

## ***La Bufanda del Sol*, segunda etapa: aproximación inicial**

**RAÚL VALLEJO**

PROVENÍAN DE UNA matriz iconoclasta. En los 60, algunos de ellos se llamaron a sí mismos «parricidas» y *tzántzicos*, o sea, «reductores de cabeza». A finales de aquella década, formaron parte del «Frente Cultural», un espacio de militancia política de intelectuales de izquierda ligado al movimiento político marxista de tendencia maoísta. A comienzos de los 70, reeditaron *La Bufanda del Sol*, una revista que habría de ser el punto de referencia para el debate intelectual y político de aquellos años, y cuya primera etapa había terminado en 1966. Hoy, aunque la revista ya no existe, su obra literaria es una de las más representativas del país.

En este trabajo pretendo un primer acercamiento a lo que significó la existencia de *La Bufanda del Sol*, en su segunda etapa, en tanto un espacio que fue parte del quehacer literario más representativo de aquellos años y que generó en sus páginas importantes debates sobre la relación entre los intelectuales y la política. Este primer acercamiento es descriptivo de lo que fueron cada uno de los números de la revista, en él evidenciaré el diálogo que se dio entre los números de la revista y plantearé algunas conclusiones de trabajo respecto de las tendencias que la revista desarrolló.

## HISTORIA Y FORMATO DE LA REVISTA

De la segunda etapa de *La Bufanda del Sol* aparecieron 12 números,<sup>1</sup> desde enero de 1972 hasta junio de 1977. Se llamó a sí misma: revista del Frente Cultural de Artistas e Intelectuales, que fue, en sus inicios, en 1968, un frente del Partido Comunista Marxista-Leninista, PCML, de tendencia maoísta, hasta que algunos de los integrantes del frente que también eran militantes del PCML, rompieron con el partido o fueron expulsados, y el frente terminó actuando más como un organismo gremial antes que como un frente partidario.

Formaron parte del Consejo de Redacción de su primer número: Raúl Arias, Antonio Correa, Guido Díaz, Iván Egüez, Ulises Estrella, Alejandro Moreano, Raúl Pérez Torres, Francisco Proaño, Julio Saltos, Abdón Ubidia, y Humberto Vinuesa. Después se irían integrando Pablo Barriga, Esteban del Campo, Iván Carvajal, Agustín Cueva, Leonardo Kosta, Carlos Rojas, José Ron, y Fernando Tinajero.

La revista mantuvo siempre un formato cuadrado (aproximadamente 22 x 22 cm). El primer y el segundo número fueron mimeografiados, en papel pluma y con portada de cartulina. A partir del tercero, la revista fue impresa en la imprenta de la Editorial Universitaria, de la Universidad Central del Ecuador y su presentación mejoró ostensiblemente con una carátula en cartón, como pasta dura, para los números del 5 al 10. Estuvo ilustrada, la más de las veces, con dibujos de Guido Díaz, excepto el número 6-7 que fue ilustrado por Faik Husein y el 8 que incluyó dibujos de Pilar Bustos.

A pesar de señalar una dirección postal para «canje y suscripciones»,<sup>2</sup> en ningún número se especifica el precio del ejemplar o de la suscripción ni el número de ejemplares que se imprimían en cada número. Un trabajo posterior deberá investigar, mediante la entrevista directa con quienes hicieron la revista, la manera exacta cómo ésta fue distribuida. Según Iván Egüez,<sup>3</sup> edi-

- 
1. *La Bufanda del Sol* apareció en una primera etapa bajo la dirección de Alejandro Moreano, Agustín Cueva y Francisco Proaño, quienes editaron tres números entre 1964 y 1966.
  2. Hasta el número 5 fue señalada la casilla 35-20 que pertenecía a Iván Egüez y, a partir del 6, la casilla 11-32, que era del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Central del Ecuador. Ambas direcciones postales en Quito, Ecuador.
  3. Conversación telefónica del autor del trabajo con Iván Egüez el domingo 15 de diciembre de 1996.

tor de la revista, ésta tenía un tiraje de 2.000 ejemplares impresos por la Universidad Central y distribuidos por aquélla a través de su almacén, con un precio de diez sucres (aproximadamente US\$ 0,50). En realidad, eran los propios escritores quienes se encargaban de su difusión especial enviando aproximadamente 300 ejemplares al extranjero y otro tanto al interior del país.

Las secciones fijas de la revista fueron: ensayo, creación, notas, y, en algunos números, entrevistas. Bajo ensayo aparecieron artículos teóricos, políticos y análisis académicos. Bajo creación: cuento, poesía, fragmentos de novelas y obras de teatro. Las notas tenían que ver, la más de las veces, con situaciones políticas concretas del quehacer intelectual, manifiestos políticos de intelectuales y artistas, y ocasionalmente con comentarios de libros y eventos.

La revista tuvo una periodicidad irregular y una vida corta por carecer de autofinanciamiento y estar sostenida con el apoyo de la Universidad. Dicho apoyo no fue tanto institucional cuanto dado por las autoridades que a su debido momento estuvieron de acuerdo en hacerlo. Cuando esto ya no fue posible por razones políticas, la revista dejó de salir. Durante el primer año, 1972, *La Bufanda* apareció tres veces: en enero, en abril y en noviembre (con número doble), lo que implica una intención de hacerla trimestral. En 1973, sin embargo, apareció un solo número en junio. En 1974, apareció en enero (número doble) y julio. En 1975, otra vez, un solo número doble en febrero. En 1976 no apareció ningún número. Y, en 1977, finalmente, apareció por última vez en junio con número doble. En la misma entrevista, Iván Egüez explicó como causa principal para que la revista no se publicara más, la elección, en 1977, como rector de la Universidad Central, de Camilo Mena, candidato impulsado por los maoístas –con quienes los del Frente Cultural habían roto a comienzos de los 70–, quien una vez posesionado quitó todo apoyo económico a la revista.

## NO. 1: LA DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS

Enero de 1972

21,5 x 21,5 cm

61 páginas

Papel pluma, mimeografiada

Este primer número de la segunda etapa de *La Bufanda* es un número en el que sus integrantes definen y marcan la tarea principal que los une en

torno al proyecto, al ajustar cuentas autocríticamente con la primera etapa de la revista que estuviera imbuida por la noción de vanguardia política atribuida a los intelectuales. A partir de este momento, los escritores de *La Bufanda* señalan otro sendero:

Ahora la revista tendrá un carácter demostrativo de lo más alto que en creación se esté dando en el sector joven, optando por establecer una apertura de amplio sentido crítico y teórico que permita el ascenso hacia la problematización más general e incida en el forjamiento de una nueva cultura (1, 2).<sup>4</sup>

Si luego, como veremos al comentar otros artículos, los mismos escritores llamarán al grupo *tzántzico* un movimiento signado más por su *actitud* que por su *producción*, la propuesta contenida en este editorial marca un momento de ruptura. Ya no se trata de «ser vanguardia», ahora se trata de «incidir» –por tanto, ser parte de un proceso– en el cambio cultural, como resultado, se entiende, del cambio social.

En otro artículo, Humberto Vinueza define a los *tzántzicos*, «reducidores» [sic] de cabeza, como un movimiento parricida y traza un balance crítico y autocrítico del panorama literario de aquellos años. Rescata a César Dávila Andrade y a Jorge Enrique Adoum y los caracteriza como herederos de Vallejo y Neruda. Señala que los *tzántzicos* rompieron moldes formales e incluyeron la oralidad y la puesta en escena como parte del suceso poético. Al final del artículo, se pregunta: «Mientras nosotros nos regodeábamos con la idea de que éramos *vanguardia* qué ha sucedido en América Latina en estos últimos diez años?» (1, 10).

Una línea de preocupación constante de *La Bufanda* será la de la actividad teatral y la reflexión teórica a su alrededor. El artículo «Proyecto de un teatro universitario», de Hernán Lejter, del Teatro Universitario de Caracas, Venezuela, plantea la necesidad de un teatro donde «el hombre sienta su cotidianidad sometida a juicio: donde la imagen que éste se hace del mundo esté igualmente cuestionada» (1, 22). El artículo señala algunas sugerencias prácticas que tienen relación con la existencia de grupos de teatro estables, con local, presupuesto y planes propios. Todo financiado por la universidad,

---

4. Para citar textos de *La Bufanda* pondremos entre paréntesis primero el número de la revista y luego la o las páginas respectivas.

en tanto institución, pero, al mismo tiempo, absolutamente autónomo en cuanto proyecto que pertenezca a los artistas y no a las autoridades. Cuestión que, vista a la distancia, lleva inmersa enormes contradicciones de tipo teórico, ideológico y práctico.

De los textos literarios, vale destacar «La señorita Xerox», de Raúl Pérez Torres, que formará parte de su libro *Manual para mover las fichas* (1973) y que se ha convertido en un texto antológico de la cuentística ecuatoriana.

## NO. 2: SIGUE LA AUTOCRÍTICA SOBRE EL TZANTZISMO

Abril de 1972

21,5 x 21,5 cm

77 páginas

Papel pluma, mimeografiada

El editorial «Aquí y ahora» amplía la cuestión planteada en el editorial del primer número. En primer lugar, pone distancia con el realismo social de los años 30 y, sobre todo, con sus epígonos a quienes señala como una literatura «repetidora» de la llamada «literatura de denuncia». Sin clarificar el concepto de lo que es una visión «realista e histórica», señala la necesidad de romper «radicalmente» con la visión «romántica» sobre el hombre. Plantea, también sin explicar, «la libertad del lenguaje precedida [sic] de la veracidad de lo real» (2, 3).

Desde una posición radical, aunque sin mencionar nombre alguno, se ubica en contra de «figuras individuales, cultores de la fama, [y] mercaderes que aprenden su oficio –presuntamente artístico– para, repitiendo en serie, adquirir posiciones sociales y económicas» (2, 3). Al final, complementando la posición del editorial del número primero, plantea que

*La Bufanda del Sol* busca una revisión crítica de nuestra historia en la cultura [en esto continúa con la tradición tzántzica] estableciendo que el más alto modo de creación es el colectivo, uno y todos forman el arte, no se puede escapar de la participación de muchos pensamientos en un todo concluyente (2, 3).

Este curioso planteamiento-declaración sobre el «modo de creación colectivo», como la opción principal del escritor no será retomado posteriormente salvo en lo que tiene que ver con la actividad creadora en el campo teatral.

El artículo de Esteban del Campo, «¿Réquiem por el tzantzismo?», parte de la afirmación de que «la negación, dialécticamente entendida, fue la principal posición entre los tzántzicos...» (2, 5) para reconocer como errónea una actitud crítica que incurrió en lo que él llama «el subjetivismo crítico». Por esto es que del Campo reconoce como positivo el avance del pensamiento marxista en la conciencia de los tzántzicos pues la nueva posición de éstos se define «en la aceptación de un compromiso práctico con la lucha por una auténtica cultural nacional» (2, 6), por supuesto, en contra de la posición «acomodaticia» de la mayoría de los intelectuales de aquel entonces. Después de analizar las propuestas de poesía escénica de los tzántzicos termina por aceptar el agotamiento de aquellas formas y explica que «el grupo es víctima natural de las condiciones sociales del país en que se ha desarrollado» (2, 10).

«Los medios de comunicación y la lucha de clases», de Armand Matlerlart, es un artículo tomado de la revista *Cine cubano*, de mayo de 1971. No existe ninguna explicación de por qué aparece un artículo —que es el más extenso de los publicados en la historia de la revista— que analiza el carácter de clase de la prensa en el capitalismo, en general, y en el Chile de la Unidad Popular, en particular.

Los textos poéticos se mueven en la línea de la poesía conversacional y de cartel que mezcla temas amorosos y políticos. Cierra el número «El viaje», de Pablo Barriga; un cuento alegórico sobre la dicotomía civilización-barbarie como protagonista. Las notas bibliográficas no llevan firmas de responsabilidad y se caracterizan por su dureza en la crítica ética a los autores de la generación del 30. A la novela de Pareja, por ejemplo, la caracteriza como «documento sociológico invaluable para analizar la traición de una generación y la conciencia de una clase social en un determinado momento de su historia» (2, 73).

#### **NO. 3-4: EL APARECIMIENTO DE LA TEORÍA**

Noviembre de 1972

22 x 22,7 cm

140 páginas

Papel bond, offset

Este número evidencia una transformación respecto de los anteriores. Publica, por primera vez, artículos teóricos sobre la literatura. Los artículos

se ubican –en un sentido amplio– dentro de la corriente marxista. Sin decirlo expresamente, pero como se verá en los números posteriores, la revista se ha planteado ya para entonces ser un espacio para el desarrollo del debate sobre la relación entre marxismo y la literatura en el Ecuador.

Se abre con «Ciencia en la literatura e ideología de clase en América Latina», de Agustín Cueva, artículo en el que, desde el método marxista, confronta la noción de mestizaje como proyecto histórico en Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas y Arturo Uslar Pietri y el método generacional en Enrique Anderson Imbert y Juan José Arrom.

«El autor como productor», de Walter Benjamin, es publicado en una traducción del ecuatoriano Bolívar Echeverría. En este artículo –al que los editores han añadido una semblanza biográfica de Benjamin–, está planteado que «la tendencia de una obra sólo puede ser acertada cuando es también literariamente aceptada» (3-4, 18). Benjamin cuestiona la concepción del autor como «hombre de espíritu» (3-4, 22) por su sentido elitista y concluye que «el Espíritu que se deja oír en nombre del fascismo *debe* desaparecer. El Espíritu que se enfrenta al fascismo confiado en su propia fuerza milagrosa *desaparecerá*. Pues la lucha revolucionaria no es una lucha entre el capitalismo y el Espíritu, sino entre el capitalismo y el proletariado» (3-4, 27).

«Teoría y juegos», de Augusto Boal, plantea la oposición entre el teatro revolucionario y el teatro burgués; parte de tres «no»: no a los actores sagrados, no a los mitos subconscientes, no a las máscaras psicológicas para desarrollar la base de sus ejercicios y juegos para el actor y el no-actor «con ganas de decir algo a través del teatro». La tendencia en lo que tiene que ver con el teatro estará marcada siempre por la concepción de esta actividad como parte del proyecto revolucionario y uno de los vehículos más claros de agitación política.

El otro artículo sobre el teatro es el de Enrique Buenaventura sobre «El método de creación colectiva», en el que cuestiona la autoridad del director y la relación entre el director y el autor para plantear relaciones más horizontales que partan del análisis del texto teatral de manera colectiva. Con Buenaventura también estamos en el teatro al servicio del compromiso político.

Este número entrega también tres artículos sobre la «Ley de Cultura» que expidiera la dictadura militar de entonces. Fernando Tinajero, en «Sobre leyes, espadas y poetas», debate acerca de la existencia de una cultura nacional, se opone a la teoría de Benjamín Carrión sobre «la nación pequeña» y define al país como un Estado plurinacional. Sobre el mismo tema, Edmun-

do Ribadeneira se opone a la pérdida de autonomía de la Casa de la Cultura, y Rodrigo Borja –que fue presidente del Ecuador en el período 1988-1992– critica el carácter burocrático de la ley y la concepción elitista de la cultura que ella encierra: «es una cultura de reducido ámbito, comprometida solamente con las clases y estamentos que tienen acceso al mercado» (3-4, 110).

En ficción, tenemos «¡Este Merino!», de Raúl Pérez Torres, que será parte de *Manual para mover las fichas* (1973) y «La puerta cerrada», de Abdón Ubidia, que formará parte de su libro *Bajo el mismo extraño cielo*, publicado en 1979 por Círculo de Lectores, de Bogotá. La muestra de poesía es variada y trae como novedad un trabajo a dos manos de los poetas Ulises Estrella y Humberto Vinueza.

#### NO. 5: HOMENAJE A PICASSO, CORTÁZAR EN QUITO

Junio de 1973

22 X 22,5 cm

116 páginas

Papel bond, offset, tapa dura, sobrecubierta

A pesar de que el número se anuncia como un «homenaje» a Picasso, no hay en él ningún artículo al respecto. El homenaje, entonces, parecería radicar en la sobrecubierta en la que están reproducidos dos dibujos de Picasso. Por otra parte, la presencia de Julio Cortázar en Quito es aprovechada para incluir en la revista un texto conocido de Cortázar sobre el cuento breve, en el que éste desarrolla sus ideas acerca de la narración fantástica basado en sus tesis generales sobre el cuento: su calidad autárquica, su tensión interna y la necesidad de mezclar lo fantástico y lo habitual. Junto a él, está el trabajo de Saúl Sosnowski sobre «El perseguidor» de Cortázar, en el que opone la visión racional de Bruno con la práctica empírica de Johnny

«El perseguidor» enfrenta la visión de Johnny Carter –que por ser un hombre instintivo se reduce a intuiciones, a sentimientos ocultos e irreducibles a formulaciones lógicas– y la de Bruno, que se aferra a su fe en la verdad absoluta de un orden establecido por una perspectiva científico-burguesa (5, 27).

Sosnowski desarrolla la noción de tiempo en Johnny a través del viaje en subte y señala que «la negación del tiempo-reloj representa la negación de



los valores asignados por la visión científica a la realidad que le exige al hombre renunciar a lo que su yo necesita para ser (5, 29). En este sentido, la búsqueda de Johnny no es social sino ontológica (5, 31). El músico lo que quiere es «llegar al misterio de su ser por vías no-intelectuales» (5, 33-34) pero, como sabemos, fracasa en ese intento.

La entrevista con Cortázar está centrada en el tema política y literatura a partir del apareamiento de su novela *Llibro de Manuel*. Para él, la novela creará algunos malentendidos dado que incorpora lo explícitamente político al texto. Una respuesta fundamental para entender el espíritu de la entrevista es cuando Cortázar dice que «a mí me parece que un escritor que como persona se declara partícipe en la lucha por el socialismo, no por ello debe convertir a su creación literaria en una ilustración de su declaración socialista como hombre» (5, 42). Él concluye, finalmente, que la novela «es un arma de trabajo, una arma de combate, es decir, yo tiro esa novela como alguien puede tirar una ráfaga de balas» (5, 43).

Dando continuidad al debate iniciado en torno a la «Ley de Cultura», este número se abre con una reflexión teórica de Esteban del Campo, «Arte y coyuntura social», en la que señala que se está organizando un nuevo tipo de Estado centralizador que intenta oficializar la cultura y restar autonomía a instituciones como la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Del Campo plantea que frente a lo oficial hay que crear siempre una contracorriente y que la actitud que se debe asumir para superar las limitaciones del intelectual radica en el compromiso del escritor –y pone de ejemplo a Roque Dalton– traducido en la militancia partidaria. Este asunto sobre la militancia del escritor atravesará como tema de debate toda la revista.

A partir de la idea de que «la apropiación estética es un hecho moderno vinculado a un proceso de autonomización del arte y de creciente división social del trabajo» (5, 9), Adolfo Sánchez Vásquez, en «Socialización de la creación o muerte del arte», analiza el hecho más importante que conspira contra la obra de arte, esto es la conversión de ésta en mercancía, de tal forma que concluye que lo que existe es un sistema hostil a la creación y que la socialización es el destino final del arte y que el nuevo modo de apropiación estética de la sociedad debe tender a acabar con el papel pasivo del consumidor de la obra de arte. Lastimosamente, la revista no explica el origen del artículo: si ha sido escrito especialmente para ella, si ha sido tomado de alguna otra parte, etc.

En ficción, vale destacar el cuento «La enmienda», de Abdón Ubidia, que formará parte de su libro *Bajo el mismo extraño cielo* (1979), y el texto «Las evasiones cotidianas», de Fernando Tinajero, que es un fragmento de su novela *El desencuentro* (1976). Entre las notas, la entrevista a Gabriela Uribe, de editorial Quimantú, de Chile, se centra en la educación política de la clase obrera a través de la difusión del marxismo en los que fueron llamados «textos de educación popular», escritos por ella y Marta Harnecker.

## NO. 6-7: ¡VIVA CHILE MIERDA!

Enero de 1974

21,5 x 21,5 cm

158 páginas

Papel bond, offset, tapa dura, sobrecubierta

Este número apareció después del golpe militar en Chile del 11 de septiembre de 1973, dirigido por el general Augusto Pinochet que derrocó al presidente socialista Salvador Allende. El golpe marcó la frustración de toda una generación de latinoamericanos que vieron en la experiencia chilena la posibilidad de la vía electoral hacia el socialismo. El número fue, en síntesis, concebido como un acto de solidaridad con los chilenos afectados por la represión.

El ensayo de apertura es «El escritor latinoamericano y la revolución posible», de Mario Benedetti, texto que había sido publicado ya por *Casa de las Américas*, de julio-agosto de 1973, y que analiza, veinte años después, el camino recorrido desde el frustrado asalto al Cuartel Moncada por parte de los revolucionarios del movimiento 26 de Julio comandados por Fidel Castro. Benedetti plantea que el asalto al cuartel fue un «asalto a lo imposible» y que es una prueba de cómo se pueden convertir los reveses en victoria. Benedetti analiza la oposición «posible/imposible» en torno al tema de la revolución y de cómo, después de la revolución cubana, se presentó una exigencia inédita para el escritor que encontró que sus lectores eran capaces de juzgarlo con rigor.

Al analizar el proceso cubano, señala que la revolución posible trae consigo un posible arte revolucionario (6-7, 9). Este arte implica participación, según Benedetti, no en el sentido del «lector cómplice», que es «minoritario» (6-7, 10-11), sino en la línea de un lector-participante que rigurosamente

atienda tanto a la obra como a la actitud. Benedetti concluye que un escritor de izquierda debe cuestionar su propio arte, su propio individualismo.

No hay que olvidar que la idea de la creación colectiva como expresión democrática está presente en estos años, aunque ninguno de los autores que la propugnaba escribió su obra de la manera propuesta.

El texto de Fernando Tinajero, «El que no habla a un hombre...» –dedicado a Salvador Allende– es una lúcida como provocadora reflexión ética sobre el compromiso del intelectual. Comienza por una autocrítica de la práctica tzántzica anterior: él dice que querían destruir tanto la vieja literatura como la vieja sociedad y concluye que tal declaración, más que revolucionaria fue romántica en la medida en que no se transformó en militancia sino en desgarramiento. Desde esta base, Tinajero critica la posición vanguardista de los tzántzicos de querer orientar el proceso revolucionario (6-7, 19). Para él, la pregunta sobre la responsabilidad de los intelectuales sigue vigente pero su respuesta ya es otra.

Tinajero señala la existencia de dos constantes: la una, que todavía existe una decisión por la revolución y, al mismo tiempo, residuos pequeño-burgueses. Para él, la decisión política del editorial de 1972 es un paso atrás (6-7, 23) pues significa una claudicación a las aspiraciones revolucionarias, toda vez que olvida la práctica política para dedicarse a la obra literaria. Pero no es «literatura comprometida» lo que quiere Tinajero, pues según él, ésta permite que el escritor escriba acerca de la revolución pero sin hacerla (6-7, 24).

Con mucho de dogmatismo ideológico y de purismo revolucionario, Tinajero critica no solo la concepción metafísica asumida en algunas de las ficciones de Cortázar –«Todos los fuegos el fuego», por ejemplo– sino también la posición política asumida por éste en la entrevista del número anterior. Él señala que el compromiso de Cortázar no se traduce en actos sino en gestos y que no es posible separar al hombre del escritor.

Tinajero aclara, sin embargo, que la revolución como tema tampoco es lo que sugiere, que las ficciones son legítimas siempre y cuando no distorsionen la realidad y que las protestas son necesarias pero tienen su límite. Por ello propone la militancia revolucionaria entendida no necesariamente como «militancia partidaria», sino como actitud vital permanente desde todo espacio en el que se esté.

El texto de Tinajero, si bien es un ejemplo de la puntilliosidad con la que se debatía entonces la «verdad revolucionaria», también es un testimonio

de las urgencias éticas que acosaban entonces a los intelectuales y cómo el uso de la palabra era en sí misma una opción insurgente en términos políticos.

Este número, dedicado a Chile como un acto de solidaridad, tiene algunos manifiestos firmados por intelectuales latinoamericanos entre los que se cuentan Jorge Enrique Adoum, Claribel Alegría, Fernando Alegría, Miguel Ángel Asturias, Alfredo Bryce Echenique, Alejo Carpentier, Benjamín Carrión, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco y Mario Vargas Llosa, entre otros. Como parte de ese homenaje está un ensayo de Françoise Perus sobre «Alturas de Macchu Picchu», una muestra de poesía chilena y el cuento «La tincada», de Fausto Arellano, cuyo tema es el golpe militar narrado desde el punto de vista de un terrateniente golpista que termina siendo víctima de los militares. Y también la reproducción de un cable internacional que narra el asesinato del cantante chileno Víctor Jara en el Estadio Nacional, que fuera convertido en una suerte de campo de concentración durante el golpe.

Esta revista también trae dos obras de teatro. La una «S + S = 41», del grupo ecuatoriano Ollantay. Teatro didáctico, la obra sostiene que la guerra de 1941 entre Ecuador y Perú fue ocasionada por los intereses petroleros encontrados entre la Standard Oil y la Shell. La obra «Contratanto», del grupo Libre Teatro Libre de Córdoba, Argentina, es del mismo estilo político-didáctico y representa los problemas del sistema educativo.

Ligados a la universidad, los miembros de la revista incluyen en este número dos artículos que debaten entre sí: «Destruir la universidad», de Andre Gorz, y «Salvar la universidad», de Jacques Julliard. En el primero se sostiene que es preciso que la crisis estalle para que quede desenmascarada la ideología que promociona la igualdad de oportunidades para todos a través de la escuela. Gorz sostiene que si bien el acceso es libre, el estudio como tal no conduce a nada pues el mercado de trabajo es el que regula en último término el valor del diploma. El segundo artículo parte de una imagen: no es rompiendo las máquinas como se abolirá el capitalismo. Argumenta contra cada uno de los puntos arriba expuestos y concluye que lo que hay que hacer es permitir que la experiencia social penetre en el dominio del estudio y la crítica social en la vida.

## NO. 8: LA RECUPERACIÓN DE PABLO PALACIO

Julio de 1974

21,5 x 21,5 cm

124 páginas

Papel bond, offset, tapa dura, sobrecubierta

Este número de la revista trae dos cuestiones fundamentales. La una, es la respuesta al artículo de Tinajero, y la otra, la recuperación o «reencuentro» –como lo llaman los editores– de Pablo Palacio.

En «Una luz lateral sobre Pablo Palacio», Abdón Ubidia afirma que el escritor expresa a través de su obra una obsesión. Ubidia parte de la vida de Palacio: analiza su condición de hijo ilegítimo y cómo este hecho afectaría no solo su vida posterior sino las obsesiones de su obra. En definitiva, para Ubidia se trata de «un mundo ordenado y escrupuloso que lo hostigaba con su orden y escrupulosidad» (8, 35-36). Luego, Palacio «ascenderá» y tendrá prestigio para después caer en la sífilis y la locura, es decir, para ser devuelto a su «ilegitimidad» una vez que había logrado tener «cierto nombre». Para Ubidia estos hechos biográficos determinarían una situación de «proscrito» que también está en los personajes de su obra. Según este análisis, es esa angustia la que mueve a Palacio a purificarse a través de la escritura. Ubidia concluye, entonces, que cuando Palacio se establece como abogado –cuestión que coincide con el «fin» de su carrera literaria– cesa la «angustia existencial», por lo que también «cesa su necesidad creadora». Más adelante, en el mismo artículo, Ubidia analiza el cuento «La doble y única mujer», que es reproducido en la revista.

Lo básico en este caso es preguntarse el significado de este «reencuentro» con Pablo Palacio. Al parecer se trataba de recuperar para sí un predecesor con el cual enganchar la producción literaria propia. Los ex tzantzicos que habían renegado del realismo social y sus epígonos, encontraron en Palacio la cabeza visible de una vertiente de la que se sentirían herederos. Después de todo, Palacio planteaba la necesidad de «desacreditar la realidad» y se opuso tenazmente al realismo naturalista y al romanticismo. Pero éste será tan sólo un lado de la problemática. En el número siguiente veremos cómo recuperarán la otra vertiente que tiene su origen en la narrativa de los años treinta.

El otro artículo fundamental de este número es el de Iván Carvajal: «Temas, escenarios y entretelones de la literatura comprometida». Carvajal

desarrolla, en el mismo sentido que Tinajero, una revisión de la actitud parricida tanto en lo político como en lo literario. Carvajal cuestiona como un falso dilema de los años 60 aquél de tener que optar entre la dedicación que requeriría la propia obra o el activismo. Así mismo señala la contradicción entre ser parricida y al mismo tiempo hablar de cultura nacional puesto que el parricidio niega el pasado y es precisamente desde esa tradición renegada, desde donde se construye la «cultura nacional» (8, 6).

Carvajal señala el contexto internacional: las revoluciones china y cubana. Ese contexto servía de marco para el escenario principal del intelectual: la universidad. Por lo que el ritmo de la política era marcado por el ritmo radical de la política universitaria. En este espacio, el escritor sentía que

no tenía para qué preocuparse de los artificios de su oficio: su obra estaba signada por la premura; el tiempo era de cambios, de acción y no de teoría. Por lo mismo, no deja de ser evidente que lo que caracteriza a los escritores de izquierda ecuatorianos, sobre todo antes de la clausura de las universidades en 1970, sea más bien su «actitud» que su «producción» (8, 7).

Esta es una de las caracterizaciones más claras y lúcidas sobre los tzántzicos que se haya hecho durante el proceso de autocritica del movimiento. Carvajal va más allá y remarca otra limitación en el escenario universitario que es «el menosprecio de la escritura y la lectura, y el culto de la oralidad, de la retórica oral» (8, 7). Esta situación desembocó, siempre según Carvajal, en la ausencia de un pensamiento marxista y, lo que es peor, el predominio de las «interpretaciones sociologistas (vulgares)» (8, 9). Por ello, Carvajal insiste en la necesidad de diferenciar entre «la crítica, la estética, y la teoría de la literatura, y el dominio constituido por la política cultural de los partidos revolucionarios» (8, 9).

Todo este proceso crítico y autocrítico le sirve de piso a Carvajal para señalar que el Frente Cultural carece de objetivos políticos y que la propuesta de Tinajero sobre la militancia queda en el aire por el carácter voluntarista y cristiano que mueve hacia ese tipo de militancia. Carvajal plantea, ante la propuesta de Tinajero, que

lo que debemos autocriticarnos los «escritores de izquierda» que hemos practicado discursos similares, es precisamente nuestra indecisión ante la militancia revolucionaria y la paralela indecisión frente al quehacer literario. Utilizar la «política» como justificación de nuestra poca creatividad y

productividad artística o de la pobreza de nuestros productos estéticos; utilizar «la literatura» como refugio para nuestros momentos de desaliento, de confusión política (8, 12).

Carvajal, así mismo, indica la diferencia entre la literatura política del partido y la literatura como arte y plantea, finalmente, que el escritor no tiene ningún impedimento –como no lo tiene ninguna persona que se dedique a otro asunto de manera profesional– para «tomar un compromiso político y dentro de su militancia cumplir tareas específicamente políticas con efectividad» (8, 13-14).

El artículo teórico de Roman Jakobson «¿Qué es la poesía?» –reproducido de la revista *Plural*– junto a los «Aforismos» de Walter Benjamin, nos indica que las preocupaciones de los que hacían la *La Bufanda* iban por el lado de complejizar el debate teórico sobre lo específico literario, remarcando el carácter autónomo de la función estética.

La parte de creación trae un texto de Neruda, «como una primicia», fechado en junio de 1973: «El gran orinador», pero no se señala ni el origen ni el porqué de su inclusión en el número. Lo mismo sucede con dos textos en prosa de Ernesto Cardenal. Entre los textos de ficción hay que destacar la reproducción del texto teatral «La elección del Papa Alejandro Borgia», de Leonardo Costa, que deja a un lado el estilo directo y coyuntural de las obras que habían sido publicadas con anterioridad.

#### **NO 9-10: LA RECUPERACIÓN DE JOSÉ DE LA CUADRA**

Febrero de 1975

22 x 22 cm

200 páginas

Papel bond, offset, tapa dura, sobrecubierta

En este número se producen dos nuevos «reencuentros». El uno con el narrador ecuatoriano José de la Cuadra y el otro con el poeta peruano Carlos Oquendo de Amat. La recuperación de José de la Cuadra junto con la de Pablo Palacio, parecería inscribirse en un proceso de rectificación de las prácticas parricidas. Así, mientras en los sesenta se declaraban en contra de todos sus antecesores, en los setenta, en cambio, imbuidos en el proyecto de formulación de una «cultura nacional», había necesidad de recuperar para sí al-

gunos predecesores. De la Cuadra, en este caso, viene a ser la cabeza visible de una de las dos vertientes de las que los escritores de *La Bufanda* reconocen haberse nutrido.

Jorge Enrique Adoum en «José de la Cuadra y el fetiche del realismo» relee la obra de de la Cuadra desglosando su evolución libro a libro y sus opiniones críticas en torno a la literatura y el realismo. Adoum comienza su artículo interpretando a los modernistas como nostálgicos más por un país en el que nunca estuvieron que por haberlo perdido. Establece a *Los que se van* (1930) y a *Huasipungo* (1934) como obras que asumen la realidad y marcan un momento básico de la literatura ecuatoriana. El peso de estas obras, dice Adoum, ha hecho que en muchos casos se identifique una expresión artística como el realismo con una conducta política revolucionaria, «como si no se pudiera ser realista y canalla al mismo tiempo» (9-10, 29). Adoum lamenta que Pablo Palacio haya sido la primera víctima de esta concepción a pesar de haber logrado lo que se propuso: el desprestigio de la realidad (9-10, 29).

En «Aproximaciones a José de la Cuadra», Abdón Ubidia hace una exposición didáctica acerca de la obra de de la Cuadra y señala que el tema predominante es el montuvio, que en el escritor fue, además, motivo de sus preocupaciones académicas. Ubidia sostiene que la denuncia social se mueve entre lo directo-evidente y lo indirecto-problematizador. Ve en «Banda de pueblo» la riqueza sociológica del autor, en «Los Sangurimas» y «La Tigra» el planteamiento mítico y en «Olor a cacao», el manejo poético. En definitiva, el artículo de Ubidia es un homenaje crítico que complementa, desde la otra vertiente, su propio trabajo en torno a Pablo Palacio.

El otro «reencuentro» es con Carlos Oquendo de Amat (Perú, 1906-1936). José Rosas Ribeyro presenta la vida y obra del poeta en un artículo en que critica duramente al realismo social, elogia a la poesía de Oquendo de Amat como «un canto a la libertad» y concluye que «la poesía de Oquendo, un adolescente de 19 años, perseguido por el hambre y la fatalidad pero que, a pesar de ello, nos prohíbe estar tristes, sustenta con la más rica y valiosa sinceridad, la alternativa socialista» (9-10, 49). El homenaje mayor, en este caso, radica en la reproducción de *Cinco metros de poemas* según «la presentación tipográfica de 1927».

Los ensayos sobre García Márquez y César Vallejo privilegian un acercamiento marxista a los textos que se da en distintos niveles. Agustín Cueva ensaya una «interpretación sociológica» de *Cien años de soledad*, en la que se propone demostrar cómo la estructura de *CAS* está determinada por la es-



estructura de la sociedad latinoamericana. Cueva analiza cómo el mundo de Macondo fue configurado en los textos anteriores a *CAS* y cómo la novela puede ser leída como una metáfora del subdesarrollo (9-10, 15).

Víctor Ivanovici analiza en «El último García Márquez: el mar y el carnaval» los cuentos de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972), señalando que en este libro el paso hacia el mar está correlacionado con el desplazamiento hacia la óptica femenina (9-10, 18) y que el régimen de excepción que es el carnaval, dada la suspensión de jerarquías que provoca, está presente como fragmentos de vida comunitaria festiva.

A partir de *El arte y la revolución*, publicado en 1973 aunque escrito entre 1929 y 1932, Víctor Fuentes analiza las ideas de César Vallejo sobre la praxis revolucionaria y la escritura literaria. El problema del artículo es que se ciñe sólo al libro mencionado y no a otros artículos de Vallejo, o si se quiere, a la propia obra del poeta.

Vistos en su conjunto los ensayos y las recuperaciones, el número sigue moviéndose entre el compromiso político militante y una búsqueda estética que quiere encontrar, a como dé lugar, asidero ideológico-político en el proyecto revolucionario socialista.

La entrevista a Jorge Enrique Adoum también se mueve entre estas coordenadas. Por un lado insiste en la descalificación de la literatura precedente pero con una precisión. Los escritores de *La Bufanda* han marcado un hito y un vacío: la narrativa de los años treinta y un período estéril hasta que ellos llegaron con la salvedad de César Dávila Andrade y el propio Adoum. Éste dice que «comparadas con las obras de la generación de los años 30, las que se han escrito después, a mas de ser escasas, son inferiores» (9-10, 78). Adoum, cuando habla del compromiso del intelectual, dice que «escribir es una forma de actuar» (9-10, 82) con lo que está reivindicando su condición de escritor en el mismo sentido en que Carvajal planteaba que debía ser reivindicada en su artículo del número ocho. Finalmente, Adoum declara que ha escrito «a lo largo de muchos años, un libro de prosa de improbable publicación: es ‘insolente’, precisamente porque la problemática es latinoamericana y ecuatoriana» (9-10, 82). Ese libro es su novela *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), que el autor clasificó como «texto con personajes».

La sección de notas continúa con las preocupaciones políticas del grupo. Hay una nueva crítica a la «Ley de Cultura» desde el punto de vista legal y tres manifiestos. Dos son una denuncia sobre el carácter «apolítico» que pretendía tener el IV Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana, ce-

lebrado en Cali, Colombia, entre el 14 y el 17 de agosto de 1974, y también sobre la manera cómo el movimiento cultural era penetrado sutilmente a base de financiamientos y becas por parte de la CIA, al decir de los escritores de izquierda. Empero, se afirma que el sistema les fracasó «cuando el director de *Mundo Nuevo*, Emir Rodríguez Monegal, puesto en evidencia, se vio precisado a confesar la vinculación de la CIA en el financiamiento de las revistas» (9-10, 180). El tercer manifiesto es de repudio a las acciones de la junta militar en Chile.

El espacio de creación literaria trae algunos documentos importantes. En primer lugar, el cuento «El guardaespaldas» de Nelson Marra, que gana el concurso convocado por la revista *Marcha*, de Montevideo, Uruguay, en enero de 1974, y que ocasionó un proceso represivo contra el autor y el jurado que lo premió, que estaba conformado por Juan Carlos Onetti, Mercedes Rein y Jorge Rufinelli. Dice la nota: «El gobierno fascista de Uruguay encarceló al jurado y al autor del cuento. Después de varios meses de protesta a nivel mundial, el jurado fue puesto en libertad. La edición de *Marcha* que traía la versión de ‘El guardaespaldas’ fue incautada y el semanario clausurado hasta la presente» (9-10, 200).

Los otros textos que se podrían considerar «documentales» para un estudio de la génesis de las obras respectivas, son, por un lado, el cuento «La Martinada», de Iván Egüez, cuyos personajes y planteamiento anecdótico serán parte de *Pájara la memoria* (1985), novela del mismo autor; y, por otro, «Las palabras», de Fernando Tinajero, que es un capítulo de *El desencuentro*, premio nacional de novela de 1976.

#### NO. 11-12: FINAL SIN DESPEDIDA

Junio de 1977

22 x 22 cm

160 páginas

Papel pluma, offset, tapa de cartulina

Nada de lo publicado en la revista permite imaginar que éste habría de ser el último número. En realidad, su final se debió a las circunstancias externas ya señaladas y no necesariamente al agotamiento de la propuesta grupal. Como dijera Iván Egüez en la conversación ya citada: «sin el apoyo de la universidad para nosotros era imposible sostener la revista».

En este número se introduce el debate de la cuestión indígena en la revista. «La herencia cultural», de José Ron, parte del señalamiento de que si bien el mestizaje étnico fue una característica del período colonial los mestizos han estado «cargando desde la cuna un fardo de complejos y frustraciones convertidos en seres eminentemente receptivos, contemplativos, soñadores» (11-12, 11), y concluye que «renegar del ancestro indio ha sido la valoración moral que creció con el mestizaje, puesto que el colonizar invirtió la escala de valores y lo autóctono se tornó en denigrante, ‘bajo’ y ‘servil’» (11-12, 11).

Desde una perspectiva antropológica, Adolfo Colombres en «Hacia la autogestión indígena», plantea el imperativo teórico de entender la cuestión indígena no sólo como un problema de clase sino como un asunto étnico (11-12, 20). La posición de Colombres es la que hoy día ha sido asumida por los movimientos indígenas luego de haberse liberado de sus tutores laicos (por lo general, la izquierda marxista y el Instituto Lingüístico de Verano) y religiosos (la Iglesia católica y algunas sectas protestantes).

Al parecer el occidentalismo de izquierda no concibe la liberación del indígena sin una previa proletarianización, aun sabiendo que tal proletarianización significa la destribilización y la muerte del grupo en cuanto tal. Se le propone una identidad de clase que debe realizarse a expensas –y no a través– de su identidad étnica, o sea, la alienación para la liberación, una paradoja sin salida (11-12, 21).

Para conseguir la autogestión, Colombres plantea cinco puntos: 1) la consolidación del poder comunal, 2) la legalización de la tenencia de tierra en manos de los indígenas, 3) la construcción de una federación de comunidades por parte de los miembros de la misma etnia, 4) la formación de una confederación regional, y 5) la asociación de estas confederaciones en un «superorganismo interamericano» (11-12, 26).

En términos teóricos, el artículo de Françoise Perus, «Determinaciones y especificidad de las prácticas literarias», se inscribe en la tendencia marxista y parte de la afirmación de que la noción de literatura es histórica y es una práctica de clase. En este sentido, la «especificidad» consiste en que la práctica literaria apunta hacia la configuración de una «representación formalizada de la realidad», al decir de Perus. En una línea no-ortodoxa, Víctor Ivanovic plantea que el texto literario no es una realidad unitaria (11-12, 39) y que se está viviendo un tiempo de «cuestionamiento» cuya consecuencia «se-

ría que la transformación del lenguaje ya no constituiría un acto distinto al de la transformación del mundo», en este sentido «las inscripciones sobre los muros de París no se insertan en un contexto discursivo sino en uno situacional, donde acción poética y acción política se identifican» (11-12, 48).

Dos ensayos más tienen como motivo central a Cortázar. «Julio Cortázar, buscador de lo humano», de Paul Alexandru Georgescu, plantea que la obra de Cortázar es unitaria por la intención fundamental de ser una indagación sobre la esencia del mundo, y es binaria por en su realización concreta (11-12, 53) ya que expone dos modos de descifrar el universo: una lectura mántico-existencial del mundo y una lectura poético-humana (11-12, 54). El artículo de José Balza, «Espacio virtual del relato», señala que para Cortázar «la ficción vuelve a ser, después de un laborioso y distante ejercicio de abstracción, el tejido concreto que autor y lector deben compartir para superarse, con intermitencias variables y en diversos sentidos, uno al otro» (11-12, 61), en otras palabras, un espacio de complicidad entre el autor y el lector, cuestión opuesta al planteamiento hecho por Benedetti en su artículo sobre la «revolución posible».

Interesante, por demás, comprobar que la presencia de Cortázar en la revista es significativa: tres artículos sobre él, uno escrito por él, y una entrevista, a más de algunas menciones sobre su obra y su actitud política en otros artículos que lo ponen de ejemplo positivo o negativo según quien escriba. Cortázar está en el centro de un debate tácito al interior de la revista sobre las prácticas literaria y política.

Un tema casi no tocado por la intelectualidad ecuatoriana es la relación entre el cristianismo y el marxismo. La publicación de la entrevista a Ernesto Cardenal, de Giorgio Ursini, se centra en esta materia. En síntesis, Cardenal dice que las metas de ambas ideologías son las mismas: que se suprima el egoísmo del hombre, que se puede ser las dos cosas y que el Vaticano es un grupo de capitalistas que defiende a los ricos. Personalmente, prefiere la no-violencia pero sostiene que la única guerra justa es la de la liberación. Dice que no es posible vivir el cristianismo, de manera auténtica, en una sociedad donde el hombre explota al hombre. Señala que el estalinismo ha sido una caricatura del marxismo (11-12, 72) y entiende la liberación sexual de la mujer y el homosexualismo como «perversiones» del capitalismo. Cardenal llega a decir sobre este punto: «Creo que las tendencias homosexuales pueden ser reprimidas. El hecho es que en los países socialistas casi no existe» (11-12, 74).

El valor cultural de la publicación de la entrevista reside en el hecho de introducir un punto de vista básicamente inédito dentro de la agenda del debate intelectual de la época.

## ALGUNAS CONCLUSIONES

1. *La Bufanda del Sol* desarrolló en sus páginas un debate permanente acerca de lo que fueron los *tzántzicos* en tanto expresión política y cultural de los intelectuales de los años 60. En síntesis, parecerían existir acuerdos en afirmar que se caracterizaron por su *actitud* antes que por su *producción*.

2. La revista se opuso sistemáticamente al intento de la dictadura militar por controlar la organización de la actividad cultural en el país a través una «Ley de Cultura» que quitaba la autonomía de la Casa de la Cultura e imponía una mayoría gubernamental en los organismos de dirección.

3. Se convirtió en un espacio para la presencia del pensamiento marxista en lo referente a la cuestión literaria.

4. El tema del compromiso político del escritor es un asunto que atraviesa los números de las revistas y tuvo sus puntos más altos en dos artículos y una entrevista: el uno escrito por Fernando Tinajero y el otro por Iván Carvajal, según lo ya analizado, y la entrevista a Julio Cortázar.

5. La revista fue un muestrario, tal como se propuso desde el primer número, de «lo más alto que en creación se esté dando en el sector joven» (1, 2). Sin embargo, la mayor parte de las veces no se sabe con claridad si los textos son inéditos, si han sido enviados especialmente para la revista o si son tomados de algún otro lugar y por qué.

6. Estéticamente dejaron establecido su reconocimiento tanto a Pablo Palacio como a José de la Cuadra, en quienes reconocieron dos vertientes de las que se nutría la literatura ecuatoriana del siglo XX.

7. En el tipo de crítica o comentario sobre autores o libros, en la mayoría de los casos, si bien parten del texto, existe la tendencia a mostrar que la obra calza en la dinámica más avanzada de lo que sería una literatura ideológicamente ubicada en la tendencia socialista. En los casos en que esto no era así, la obra y su autor fueron, por lo general, criticados negativamente.

8. La experiencia de *La Bufanda* y su abrupto fin demuestra una vez más que no es posible concebir un proyecto cultural de larga vida sin asegurar un financiamiento que no dependa de los vaivenes políticos de las instituciones. ❁