

Rafael Polo ha identificado en el ensayo de Cueva que la crítica al colonialismo simultáneamente comprendía una crítica a la inautenticidad cultural. "Al hacer explícito la continuidad de la herencia colonial en las estructuras sociales y culturales de la sociedad nacional se lleva a cabo una crítica a la hegemonía que el eurocentrismo había alcanzado en nuestro país, aunque esta crítica en este texto inicial fuera realizada desde las mismas premisas eurocéntricas" (Polo, 2013:82).

⁸ Alejandro Moreano entrevistado por Alicia Ortega, «Sartre fue para nosotros el maestro de una filosofía de vida», *Sartre y nosotros*, Alicia Ortega (edit.), Quito, Editorial El Concejo, Universidad Andina Simón Bolívar, 2007, p. 188.

El libro *Más allá de los dogmas* de Tinajero, publicado también en 1967, propuso importantes tesis sobre la colonización e introdujo la «Teoría y práctica del parricidio», eje programático de la vanguardia tzántzica.

«Teoría y práctica del parricidio» se presentó como una síntesis del programa cultural trazado por la vanguardia cultural hasta ese momento. Inicia con la afirmación de que cualquier interpretación de la cultura ecuatoriana debe partir del reconocimiento de la colonización que arrastra el mestizaje. El autor traza una analogía entre mestizaje étnico y cultural. El mestizaje étnico ha privilegiado el blanqueamiento y ha estigmatizando la raíz indígena; de manera similar, la cultura ecuatoriana no ha adquirido una personalidad propia al optar por la cultura blanca y extranjera. «El renunciamiento de lo propio se ha convertido en el valor primario de nuestra inauténtica cultura» (Tinajero, 1967:142).

Para Tinajero, el parricidio fue la respuesta al colonialismo cultural. Había que negar la cultura inauténtica heredada y asesinar a los responsables de este legado.

Esta negación radical fue el primer gran paso, sin embargo también significó fundar, construir y orientar hacia un nuevo concepto de cultura, desafío que trazó como política el estudio, la ratificación y el apoyo a la cultura nacional desde una perspectiva crítica. En este sentido, la revolución cultural no se limitaba a buscar reformas institucionales sino que aspiraba principalmente a la *popularización de la cultura*, considerada como la tesis principal y clave para las soluciones (Tinajero, 1967:159-170).

La importancia de la AEAJE se midió en 1966 cuando lideró el Movimiento por la Reorganización de la CCE, que resultó en la toma de la entidad y ocupación de sus Núcleos Provinciales. El resultado fue la elaboración de una nueva ley estructural de la CCE, y la elección, por parte de la nueva Junta Plenaria, de Benjamín Carrión como presidente, Oswaldo Guayasamín como vicepresidente y Fernando Tinajero como secretario. La toma de la entidad rectora de la cultura fue uno de los grandes logros de la vanguardia cultural que sin embargo, como veremos más adelante, no llegó a consolidarse.

El balance de la AEAJE en la reestructuración de la CCE fue positivo en su empeño de contribuir a la creación de una cultura libre, popular y genuinamente nacional. En la labor que llevó a cabo en colaboración con la institución, se destacó el acceso de nuevos valores,

la democratización de los métodos, la organización de la futura Bienal de Quito, y los «esfuerzos por lograr el acercamiento de la Entidad a las masas populares, y la integración de estas al proceso cultural» (AEAJE, «Reestructuración de la CCE», 1967). A pesar de los logros obtenidos en poco tiempo, la transformación emprendida se frustró de manera precipitada. Carrión y Guayasamín burlaron la autonomía de la institución del poder ejecutivo propugnada por la AEAJE y esto provocó la renuncia masiva de los intelectuales de la CCE, entre estos los tzántzicos y la mayoría de los miembros de la Asociación. La consecuencia de este episodio fue la fractura al interior de la Asociación por diferencia de opiniones sobre la gestión y destino de la CCE. En 1968, la Asociación se disolvió y marcó el final de un proceso truncado por condiciones que no favorecieron la transformación desde la institución.

A partir de este episodio, los tzántzicos realizaron un llamamiento para formar el Frente Cultural Nacional, en el que participarán obreros, estudiantes, maestros, profesionales y campesinos. El Frente desarrolló trabajos a nivel nacional relacionados con el Teatro Obrero y el Teatro Politécnico e inclusive el Teatro Documental Colectivo, que se extenderán durante la década del setenta. Su actividad recogió y de alguna manera sistematizó el impulso de articular arte y vida emprendida por los tzántzicos a inicios de los sesenta.

Como hemos observado durante los sesenta maduró un pensamiento crítico que impugnaba la situación colonial y tentaba nuevos rumbos para el desarrollo de lo que se denominó como una genuina cultura nacional que acompañaría la transformación social radical que la vanguardia política prometía en el plano político y económico. El involucrarse críticamente con el tiempo y espacio vivido, identificar y oponerse a la situación colonial de la cultura y emprender el relacionamiento de la cultura con la praxis vital de los estratos populares fueron premisas concebidas y activadas por la vanguardia. La descolonización de la cultura también sería posible al romper con el aislamiento y la denominada «balcanización» motivada por el neocolonialismo interesado en mantener desintegrada a la cultura Latinoamericana. La misión del escritor, artistas y creador estaría encaminada a «procurar una inmersión en la problemática ecuatoriana (...) buscando lenguajes y formas que ... acerquen más al pueblo, a la nación, sin volver, desde luego, las espaldas a la cultura y al

acaecer universal». La frase «Ni desarraigo, ni provincialismo, ni trasplante, menos todavía colonización» captura la actitud crítica del período (AEAJE: «El Escritor y la Nacionalidad Ecuatorianas», 1967).

Bienal/Anti-Bienal

La década del sesenta para las artes plásticas marca el crecimiento y afianzamiento del sistema y circuito del arte, a tono con los procesos de modernización en el país y el crecimiento paulatino de las clases medias ilustradas. Salones de arte municipales, nuevas galerías, museos y centros culturales auspiciados por diferentes países se convierten en los espacios de legitimación de visualidades.

Al igual que en la literatura, es un momento de recambio generacional. Nuevos exponentes de la plástica, muchos de los cuales se habían formado en el extranjero, oxigenan las gastadas visualidades realistas e indigenistas. La década también está marcada por la consagración en el circuito internacional de Oswaldo Guayasamín respaldada por Benjamín Carrión desde de la CCE.

Los jóvenes exponentes se manifestaron en claves visuales como el precolombinismo, el expresionismo abstracto, el informalismo, la neofiguración, entre otras tendencias. La obra se enmarcó en formatos y medios tradicionales, predominantemente en pintura. Los artistas realizaron una crítica inmanente al sistema, es decir en el seno de la institución artística proponiendo nuevos estilos y corrientes visuales. Si bien no se puede desestimar su apuesta hacia nuevos repertorios formales, en un medio que se había acostumbrado a la representación figurativa y mimética, tampoco es menos cierto que dependieron y afirmaron las formas tradicionales de producción, circulación y difusión del arte. Estos modernismos dentro de la historia del arte latinoamericano aspiraban al universalismo o internacionalización de los lenguajes desde la exploración formal y la transmisión de contenidos a través de signos y símbolos.

Las artes plásticas del país, arraigadas en lenguajes modernistas y dependientes del circuito artístico que empezaba a cuajar, no cometieron una crítica institucional como la emprendida por la vanguardia literaria.

Si en las artes plásticas el debate sobre la función del arte más allá de la autonomía estética era limitado, para la vanguardia literaria la superación de la autonomía iba de la mano con la responsabilidad del artista en el contexto revolucionario. En el marco de estas posiciones divergentes, la exhibición que Enrique Tábara presentó en 1965 suscitó una fuerte polémica. Para el momento el artista era uno de los exponentes más prestigiosos de los nuevos derroteros en el arte, con una importante trayectoria acumulada en Europa. Los tzántzicos realizaron una lectura de su obra dentro del clima revolucionario, sin refrenarse por su prestigio y a tono con la frontalidad y radicalismo del período; lo calificaron de antirrevolucionario por su evasión de la realidad social:

La obra de Tábara trata de actualizar, como aporte a la cultura del futuro, las superestructuras mágicas que las comunidades indígenas precolombinas crearon, es decir acepta y defiende la enajenación indígena a un trascendentalismo místico que evade la relación directa que como clase explotada tiene con la clase explotadora: la obra artística, debe por el contrario, proyectarse hacia las masas —y no constituirse en un arte de minorías, como afirma Tábara— para posibilitarles una toma de conciencia de su problemática real; esto es, la relación directa, sin intermediarios ni superestructuras escapistas, entre explotador-explotado (Estrella, 1965:23).

La respuesta y defensa de la obra de Tábara vino de Rafael Squirru, director de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana, quien valorará el individualismo del artista, el lugar genérico del espectador, el arte culto, la trascendencia e intemporalidad del hecho artístico, la exploración formal y la distancia del arte respecto a posiciones ideologizadas (Squirru, 1965: 45-46).

Los tzántzicos sospechaban de la denominada internacionalización del arte y de la promoción del abstraccionismo liderada por los Estados Unidos, la percibían como una estrategia de penetración para despolitizar a los artistas durante la Guerra Fría. En la actualidad esa sospecha ha sido documentada. «Las políticas culturales que se desprenden de la Alianza para el Progreso fueron impulsadas no solo por las instituciones de estado norteamericanas, sino también por instituciones oficiales y privadas latinoamericanas». Rafael Squirru y José Gómez Sicre, jefe de la División de Artes Visuales de la OEA, postularon el «peligro comunista» y se preocuparon por detener sus «infiltraciones» en las bienales del período (Longoni y Mestman, 2000: 39).

Esta marcada diferencia entre los tzántzicos y Tábara es difícilmente generalizable para toda relación entre artistas y escritores, sin embargo no cabe duda de que la actitud de la vanguardia literaria fue más crítica, combativa y subversiva que la avanzada artística.

Una colaboración concreta entre tzántzicos y artistas se forjó a partir de la organización de la I Bienal de Pintura de Quito 1968), mentalizada por Oswaldo Guayasamín desde la vicepresidencia de la CCE. Las Bienales Americanas se consolidaron durante las décadas de los cincuenta y sesenta, y «apostaron a instalar en circuitos internacionales propuestas pictóricas moderadamente renovadoras y ya reconocidas en el medio» con posibilidades de participar en el mercado (Longoni y Mestman, 2000: 40). Para la nueva generación de artistas plásticos, Guayasamín encarnaba el realismo social que había consumido su fuerza después de tres décadas de apogeo, tendencia que intentaban superar, sin embargo el poder de Guayasamín iba más allá de su propuesta pictórica, radicaba en su capacidad propagandística, contactos internacionales y hábil manejo de la coyuntura política.⁹

El 1ero de abril de 1968 se inaugura la Primera Bienal de Quito como un gran evento de la plástica latinoamericana con el objetivo de promover a los artistas plásticos ecuatorianos en el campo internacional. El Gran Premio Especial lo recibió el artista paraguayo Carlos Colombino, el primer premio Ary Brizzi (Argentina), el segundo lo compartieron Francisco Coello (Ecuador) y Fernando de Szyszlo (Perú), el tercer premio Segundo Espinel (Ecuador) y Jorge Páez Villaró (Uruguay), el cuarto premio Oswaldo Viteri (Ecuador) y Gracia Barrios (Chile).¹⁰

La renuncia de miembros de la AEAJE de la CCE, ocurrida pocos meses antes, y la resistencia que Guayasamín generaba entre los artistas, entre otros aspectos, fueron condiciones para que un grupo de jóvenes reconocidos dentro de la plástica nacional conformen la Vanguardia Nacional, VAN,¹¹ la cual emitió un manifiesto, organizó un

⁹ Las contradicciones entre su posición ideológica, la inscripción de su obra en los circuitos de legitimación y la relación con el mercado están por analizarse. Aquí cabe mencionar que Guayasamín recibió el Gran Premio de Pintura de la Bienal Hispanoamericana (1955) del gobierno de Franco, mientras varios artistas latinoamericanos renuncian a participar, entre estos Rufino Tamayo, quien escribiría la «Carta Abierta a los Pintores Demagogos de México».

¹⁰ El jurado internacional estuvo conformado por Antonio Amado Moreno de España, Jacques Lassaigue de Francia, Gildo López de Brasil y el jurado nacional por Alfredo Palacio y Edmundo Ribadeneira.

¹¹ El VAN estuvo integrado por los artistas plásticos Guillermo Muriel, Hugo Cifuentes, León Ricaurte, Gilberto Almeida, Anibal Villacís, Enrique Tábara y Oswaldo Moreno.

coloquio y una Anti-Bienal. La iniciativa contó con el apoyo del galerista Wilson Hallo y del Frente Cultural liderado por los tzántzicos. Para la Anti-Bienal la mayoría de artistas rompieron con el formato tradicional pictórico y manifestaron un marcado compromiso político. Es las obras incluyeron materiales no tradicionales, frágiles, perecederos o literalmente desgarraron el lienzo como en la obra *Homenaje a Ana Frank* de Oswaldo Moreno, un collage con material de prensa quemado y que chorreaba pintura roja a manera de sangre. También se destacaron los collages de gran formato de Hugo Cifuentes con fotografías ampliadas y objetos fragmentados, *El arrastre* de Guillermo Muriel, inspirado en la masacre de Eloy Alfaro, y *Vietnam* de Juan Villafuerte; estos últimos también collages.

En los principios del manifiesto del VAN encontramos correspondencias con las aspiraciones de los tzántzicos:

- a) La necesidad de un lenguaje nuevo, capaz de expresar la voluntad societaria de abolición de inservibles estructuras y de percibir, señalar e intervenir en un cambio que se está operando ya.
- b) En las artes plásticas dicho lenguaje se manifiesta en la «voluntad de forma» entendida como la búsqueda de nuevos órdenes de visión que sobrepasen lo formal establecido, para alcanzar una verdadera dinamia en el fenómeno creativo.
- c) El orgánico plural de nuestro arte, basado en la incorporación de las diversas manifestaciones vitales colectivas, en cuanto todos los seres humanos son capaces de dar un aporte en la búsqueda de posibilidades de arte más plenas que constituyen en definitiva la creación.
- d) La utilización de las manifestaciones colectivas vitales en la concepción individual, conlleva a la necesidad de búsqueda de la variante nacional en el proceso creador, pues sólo a través de la ubicación del arte y del artista se puede llegar a una proyección universal.
- e) La posición del verdadero crítico implica una interacción con el artista en el fenómeno creativo, que anula la manía de ubicar el arte en la simple preferencia (*Manifiesto*, Grupo VAN, 1968).

La Anti-Bienal desvió la atención del evento oficial hacia su salón. La polémica no se hizo esperar y en gran medida destapó las tensiones políticas y estéticas más amplias que rodeaban al enfrentamiento entre VAN y Guayasamín.

Alfredo Vera Arrata, del círculo de la revista *Mañana* y pariente político de Guayasamín, desacreditó la muestra del VAN a partir de la participación de Tábara. Sostenía que este pintor representaba a la colonización cultural con argumentos similares a los esgrimidos por los tzántzicos, por lo que el imperialismo norteamericano estaría auspiciando su obra y la

de otros artistas desde el Centro Cultural Norteamericano (Vera Arrata, 1968: 24).

La respuesta del VAN no se hizo esperar. Argumentaron el agotamiento de la obra de Guayasamín y el imaginario paralizante y aletargado del indígena que propagaba. Afirmaron citando a Sartre que «El indigenismo es una neurosis introducida y mantenida por el colono entre los colonizados, con su consentimiento» (Miranda y Cifuentes, 1968: 17).

La propuesta del VAN no se mantuvo ni extendió más allá de la Anti-Bienal; los artistas no desarrollaron o profundizaron lo enunciado en su Manifiesto y cada uno retomaría búsquedas estéticas individuales. La Anti-Bienal fue el último episodio de la década en movilizar una crítica institucional a la CCE. Con esto se cierra un intenso período en la cultura del país.

Las discrepancias en este período ventilaron aspectos relativos a posiciones encontradas sobre la función del arte, el artista y el intelectual. Por un lado se constata la institucionalización y el poder de los representantes del realismo social o indigenismo quienes verán cuestionada la relevancia de su proyecto estético-político, afincado en la CCE, por parte de las nuevas generaciones. Por otro lado, emerge la vanguardia literaria comprometida con los debates sociales, políticos y culturales e interesada en liderar la construcción de una auténtica cultura nacional. En otro frente, se afirma la vanguardia artística modelada dentro de la tradición modernista-formalista dependiente del sistema del arte y con aspiración a internacionalizarse. Entre estas posiciones en muchas ocasiones se tejieron alianzas, negociaciones y se denunciaron "traiciones" que se medían en la adhesión, compromiso o militancia con la izquierda radical.

La problemática de la inautenticidad, dependencia, sometimiento, alienación y subdesarrollo cultural fue crucial en los debates de la vanguardia radical en el Ecuador. El camino para la liberación y auténtico desarrollo pasaba por la superación del colonialismo cultural. Si bien la crítica al colonialismo se llevó a cabo dentro de los márgenes de Occidente, fue la impugnación a esta condición la que marcó las grandes pautas para la denominada revolución cultural. El desarrollo de conceptos, categorías, programas y

prácticas estético-políticas que abordaron este problema constituye el aporte más significativo, que a su vez contribuyen al trazado de una genealogía de prácticas y discursos descolonizadores que reconoce la vigencia y pertinencia de esta perspectiva crítica en sociedades atravesadas por la matriz colonial de poder. De esta manera se combaten visiones eurocéntricas y universalistas sobre el devenir del arte y la cultura.

María Fernanda Cartagena

Quito, mayo del 2013.

Bibliografía:

AEAJE (1967). «Primer Congreso Extraordinario», *Revista Cultura y Pueblo*, N°1, Quito, noviembre.

AEAJE (1967). «Reestructuración de la CCE», *Revista Cultura y Pueblo*, N°1, Quito, noviembre de 1967.

AEAJE (1967). «El Escritor y la Nacionalidad Ecuatoriana», *Revista Cultura y Pueblo*, N°1, Quito, noviembre de 1967.

Bürger, Peter (1987). *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península.

Carrión, Benjamín (1960). «Teoría y Plan de la Segunda Independencia», *Mañana*, Año 2, No. 58, Quito, 16 de marzo de 1960.

Cueva, Agustín (1967). *Entre la ira y la esperanza* Quito: Ministerio de Cultura, Colección Bicentenario, 2008.

Estrella, Ulises (1962). «Introducción», *Pucuna*, No. 1, Quito, octubre.

----- (1965). «Tábara y la Revolución», *La Bufanda del Sol 1965-1966*, Antología de Revistas Ecuatorianas, ed. Irving Zapater, Quito: Revista Nacional de Cultura, 2008.

----- (2003). *Memoria Incandescente*, Quito: Imprenta Noción.

Freire, Susana (2008). *Tzantzismo: tierno e insolente*, Quito: Libresa.

Grupo VAN (1968). *Manifiesto*.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2000). *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia Artística y política en el '68 Argentino*, Buenos Aires: Ediciones El Cielo Por Asalto.

Moreano, Alejandro (2007). «Sartre fue para nosotros el maestro de una filosofía de vida», entrevista de Ortega Caicedo, Alicia, *Sartre y nosotros*, ed. Alicia Ortega, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Editorial El Conejo.

Miranda, Ricaurte y Cifuentes, Hugo (1968). «El Grupo VAN responde», *Mañana*, No. 230, Quito, 15 de febrero.

Polo Bonilla, Rafael (2012). *La crítica y sus objetos: historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador.

Squirru, Rafael (1965). «Réplica y polémica (Sobre el artículo de Tábara)», *La Bufanda del Sol*, No. 2, Quito, octubre.

Tinajero Villamar, Fernando (1967). *Más allá de los Dogmas*, Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Tinajero Villamar, Fernando (2005). «Los años de la fiebre», *Los años de la fiebre*, ed. Ulises Estrella, Quito: Libresa.

Tzántzicos, (1962). Primer Manifiesto, *Pucuna*, No. 1, Quito, 27 de julio.

Vera Arrata, Alfredo (1968). «Respuesta al grupo VAN», *Mañana*, N° 229, Quito, 8 de febrero.