

10. Literatura y dictadura en los años sesenta

Fernando Balseca

Cuando la Junta Militar de Gobierno llega al poder, en julio de 1963, mediante un golpe de Estado, ya es notorio entre nuestros sectores intelectuales y populares el influjo de la Revolución cubana en muchos terrenos, incluido el de la cultura y las artes. El número inaugural de la revista *Pucuna* es de octubre de 1962: precisamente, en los últimos días de octubre estalla la crisis de los misiles en el Caribe y Cuba es el blanco de un posible enfrentamiento nuclear. Esta crisis político-militar derivaría en otra, la “crisis de noviembre”, en la que los cubanos y los soviéticos se distanciaron porque los primeros comprobaron claramente que la isla era vista, a fin de cuentas, como un peón de la Unión Soviética.

De modo que cuando irrumpe la Junta Militar de Gobierno el movimiento cultural y artístico de los tzántzicos se halla consolidado alrededor del proyecto de la revolución latinoamericana. El lenguaje que emplean en *Pucuna* se alinea con la prédica revolucionaria, pues en 1962, se sienten llamados a actuar “¿por un llanto, una esperanza de redención, un fusil? Quien sabe”. Por primera vez en nuestro país, las letras y las armas se juntan de manera expresa, al menos en la enunciación, para proponer una alianza que ya recorría otras latitudes: la literatura debía convertirse en un instrumento más para provocar, por medio de una insurrección popular armada, la revolución latinoamericana. El arte es definido como otro momento de la guerra. Nuevas formas artísticas —para la lírica, estilos prosaicos, recios, descarnados, malsonantes incluso, callejeros, vulgares— y nuevos contenidos —articulados alrededor de la derrota del capitalista y el burgués— son establecidos por *Pucuna*. El “Primer manifiesto”, firmado el 27 de julio de 1962, afirma:

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 ellas himnos a la virgen, panfletos y gritos fas-

cistas, sonetos a la amada que se fue, cuadros pintados con escuadra y vacíos de contenido, twists USA, etc., etc.

No decimos que encima de esos restos nos alzaremos nosotros. No. Se alzarán 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 de abrir una verídica brecha de esperanza.

Queda frontalmente definido en este manifiesto la necesidad de empezar una especie de guerrilla literaria, que corte y reduzca las cabezas de aquellos otros artistas cuyo arte, a juicio de los escritores que concurren en *Pucuna*, no está directamente comprometido con la transformación de la realidad: los escritores conservadores, los poetas marianos y los de temas amorosos, los pintores formalistas y abstractos. Poco a poco, en los nueve números de *Pucuna* de 1962 a 1968, escritores y artistas como Gonzalo Zaldumbide, Francisco Tobar, Jorge Carrera Andrade, Oswaldo Guayasamín, Benjamín Carrión, entre otros, serán objeto de escarnio en las páginas de la revista, por ser considerados burgueses.

En este llamado resuena la palabra de Jean-Paul Sartre, quien había cuestionado lo que se llamaba “el arte por el arte”, había puesto sobre el tapete la necesidad de condenar las injusticias sociales, había establecido la opción de los escritores por el socialismo, y había definido que en el territorio de la cultura también debían librarse guerras: “Pues actualmente no se puede hacer nada sin violencia, porque todo es violencia”,¹ dijo Sartre en una conferencia sobre la responsabilidad del escritor en La Sorbona en 1946. Y añadió: “no creo que le sea posible a un escritor de hoy día tener una buena conciencia de escritor si no ha definido el socialismo que dará libertad concreta y positiva”.² Los autores de la revista estaban implantando un programa literario y cultural que juntaba algo del existencialismo sartreano con los postulados de la Revolución cubana. No en balde el filósofo francés se había pasado un mes, entre enero y febrero de 1960, apreciando en vivo y en directo la realidad del primer año de la Revolución cubana. Así termina el primer manifiesto de *Pucuna*:

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.

1. Jean-Paul Sartre, *La responsabilidad del escritor* [1946], trad. María Tabuyo y Agustín López (Palma: José J. de Olañeta, 2018), 64-5.

2. *Ibid.*, 67.

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

Había en estas ideas, sin duda, un entusiasmo desmedido ante la tarea que se pensaba acometer: ese salto que preparan, por encima de cualquier obstáculo, llevando cabezas cortadas, ilustra el ánimo que había entre los grupos artísticos en la década de 1960. Todo lo hasta ahora realizado era obra del burgués, incluso la geometría del arte conceptual. Quién iba a imaginar que, años más tarde, estos “cuadros pintados con escuadra” iban a ser vistos precisamente como la manera de plasmar el descubrimiento del arte prehispánico. El arte conceptual despreciado por los tzántzicos era justamente la expresión del universalismo de la forma, del cual se habían percatado los antiguos pobladores de América, los orfebres quimbayas, los tejedores nazcas, los ceramistas zapotecos y, para no ir tan lejos, los mismos objetos y dibujos en los cestos y en los tiestos y jarrones de los shuar, a quienes los intelectuales de *Pucuna* creían tener como modelo de actitud indómita. Estas líneas y formas geométricas ancestrales recurren a elementos universales y no a rasgos particulares de una raza, una cultura, una nacionalidad o una clase.³ De ahí su innegable universalismo. Pero, ciertamente, obnubilados por la propaganda de la guerra cultural, los de *Pucuna* solo estaban valorando las representaciones artísticas que de manera evidente hicieran explícitas reivindicaciones políticas de la intelectualidad latinoamericana de izquierda. *Pucuna* no fue precursora de una perspectiva multicultural o intercultural del país, a pesar de que en los editoriales de las revistas frecuentemente hacían alusión a la explotación del indio, el cholo y el negro.⁴

En el número 4 de *Pucuna*, de abril de 1964, Sonia Romo publica el poema “Ultimatum”, que podría pensarse que alude directamente a la dictadura militar:

¿Te sirve mi ventana
para tirar al blanco?
—baja de allí soldado,
presta tus manos.
Todos los días echas
saliva de metralla
sobre mi boca clausurada;
acomodando el arma
en el pupitre,

3. Carlos Granés, *Delirio americano: una historia cultural y política de América Latina* (Bogotá: Taurus, 2022), 122.

4. Revista *Pucuna*, n.º 4: 3.

donde escribo mis páginas.
 (—No asomes más tu cara,
 las piedras no me faltan—)
 Tus ojos adiestrados para tirar al blanco,
 vuélvelos hacia arriba,
 y ¡tira! —Soldado.⁵

Ingenio en la conformación de la palabra en el verso: he ahí el método de la poesía de estos autores que buscaban que los oyentes y los espectadores en sus recitales salieran con ideas concretas de rebeldía. Es de relieves que, como ha sugerido Susana Freire García, uno de los logros de los tzántzicos fue la formación de un público para las artes y la cultura.⁶ Y en los diferentes números de *Pucuna* se ve el ambiente de agitación cultural que había, pues la revista no pierde la oportunidad para comentar la escena cultural, en la que se critican las páginas poéticas que traen los grandes diarios de Guayaquil y Quito —con la consecuente estética burguesa que, según ellos, ofrecen—, las obras de teatro que se presentan, los recitales que se convocan, las posturas ideológicas sobre el arte —incluso entre camaradas, como el cuestionamiento de José Ron ante una postura supuestamente ambigua de Fernando Tinajero sobre la condición del poeta—. Sin concesiones, esto se comenta de un ciclo de charlas en la Alianza Francesa de Quito “Hablemos de Teatro”:

En lo que se refiere al primer tema [«Problemas del Autor»] no fue posible conocer nada, por cuanto, Francisco Tobar, que fue el mantenedor, no acertó a explicar nada. Pudimos eso sí, presenciar el escandaloso y conocido narcisismo de quien no pasa de la más estridente mediocridad y aspira “dramáticamente”, a convertirse en un lord inglés de esta América india. Anécdotas de la vida del “autor” Paco Tobar y «chistes leídos», de dudosa originalidad, fue la única característica de esa charla.⁷

La frontalidad inmisericorde —como en una guerra— es una característica de lo que ellos llamaban el debate cultural. Un foro parecido, el del Café 77, inaugurado en diciembre de 1963, sirve también para este tipo de crítica sin concesiones. Por eso, el blanco se dirige hacia aquellos espacios de la “cultura oficial” de los diarios para disputar la noción de lo que es arte y poesía. Una

5. *Ibíd.*, 19.

6. Susana Freire García, “La automarginación tzántzica”, *La Revista: lecturas, reflexiones, asombros* (2019): 7-26.

7. *Revista Pucuna*, n.º 4: 27.

especie de manifiesto de Alfonso Murriagui, “Por la cultura”, hace patente la temperatura de estas discusiones:

Quando existe un empeño por cambiar lo falso, lo anacrónico, lo vicioso, nuestros “hombres de letras” se esfuerzan por hacer todo lo contrario. Grandes oportunistas, dueños de una mentalidad de comerciantes, han descubierto que, para ellos, ha llegado el momento de escalar a los sitios en que nunca estuvieron gracias a su estudio y entrega total a la obra de creación.

Intelectuales de *hobby* no les importa vender su pluma al mejor postor; no les importa escribir homenajes a un periódico si saben que a domingo seguido se encargará de consagrarles como lo más grande la “la última promoción”. No les importa traicionar a sus amigos, insultar cobardemente a los ausentes y manchar el honor de los que no creen en sus mentiras y detestan sus “obras maestras”; pero lo hacen por la espalda, como cualquier vulgar asaltante.⁸

Baste decir que los principales diarios del país son llamados “Mingitorios de la cultura”.⁹ En el número 9, de febrero de 1968, la agenda de *Pucuna* es clarísimamente guevarista: es decir, revolucionaria, antimperialista, proletaria, de masas: “La condición de un escritor o artista tiene que evidenciarse en su capacidad de lucha contra el orden imperante”, y, para ello, así como para la revolución hay un frente militar y un frente político, debe conformarse también un frente cultural, que es el que *Pucuna* llama a integrar. En tiempos de la dictadura, es cuestionada la gestión de Benjamín Carrión al frente de la Casa de la Cultura por su relación con la dictadura y, por esto, Alejandro Moreano señala lo siguiente en torno a lo que él llama una «nueva actitud intelectual» que demanda una nueva concepción de la vida, el arte y la literatura: “Jugarse el pellejo en todos los actos sin disociar al hombre del escritor: tal es el significado de las nuevas actitudes. De allí la feroz inverecundia e iconoclastia. Y la protesta violenta contra las últimas actitudes de los directivos de la Casa de la Cultura. Es la historia que genera sus propias impugnaciones para ser la nueva historia”.¹⁰ La lucha de clases ha quedado instalada en el espacio de la cultura y las artes.

Los tzántzicos coparon por una época la actividad cultural en nuestro país. Sin embargo, todavía se discute si fueron valiosos por la actitud beligerante que hizo existir una especie de intelectual combativo, o si, verdaderamente, sus piezas performáticas, sus recitales de poemas, sus poemas, sus obras teatro, etc., siguen teniendo hasta ahora un innegable valor estético. Hay muchos elementos

8. *Ibíd.*, 29.

9. Revista *Pucuna*, n.º 7: 46.

10. Revista *Pucuna*, n.º 9: 44.