

Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Escuela de Postgrado  
Magíster de Literatura

**Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass,  
Hacia una narrativa afroecuatoriana**

Tesis para obtener el grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana y Chilena

**Autor:** *Franklin Miranda Robles*

**Profesora guía:** *Irmtrud König*

Julio, 2004

“Porque os odiamos a vosotros y a  
vuestra razón, reivindicamos la  
demencia precoz la locura ardiente  
el canibalismo tenaz...”  
“...mi negritud no es una torre ni una catedral  
se zambulle en la carne roja del suelo  
se zambulle en la carne ardiente del cielo  
agujerea el agobio opaco de su erguida paciencia”.  
Aimé Césaire, *Cuaderno de un retorno al país natal*

“Algunos creen insultarme  
gritándome mi color,  
mas yo mismo lo pregonó  
con orgullo frente al sol:  
negro he sido, negro soy,  
negro vengo, negro voy,  
negro bien negro nací,  
negro negro he de vivir,  
y como negro morir”.  
Nelson Estupiñán Bass, *Canción del niño negro y del incendio*

“Cuando la huella creció en la playa  
nos subimos con los ojos a los árboles gigantes  
para tragarnos el paisaje de América”.  
Adalberto Ortiz, *Breve historia nuestra*

“Traemos  
nuestro rasgo al perfil definitivo de América”.  
Nicolás Guillén, *Llegada*

“Pero mi repique bronco,  
pero mi profunda voz,  
convocan al negro y al blanco,  
que bailan el mismo son,  
cueripardos y almiprietos  
más de sangre que de sol,  
pues quien por fuera no es noche,  
por dentro ya oscureció”.  
Nicolás Guillén, *La canción del bongó*

El escritor es sofisticado brujo, que cotidianamente convoca el espíritu  
de los vocablos para nuevos horóscopos, o para la revelación  
de antiguos secretos, guardados por el tiempo en sus puños gastados.  
Nelson Estupiñán Bass. *Detrás de las palabras*

“¿No irá pasado mañana el tiempo a enrostrarle a ustedes,  
jóvenes, que fueron negros poetas, pero no poetas negros?”  
Nelson Estupiñán Bass, *Aristas negras*

## **INTRODUCCIÓN:**

### **HACER VISIBLE LO INVISIBLE**

Los tambores dejaron de sonar sin callarse. Era mi piel al principio, pero después lo que hay debajo de ella, quien empezó a sentir y entender esas voces de cuero templado. Me decidí: la alquimia. No, mejor la brujería. Tomo el afectado pedazo de tierra hecha palabra. Mordida muchas veces por la serpiente, es casi imposible (o inútil) sacarle el veneno por una de las heridas. Habría que reunir a todos los brujos para absorberlo al mismo tiempo. Lamentablemente, la mayoría aún duerme.

Empiezo a pensar en la preparación de la contra con el secreto deseo de que al menos su olor sea fuerte. Sé que el emplaste debe llevar conocidas plantas de jardín, pero también entiendo que sólo podrá adquirir consistencia medicinal con esas hierbas tan difíciles de hallar que, para muchos, no existen. No hay de qué temer, hoy salí a buscarlas y regresé con ellas. El consejo de los que antes han limpiado algunas llagas acude a mi memoria como aquel niño que juega a las escondidas y que al no ser encontrado sale por su propia cuenta de entre el ramaje. También recuerdo chamanes de sol que han combatido males similares. “Hay que oscurecer más lo oscuro para que se vuelva visible dentro de la mezcla de apariencia uniforme”. La contra, entonces, debe reconstruir el uno de lo mucho, sin perder de vista que se trata de fragmentos que solo existen en la medida en que están juntos. Justamente eso, tengo que evitar que el veneno licúe, o peor aún, que las múltiples mordidas desintegren el cuerpo terroso herido. Un conjuro para reconstruir.

Pienso que estoy listo, tanto, que reconozco que en mi método de curación planeo colocar el antídoto cada ocho o doce horas, como lo recomiendan los pediatras. Sin embargo, la contra es nuestra y tan mágica que debo añadirle versos para que haga efecto.

De la preparación de dicho antídoto o contra se trata esta investigación. *Hacia una narrativa ecuatoriana de la negritud* pretende encontrar en la utilización de las hierbas y plantas sembradas por Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass, aquello que se ha pretendido ocultar consciente o inconscientemente dentro de nuestra literatura/cultura: el componente afro.

Ecuador como la mayoría de las naciones sudamericanas, so pretexto de una historia que pone énfasis en lo indígena inca, en lo aborígen autóctono preincaico e incluso en el mestizaje campesino, mira tímidamente la enorme importancia que tiene la ascendencia africana en su

realidad identitaria y no logra incorporar en forma definitiva a la cultura negra, aún hoy sectorizada y marginal, a su vida activa.

Después de 450 años de la llegada del primer grupo de negros africanos al país y a diferencia de lo que ocurrió con los indígenas en la segunda mitad del siglo XX (cuando su situación mejoró ligeramente debido al interés gubernamental y general –casi moda- hacia ellos, pero también gracias a su creciente y fuerte organización étnico social) la comunidad afroecuatoriana continúa desarticulada, invisibilizada, y en el mejor de los casos, como pasa con una parte de lo indígena, folclorizada, mercantilizada y desprovista de un substrato cultural propio y lugar nacional.

Para poder cambiar este panorama y conseguir una verdadera (auto)valoración del negro ecuatoriano hace falta entender –o sacar a la luz- que su imaginario y el espacio que éste ocupa dentro del país están ligados a la noción de identidad heterogénea: continuo choque y contradicción, no exclusivamente síntesis de culturas (africana, occidental e indígena) como señalan algunos mestizistas progresistas o, peor aún, hibridación. La cultura negra ecuatoriana se basa en una constante transculturación (no simple asimilación) de elementos españoles y americanos a una cosmovisión africana.

Eso la vuelve fundamental en la conformación identitaria nacional, pues siendo marginal (otra) se halla en constante resistencia y articulación con la hegemonía socio-económico-cultural mestiza y ello redefine la nación. De ahí que la noción que mejor puede explicar el fenómeno sea la pluriculturalidad, y en este caso específico la afroecuatorianidad.

Si bien es cierto, en el intento por reivindicar el aporte africano a la idea de nación, se han hecho estudios antropológicos sobre la cultura negra ecuatoriana y algunos interesantes trabajos acerca de la tradición oral (Décimas y cuentos) que toman en cuenta lo expuesto anteriormente, el caso literario no ha sido estudiado sistemáticamente, ni con suficiente justicia.

Contrariamente a esta tendencia, y dado que la literatura sin ser un reflejo especular de la cultura, expresa y construye el imaginario social, considero que un proyecto de tesis, en el que se quiera rastrear en la escritura aquello que le da sustento a la identidad afroecuatoriana, puede resultar de alta utilidad. Y es que pensando en ese doble estatuto se puede entender porqué dentro del andino y mestizo centrismo de Ecuador, la escritura/cultura del negro no ha sido digna, ni exhaustivamente atendida y cómo esta misma literatura puede ser un espacio privilegiado para la reubicación cultural de un pueblo.

Nuestra búsqueda se centra entonces en las características que hagan palpable esa afroecuatorianidad en nuestra historia literaria. Por ello, tomamos como objeto de estudio la obra de los poetas y narradores Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán. La selección responde a la necesidad de analizar un corpus en que el afroecuatoriano utilice su propia voz para decirse (antes ya se había hablado del negro de una manera exterior). Es decir, que la literatura no sea un medio que comunique algo visto desde afuera, sino una mediación entre el hombre negro y su cultura. Tal como ocurría con otras expresiones como la tradición oral (décimas, coplas y cuentos).

Ni la afroecuatorianidad, ni la literatura que a ella responde, son conceptos acabados o estáticos, ambas nociones implican procesos que nosotros queremos rastrear desde sus orígenes para plantear sus bases y dejarlas abiertas a futuras alimentaciones.

Con eso en cuenta, este trabajo estará dividido en tres capítulos que pueden ser leídos como dos grandes partes: identidad afrolatinoamericana y literatura afroecuatoriana. Siendo más rigurosos con la estructura de la tesis, el primer capítulo estará dedicado a revisar las ideas que se han vertido sobre la identidad del hombre negro en América y cómo éstas han evolucionado desde el exotismo externo, pasando por la reivindicación de un ser esencial negro africano, hasta llegar a las posiciones que asumen una heterogeneidad de los afrodescendientes (en este caso, latinoamericanos) producto de los contactos y acontecimientos históricos concretos. El segundo capítulo atenderá cuál ha sido el proceso histórico que ha vivido el negro ecuatoriano y cómo éste ha moldeado una identidad no pura, pero propia, que se puede leer en expresiones culturales como la tradición oral.

El tercer capítulo se referirá a la aparición del negro en la literatura ecuatoriana, desde los primeros amagos de reivindicación social de esta comunidad en las obras del Grupo de Guayaquil, hasta la aparición de los primeros escritores negroecuatorianos, Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass. De cada autor se analizará la evolución de su obra novelística con el fin de hallar los elementos que, al fin de cuentas, permitan hablar de una narrativa afroecuatoriana que posteriormente deberá seguir estudiándose.

## CAPÍTULO I

### AFROLATINOAMERICANISMO O ¿CÓMO ENTENDER A LOS AFRODESCENDIENTES?

El tema del latinoamericanismo resulta complejo y extenso, no obstante trataremos de ser breves y rigurosos en las definiciones que permitan sustentar nuestra posición. En primer lugar, debemos tener claro que toda identidad es construida, por ello, no responde tanto a esencialismos inmutables o innatos como a procesos de individuación en un contexto histórico-social. De ahí que la misión del sujeto (individual o comunitario) sea empezar a encontrarse a sí mismo dentro de ese universo simbólico regido por normas impuestas desde afuera. Pasar del estado objeto a sujeto. Es decir, en un orden patriarcal y occidental (colonial, centrista y presencial), la asunción identitaria nacería en la medida en que, como subalternos<sup>1</sup>, dejemos de utilizar una voz que le pertenece a la autoridad o sistema hegemónico que pesa sobre nosotros. Esto no implica la creencia en una identidad relativa hacia el infinito que, por dejarnos en el terreno de la nada, sirve de arma para la inacción y perpetuación del sistema de control, sino en el entendimiento de una diferencia que se ancla en la historia. Somos una otredad que se forja como otra en un proceso de contacto continuo con el orden que desde afuera pretende reprimirnos y homogenizarnos. No nos asimilamos en el Otro dominante, pero sí nos hacemos en la medida en que participamos del sistema para resistir a ese Otro y decirnos con nuestro propio lenguaje contradictorio.

Esta premisa psicoanalítica, nos sirve para ir delimitando nuestro concepto de identidad<sup>2</sup>. Ahora, para entender específicamente el concepto de afroecuatorianidad habría que revisar las dos vertientes que, desde nuestro punto de vista, alimentan dicha noción. Por un lado la evolución de la negritud y por otro la identidad latinoamericana. Aunque, en realidad, no se puede hablar de la una sin la otra, en principio, las analizaremos por separado<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Utilizaremos el término subalterno según el sentido que Antonio Gramsci (después la teoría de género y los estudios poscoloniales) le da a dicha noción. No existe un grupo dominante monolítico, ni tampoco un dominado sumiso y sin capacidad de resistencia inmediata al discurso impuesto. Por el contrario, en toda relación de poder existiría, por un lado, un grupo o sujeto que trata de imponer una ideología y crear una hegemonía que se acomode a su discurso. Por otro, un grupo o sujeto fuera/debajo de esa ideología, que posee una visión de mundo diferente que es la que le permite, en distintos niveles, resistir los embates del “dominante” para erigir su propia visión de mundo. En esta lucha de poder cotidiana la hegemonía logra filtrar en el “dominado” su pensamiento, pero también el subalterno logra encontrar resquicios por donde modificar la ideología de la hegemonía. Ver Antonio Gramsci. “Literatura popular” en *Cultura y Literatura*. Barcelona, Ediciones Península, 1968, pp. 167-199. También Toril Moi. *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1988, pp. 101-179. Edward Said, *Orientalismo*. Madrid, Libertarias, 1990, pp. 19-52.

<sup>2</sup> Definición que se irá confirmando y aclarando a medida que avance la tesis.

<sup>3</sup> Decimos que no pueden separarse porque nuestra concepción de identidad y literatura latinoamericana incluye al Caribe latino y no latino. No sólo porque la cultura africana influyó en toda “Nuestra América” (la peculiaridad del

## 1. Negrismo, Negritud, Antillanidad, Creolité, Nation Language

Desde el siglo XV hasta el XIX, los colonizadores europeos, pensando en la necesidad de esclavizar a los negros africanos para obtener beneficios económicos y al mismo tiempo evitar recriminaciones morales, sostuvieron su accionar en ideas biologistas o racistas que “explicaban” al ser humano. Con una estructura de pensamiento basada en oposiciones binarias jerárquicas, el racismo proponía la existencia de personas esencialmente superiores e inferiores, buenas y malas, blancas y oscuras. El color de la piel y el grado de “civilización/evangelización” estaban ligados. El salvajismo del negro nacía de la poca capacidad intelectual de una raza mal dotada por la naturaleza que, además, por ser pagana tendía a la maldad.

Como señala René Depestre, la satanización del negro empieza con la colonización y la trata de esclavos pues antes “la palabra *négre* no existía. Para la Edad Media, el africano del este o del oeste es un moro”<sup>4</sup>, o un ser humano misterioso por desconocido. Cuando se empieza a hablar de los hombres *negros* ninguna connotación despectiva entraba en ese adjetivo. Esta situación cambia con la esclavitud, lo negro se vuelve inferior. Depestre añade que este aspecto de la colonización deja el camino abierto para la posterior explotación capitalista. Y es que además de consideraciones económicas, sociológicas y psicológicas, las diferentes clases sociales también aparecerán debido al distinto color de piel. El africano se resumirá más adelante como un ser proletario y negro<sup>5</sup>, por lo tanto doblemente alienado: como raza y como clase.

Volvamos a la época colonial. Esta ideología biologista se concreta en el arte a través de una “literatura negra” donde, según Depestre, los arquetipos del negro estaban relacionados con todo aquello que fuera lo suficientemente malo como para que el colonizador pudiera seguir ejerciendo poder y control sobre ellos. Esta forma de racismo, que nace en Europa, evidentemente no se mantiene monolítica, tendrá una débil variación que no alcanza a ser contrapartida. Y es que, a la vez que la autoridad occidental en Europa y África empieza a

---

Caribe es ser la cuna de los estudios de la negritud), sino además porque como cultura otra, aún con nuestras diferencias internas, compartimos una misma historia y dialéctica de transculturación y apropiación con respecto a la cultura hegemónica occidental. Se debe añadir además que dado que la literatura expresa y construye el imaginario social, más aún en un continente joven como el nuestro, seguimos la senda, hasta donde los límites de autonomía lo permitan, de encontrar en la literatura y en la identidad cultural una comunicación de doble vía. Ver Ana Pizarro. *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*. Santiago, Editorial Universitaria, 1994, pp. 11-79.

<sup>4</sup> René Depestre. *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas, Cuadernos Casa No 29, 1986, p.26.

<sup>5</sup> Patricia Rojas. “Literatura antillana: Francofonía y Négritude”, en *Intramuros* No 11, Año 3. Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, mayo 2003, p. 24. Concuerta en esta afirmación con Aimé Cesaire y René Depestre.

denigrar<sup>6</sup> al hombre, aparecen voces, no mucho más afortunadas, que comienzan a delinear un incipiente *negrismo* o *pre-negrismo* del que toman parte escritores españoles como Lope de Vega o Luis de Góngora, entre otros<sup>7</sup>. Dicho pre-negrismo literario por un lado aligera la carga negativa que se le había impuesto al hombre negro, pero por otro lado, no quita la mirada, tal vez amable, pero paternalista al fin y al cabo, del occidental sobre el africano. Estas creaciones literarias, cruzadas inevitablemente por el pensamiento europeo “civilizado”, no logran ser más que “curiosos balbuceos, poemas superficiales y graciosos”<sup>8</sup> sobre las “extrañas y particulares” costumbres de la “raza” negra.

Pero ni el racismo ni el pre-negrismo ideológico-literario que se incubaba en Europa quedan confinados a ese continente. Al contrario, ambos se trasladan a América con los españoles, se hacen palpables en la conquista y se intensifican con la introducción de esclavos. El racismo era necesario trasladarlo a América como pensamiento fundamental de la invasión (evangelizadora) española. Es así que el mismo Bartolomé de las Casas, defensor de los indígenas, aunque luego se arrepiente de lo dicho y hecho, propone importar negros (“seres inferiores”) para trabajar en las plantaciones y minas explotadas por los colonizadores. La introducción de africanos trae además consigo la creación de una legislación esclavista donde se despoja al negro de su condición humana y se lo reduce a la categoría de animal e incluso de cosa.

No obstante, al mismo tiempo que se incrementa el abuso sobre el africano, este vapuleado hombre negro encuentra entre los americanos criollos a gente que, abrazando el pre-negrismo del que hablábamos anteriormente, tratan de protegerlo o por lo menos de descargar las ideas esencialmente negativas que sobre él se han montado. Desde lo literario, algunos de los poemas que Sor Juana Inés de la Cruz escribe en México se enmarcan en esta categoría.

La doble connotación de lo negro: racista-utilitarista (negrófaga) y humano-paternalista (negrófila) se extiende a lo largo de toda la colonia e incluso hasta después de la independencia americana. Así, mientras nuevos ideólogos continuaban despreciando al negro africano y sus descendientes nacidos en América, la corriente que los humanizaba empezaba a incorporarlos culturalmente en la medida en que se adaptaban a las condiciones o necesidades del

---

<sup>6</sup> Léase hacer inferior algo al ennegrecerlo.

<sup>7</sup> Emilio Ballagas recoge alguno de los poemas con personajes negros o referencia a ellos en su antología llamada *Mapa de la poesía negra americana*. Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1946.

<sup>8</sup> Adalberto Ortiz. *La Negritud en la Cultura Latinoamericana y Ecuatoriana*. Separata de la revista de la Universidad Católica. Año III, No 7. Quito, Centro de publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Marzo, 1975, p. 112.



occidentalismo. De ahí que aparezca el negro en el imaginario del dominante con características fijas e inmutables. Para algunos estos rasgos esenciales debían modificarse y acercarse, en la medida de lo posible, al modelo “universal” puesto que esto les garantizaría una aceptación en el sistema. Para otros, como veremos luego, estas diferencias innatas, acaso puras y primitivas, debían mantenerse así, ya que servirían para una relectura de la decadente humanidad y el arte occidental.

Pero si las ideas negrófagas o negrófilas, en tanto creadas e impuestas por el dominante, eran nocivas para cualquier intento de autodeterminación de la población negra, el panorama se complica aún más en el momento en que dichos pensamientos dejan de ser sólo del blanco y son internalizados por el africano transplantado. Aunque desde el punto de vista cultural sabemos que no existe nunca una aculturación total de un grupo humano por la injerencia de otro<sup>9</sup>, la asimilación de los patrones de la cultura hegemónica (colonialismo de la razón) puede llegar a crear un “blanqueamiento” o desculturación perjudicial para la identidad de la comunidad (colonialismo de la cultura). Tal proceso asimilacionista fue y es sufrido por buena parte de los afrodescendientes en Latinoamérica que estuvieron siempre en relación vertical con el colonizador. Cuestión que, de alguna manera, cambia con los negros que cimarronearon de las plantaciones, de las minas o de los naufragios y que constituyeron sus comunidades libres y autónomas (palenques). Hago esta afirmación puesto que para muchos negros y americanos mestizos o criollos, incluso después de las independencias nacionales, la copia de modelos occidentales constituía la máxima de civilización.

Este estado del pensamiento va a sufrir un cambio definitivo a principios del siglo XX y, en América, va a tener como lugar de partida el Caribe. Entre 1906-1928, la mirada humano paternalista con la que se había entendido al negro derivará en el concepto propiamente dicho de *negrismo*. Dicha noción, nace del interés que los artistas europeos<sup>10</sup> de vanguardia tenían en el África negra como una fuente de primitivismo o estado puro básico de un valor tan alto que podía renovar el arte del “viejo continente”. Estos intelectuales blancos intentaban una especie de desconcentración occidental. Para ellos, las manifestaciones (artísticas o culturales) del negroafricano dejan de ser curiosas y adquieren el valor de lo diferente. Esencialmente distinto,

---

<sup>9</sup> Fernando Ortiz. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1978.

<sup>10</sup> El inicio fue en las artes plásticas con Picasso, Braque, Matisse, Derain, Juan Gris, entre otros. En la literatura, el arte negro aflora en las obras de Apollinaire, Soupault, Morand, Gide, etc. Revisar Eurídice Figueredo.

“Construcciones identitarias: Aimé Césaire, Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau”, en Ana Pizarro (comp.). *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe de hoy*. Santiago, Universidad de Santiago, 2002, pp. 33-59.

lo negro se reduce a lo espontáneo y místico del buen salvaje. Aunque bien intencionados, los negristas establecían una relación de causa-efecto entre un color de piel y la expresión artística de ese hombre no-blanco. Este sutil racismo pretendía entonces alimentar el arte europeo de esa nueva estética. Por lo menos a nivel formal se quería lograr la convergencia del arte europeo y del africano, como condición para renovar las formas tradicionales de Occidente.

Importantes factores motivaron a los mencionados vanguardistas europeos a volcar la misma mirada primitivista hacia los afrolatinoamericanos del Caribe, a saber: 1) La fuerte y decisiva influencia cultural africana, resultante de la antigüedad de la llegada de esclavos negros, de la cantidad de estos y de su papel activo y primordial en la conformación colonial y/o nacional de los países de la zona. 2) La existencia, por lo tanto el contacto constante (que se extiende hasta hoy), de colonias europeas en la región; 3) Los estudios, difundidos en Europa, de etnólogos africanos en las Antillas. 4) El desarrollo de una cultura como la de Haití, que siendo eminentemente negra logra ser, en 1804, la primera república independiente en América y consecuentemente el primer lugar de Occidente donde una “intelligentsia” orgánica de hombres negros aboga por su autodeterminación política y cultural.

En consecuencia, la perspectiva etnoeuropeocentrista del *negrismo* se repite en el Caribe. Se trata de un colonialismo intelectual (artístico) donde quienes hablan por y de la cultura negra utilizan patrones externos y crean ideas estereotipadas, aunque no negativas, del negroamericano. El intelectual blanco quiere expresarse como el negro, consecuentemente su pensamiento occidental ordena y traduce lo que para él constituye una manifestación racial negra. Es decir, le da una voz occidental a lo no occidental. Esta senda siguieron los trabajos de Breton, Aragon, Desnos y Carpentier, para nombrar algunos. Del otro lado ocurre algo similar: el afrodescendiente que se acerca al negrismo para expresarse poética o plásticamente habla de su cultura con una voz que no le pertenece. Por ejemplo, Del Cabral, Ballagas, Palés Matos, De Lima<sup>11</sup>. Como vemos en su frustrado intento de desconcentración, el *negrismo* se contradice y da vuelta sobre sí mismo. Por un lado, explica y re-produce las manifestaciones negras mediante modelos europeos esencialistas, pese a pertenecer a una cultura otra. Por otro lado, utiliza la estética negra como diferente a la occidental, pero únicamente para revolucionar el arte europeo.

---

<sup>11</sup> Nuestra investigación, por razones metodológicas, se centra en el Caribe. No obstante, y dado que abordamos este proceso de identificación afrodescendiente desde lo latinoamericano, queremos dejar constancia de que la literatura/cultura afrobrasileña tuvo un desarrollo bastante similar a la afrocaribeña. De ahí la aparición, en la misma época, de autores negristas del Brasil como Jorge de Lima, Jorge Amado, entre otros.

No obstante, estas circunstancias histórico-culturales que permitieron la aparición del *negrismo* en el Caribe no deben leerse exclusivamente desde el punto de vista negativo. Y es que las vanguardias negristas, promovieron en estas islas un despertar más temprano y profundo por la reivindicación de la cultura negra (a diferencia del resto de Latinoamérica, exceptuando Brasil, donde el negro, debido a incorporaciones sociales utilitaristas, como dominación indígena, esclavitud, guerras de independencia, revoluciones liberales, seguía siendo un explotado). Es en esa región insular, entonces, donde el hombre negro empieza a ser atendido y a atenderse con otros ojos. Empieza aquí la búsqueda de lo que Depestre llama “literatura de identificación”<sup>12</sup>, o la intención que tiene el negroamericano por concebirse desde adentro.

El modo exótico que tenían los negristas para entender al hombre negro se extendió por toda América Latina hasta bien entrado el siglo XX<sup>13</sup>. Sin embargo, ya en 1928 esta situación se modifica parcialmente con la aparición de un movimiento (de breve, pero decisiva existencia) denominado *indigenismo haitiano*. Con Haití como lugar de desarrollo, esta corriente de pensamiento puede ser vista como un antecedente indirecto de lo que sería la *negritud*<sup>14</sup>, noción que incuban posteriormente en París, un grupo de estudiantes negros procedentes de colonias francesas. El indigenismo haitiano, cuyo texto fundacional es *Ainsi parla l'oncle* (1928) de Jean Prince-Mers y cuyas vertientes intelectuales son las corrientes literarias antiburguesas francesas, surgió como una protesta a la ocupación norteamericana (1915- 1934) que desplazaba al hombre negro del campo en beneficio de la clase alta blanca y mulata. Consecuentemente, su ideario apuntaba a reconocer una herencia negra-africana esencial e ideal que se reproducía de manera “fiel” en la cultura popular rural, en la fuerte relación que el campesino conservaba con la tierra y el vudú (en el caso haitiano el campesino es afrodescendiente). Sin embargo, a poco de andado el camino, los indigenistas escogen dos caminos distintos: unos se concentran en una visión mítica racial de África y evasiva de la realidad; y otros, como Jaques Roumain, hacia una estética modernista que hace aterrizar a ese “feliz africano trasladado a Haití” dentro de las formas de explotación del capitalismo. Con esta relectura del movimiento, los últimos indigenistas (1944),

---

<sup>12</sup> Depestre, *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>13</sup> Michael Handelsman (*Lo Afro y la plurinacionalidad. El caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Quito, Abya-Yala, 2001, pp. 25-60) explica, por ejemplo, que la narrativa negrista del Grupo de Guayaquil reconoce al negro como parte de las masas oprimidas, pero, dado que su punto de habla es externo, repite estereotipos perjudiciales para el afroecuatoriano.

<sup>14</sup> Patricia Rojas, *Art. cit.*, p. 25. Depestre, *Op. Cit.*, p. 97-100. Para Aimé Césaire, Haití resume la prehistoria de la *negritud*. El hito de la independencia haitiana es, para él, “una negritud en acción”. Depestres, *Op. Cit.*, p. 58.

se inclinan y se incorporan a la *negritud* que se estaba desarrollando casi paralelamente en Martinica, Guadalupe y Guyana.

Pero la oposición (directa, frontal y de mayor trascendencia) a los negristas, la constituyó el mencionado concepto literario-cultural de *negritud*. Aunque esta noción comparte la intención de demoler el agotado estado cultural de la civilización occidental que tenían los intelectuales blancos del período de entre guerras, su comprensión de lo afrodescendiente va a ser distinta. En 1934, en Francia, los martiniqueños Aimé Césaire (padre del término) y Leonard Sainville, el franco guyanés León Gontran Damas y el senegalés Leopold Sédar Senghor, entre otros, apropian el surrealismo, el marxismo, anticolonialismo y el psicoanálisis a una matriz africana. De esta manera nutren e impulsan, en la revista *L' Etudiant Noir*, el movimiento de la *negritud*<sup>15</sup>, que consistía en que el hombre negro en América (sobre todo en el Caribe) y el mundo se reconozca digno y esencialmente distinto, no inferior (incluso mejor) al blanco occidental. Trataba además de recuperar la ligazón de todos los afrodescendientes con un continente africano que natural y vital se oponía a la excesiva y marchita “civilización” de Occidente. Valoraba, por lo tanto, “cualidades innatas” del negro como su naturalidad, espiritualidad, vigor, sentido telúrico y rítmico. Actualizaba los movimientos revolucionarios negros como estado previo a las nuevas luchas raciales. Existía en ella, de alguna manera, una mirada nostálgica de una tierra madre, a la cual se pretendía volver aunque sea espiritualmente. En resumen, la *negritud*, en su estructura de pensamiento, realiza una inversión jerárquica de la oposición blanco/negro por negro/blanco que al principio es algo agresiva (racismo del otro lado), pero que luego se atenúa en pos de la dignificación del negro en el contexto de una nueva humanidad universal<sup>16</sup>.

Si bien este movimiento tiene el valor de derribar las ideas estereotipadas del negro entregándole una voz, sus creadores cometen el error de caer en los esencialismos occidentales que querían evitar (centro, presencia, jerarquía: raza, cualidades innatas, superioridad humana). No toman en cuenta que los procesos vitales y de construcción identitaria (transculturados) que vivieron los pueblos afrodescendientes fueron diferentes según contextos históricos, sociales, económicos, geográficos y culturales disímiles.

---

<sup>15</sup> Confróntese con la definición del *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Caracas, Ed. Ayacucho / Monte Ávila, 1996-1998, Tomo II, pp. 3358-3360. También en Figueredo, *Op. Cit.*, p. 36; y Depestre, *Op. Cit.*, p. 100.

<sup>16</sup> Césaire, en los años posteriores, defiende su idea de *negritud* (“mundo negro”) y trata de desracializarla aceptando los contactos culturales del negro con Occidente. Depestre, *Op. Cit.*, pp. 103-106.

Uno de los primeros en aportar a la reconceptualización de la identidad afrodescendiente es el martiniqueño-argelino Franz Fanon<sup>17</sup> quien reconoce que entender al negro como un supraser del recuerdo de África (pannegrismo) constituye una comprensible y vital acción contestaria al *establishment*. No obstante, él mismo critica que esta estrategia deja al hombre negro en un estado incompleto y vulnerable en tanto apenas se ha estremecido o despertado. Lo que es más grave, es que lo ha hecho siguiendo una lógica de pensamiento prestada que sirve y convalida los intereses de la hegemonía. De ahí que su planteamiento incluya la particularización de los procesos de desarrollo histórico de los descendientes de africanos en el mundo como condición indispensable para la descolonización. Plantea que sólo con la asunción de una conciencia nacional se puede lograr una apertura internacional o comunidad común más amplia.

Fanon, entonces, deja abierta la posibilidad de entender lo afrodescendiente bajo los parámetros de lo diverso. Esta heterogeneidad histórica (que se reafirma en la multiplicidad identitaria de los afroamericanos) junto a la aparición de los estudios poscoloniales, va a ir delineando otras categorías conceptuales como Antillanidad o Créolité en el Caribe francófono y holandés, Nation Language en las Antillas anglófonas y afrolatinoamericanismo en el resto de Nuestra América<sup>18</sup>.

La *negritud*, pese a ser la base de las nuevas nociones de la identidad y literatura negra en América y el mundo en virtud de haber reivindicado a la raza negra, es superada con la intención de dar cuenta real de los procesos que se esconden detrás del pigmento de la piel y que se originan en la dialéctica cultural e histórica de los pueblos donde hubo influencia africana<sup>19</sup>.

Así, la *créolité* o *criollidad* es una noción literario-cultural que se funda en el carácter mestizo de las lenguas créoles o criollas utilizadas por la mayoría de los pueblos caribeños en la vida cotidiana. Estas lenguas criollas nacen de las múltiples influencias lingüístico-culturales que sobre una base africana dejaron los distintos procesos de conquista y colonización europeas (inglés, francés, holandés, portugués, español) en distintos lugares de África y el Caribe.

Se debe recalcar la correspondencia entre una lengua créole y el pueblo. Éste último es quien la utilizó como campo de resistencia, convirtiéndola en una lengua no oficial frente a la que impuso el colonizador. Debemos partir de ahí para entender una identidad y una escritura criolla

---

<sup>17</sup> Franz Fanon. *Los condenados de la tierra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

<sup>18</sup> En el sentido de autodeterminación y pluralidad que le da José Martí a esta expresión en *Nuestra América*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

<sup>19</sup> El haitiano René Despestre da extensa cuenta de esto en su texto antes citado.

que no se asimila a Europa, ni quiere retornar nostálgicamente a África, sino que responde a esos pluricontactos contradictorios, nunca sintéticos del todo que se dieron en el “nuevo continente”.

Esta forma de entender a las Antillas corresponde al martiniqueño Edouard Glissant quien crea el término *antillanidad*<sup>20</sup> para explicar la singularidad identitaria de estos afrodescendientes caribeños quienes por su hibridez cultural estaban más cerca de formar una comunidad diferente y particular a la propuesta por la noción de *negritud* que resultaba universalizante. Esta *antillanidad*, que Glissant podía comprobar en la escritura de distintos autores de la región, evoluciona luego a *Poética de la Relación*<sup>21</sup>. Aquí el teórico postula que la identidad es un constructo donde el subalterno se crea en función de su relación de asimilación y resistencia de los dominantes. Por lo tanto, hablar de un sujeto antillano poseedor de una identidad fija o inmutable (colonizador o colonizado puro) sería caer en un esencialismo mentiroso que no daría cuenta de la identidad acumulativa y fragmentada de dicho sujeto (los contactos entre distintos dominantes y dominados borran los límites tanto en la relación horizontal como vertical). Eso se vuelca en una producción literaria que al tratar de ser colectiva va a estar mediada por y oscilará entre lo oral y lo escrito, siendo móvil e irónica. Una escritura y unos rasgos identitarios que, fieles a esa relación contradictoria entre el lenguaje oral del pueblo y el oficial, se vuelven barrocos, llenos de repeticiones, reduplicaciones, insistencias y circularidad. No obstante, el énfasis en ese aspecto créole apunta a la posibilidad de que, al compartir este proceso constantemente combinatorio, exista en las Antillas, la unidad de la multiplicidad.

Luego, Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé y Raphaël Confiant, retoman la idea de Glissant y le dan el nombre de *criollidad*<sup>22</sup>. En *Éloge de la créolité* (1989), Chamoiseau, también martiniqueño, muestra que la identidad caribeña está ligada a ese carácter criollo (créole) de su cultura. Las apropiaciones y transculturaciones de los diversos contactos (caribeños autóctonos, europeos, africanos, asiáticos y orientales) que hubo en esa región originaron no sólo un lenguaje, sino una manera distinta de sentir el mundo: “La integración de lo diverso”<sup>23</sup>. Esta multiplicidad sería evidente en la tradición oral, pero también en la literatura, en tanto esta última al elaborarse como deudora de la oralidad se vuelve consecuente con la identidad multicultural de este pueblo.

---

<sup>20</sup> Edouard Glissant. *Caribbean Discourse*. Charlottesville, University Press of Virginia, 1989.

<sup>21</sup> Confrontamos lo dicho por Glissant sobre *Poética de la Relación* con la explicación que sobre dicha noción hace Figueredo, *Op. Cit.*, pp. 39-47.

<sup>22</sup> *Op. Cit.*, pp.47-53.

<sup>23</sup> Patricia Rojas, *Art. cit.*, p. 26.

La criollidad implicaría, por lo tanto, un cimarronaje intelectual<sup>24</sup>, es decir, una resistencia subalterna, donde juega un papel primordial lo afrodescendiente, y que consiste en entrar y salir del sistema hegemónico en varios niveles: lenguaje, tradiciones, pensamiento. Esta manera de entender a lo caribeño permitiría ver la movilidad de una cultura otra que no niega sus múltiples influencias y que por lo tanto aún está abierta a nuevos cambios<sup>25</sup>.

Algo similar, pero no por eso idéntico, es lo que plantea Kamau Brathwaite (Barbados), quien se vale de la noción poético/cultural de *Nation Language*<sup>26</sup>, para afirmar que la identidad de algunas de las islas del caribe anglófono se basa en una cosmovisión relacionada con el lenguaje popular. Un lenguaje que va más allá del inglés oficial, que tampoco es créole.

“Nation language is not ‘dialect’ or pidgin or ‘vernacular’ though it is perhaps based on those elements..., nation language implies a tongue-cosmos in its own right; a language-energy which since it carries the memory and ‘luggage’ of the ancestors, carries the enriching wisdom (reverberation) of pro/verb and italics and nomenclature, where the name of the thing is the same or part of its sound, of its song, of its depth”<sup>27</sup>.

Se refiere a una apropiación multilingüística del pueblo cuya oralidad expresa ese carácter imprevisto, cambiante, polirrítmico<sup>28</sup> del hombre antillano. Para Brathwaite, el *nation language*, pone en relieve esa cultura-otra que, hecha de continuos movimientos, fisura a la hegemónica.

Estos últimos intentos por definir lo afro-caribeño, encuentran un punto de convergencia con lo que, en torno a la identidad latinoamericana, se ha propuesto en el resto de Nuestra América: la búsqueda y el establecimiento de una otredad identitaria que no puede ser medida bajo los mismo patrones occidentales “universales”. Una identidad no exenta de “contaminación” o inmutable (algo imposible), pero sí heterogénea y orgullosamente propia, por consiguiente, alerta a nuevos intentos de menosprecio, marginación, manipulación y colonización. Se trata del reconocimiento

---

<sup>24</sup> Esta definición es utilizada por caribeñistas como Glissant o Michael Dash. Para entenderla mejor habría que anotar que cimarrón era el esclavo que huía de las plantaciones y/o minas, se internaba en la selva y creaba comunidades autónomas que vivían al margen de los centros coloniales. Esto implicaba contactos limitados por voluntad propia, en la mayoría de los casos, en virtud de los robos de alimentos y mujeres de las plantaciones.

<sup>25</sup> Se debe consignar que esta noción, utilizada también por Depestre, tiene mucho sentido en América Hispana. De hecho, los autores antes citados pensaban en una integración latinoamericana.

<sup>26</sup> Kamau Brathwaite y Edouard Glissant. “A Dialogue Nation Language and poetics of creolization”, en Phaf, Ineke (ed.), *Presencia criolla en el Caribe y América Latina*. Vervuert, Iberoamericana, 1996.

<sup>27</sup> *Op. Cit.*, pp. 20.

<sup>28</sup> Confróntese con la teoría del caos que expone Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite. El caribe y la perspectiva posmoderna*. USA, Ediciones del Norte, 1989. El teórico afirma que la cultura caribeña es impredecible, temporalmente irregular, un flujo constante de paradojas, eterno retorno de procesos culturales (amerindios, europeos y africanos) asimétricos. Un caos (“el orden del desorden”) asociado con el polirritmo y el carnaval de una cultura que no es sincrética, ni asimilacionista, ni puramente resistente, sino todo junto.

del carácter multicultural de nuestras sociedades latinoamericanas donde lo afrodescendiente es una de las causas fundamentales de esta condición.

## 2. La heterogeneidad de América Latina

A la hora de explicar las características de una literatura y una identidad latinoamericana debemos tener en cuenta al menos dos conceptos básicos que dialogan entre sí: Transculturación y heterogeneidad. Estas nociones, que surgen de la necesidad de definirnos como una cultura particular, han sido revisadas continuamente por nuestros intelectuales con la intención de ser lo más fieles posibles con la realidad cultural de América Latina. De ahí que dichas concepciones hayan evolucionado saludablemente en el tiempo.

Pero, antes de abordar dichos conceptos, y sin querer hacer un extenso recorrido histórico del pensamiento latinoamericanista, debemos tener claros algunos hitos dentro de nuestro proceso de identificación. Para partir, podemos decir que previamente y después de la llegada de los colonizadores a América, como cultura periférica fuimos inventados por el centro. Tal como ocurría con Oriente<sup>29</sup>, las imágenes literarias y político-económicas, que en Europa se tenían de nuestro continente, correspondían a todo aquello que los colonizadores querían que fuésemos. Entre el salvajismo primitivo (necesitado de las civilizadas virtudes europeas) y el paganismo demoníaco (“anhelante” de evangelización), los colonizadores encuentran en América la imagen recurrente de un mendigo sentado sobre un saco de oro. Esta visión, alternada de vez en cuando con el humano-paternalismo o idea del “buen salvaje”, domina durante la época de la colonia. Lo cual no permite el posicionamiento de una visión propia de nuestra identidad. Somos lo que ellos dicen: un mundo nuevo (por civilizar) y nuestros intentos de ser (insurgencias indígenas o de esclavos), lo único que hacen es confirmar esa mirada europea.

Luego vendría un período de reinención motivado por las independencias. Los criollos (léase hijos de europeos nacidos en América), si bien no cambian las visiones básicas europeizantes<sup>30</sup>,

<sup>29</sup> Edward Said. “Introducción”, en *Orientalismo*, Tr. María Luisa Fuentes. Madrid. Libertarias, 1990, pp. 19-52.

<sup>30</sup> Aquí juegan un papel importante los viajes de Humboldt a América. En sus crónicas somos retratados como un mundo de abundancia, acumulación e inocencia. Este discurso sirve a los americanos criollos para reinventar Europa y a ellos mismos (selección de ideas de una Europa liberal y no monárquica para pensar en una autonomía americana: una nueva y hegemónica forma de gobierno propio que reordena los recursos, las masas y que pretende ser descolonizado). Pero también sirve a los noreuropeos para reinventar América (abonar el terreno para una expansión del capital). En resumidas cuentas, los criollos se apropian de una idea Humboldtiana con la intención de superarla: América es un continente, una civilización por hacer en una naturaleza prodigiosa. Es decir, tratan de autoinventarse a través de Humboldt para, por un lado, combatir la expansión del capitalismo noreuropeo y, por otro lado, legitimarse (siguiendo el pensamiento de la revolución francesa) con el fin no sólo de desligarse de la colonia y



intentan erigir una identidad propia latinoamericana. Aunque parecemos ser una copia de lo europeo, nuestra cultura contiene en su interior mecanismos de diferenciación que, si bien pudieron repetir de alguna manera los modelos del colonizador y reproducir las injusticias sobre las masas explotadas, también lograron ser propios. Los movimientos independentistas tratan de convertirnos en americanos europerizados. En otras palabras, construimos como un término medio entre “civilización y barbarie”.

No obstante, este proyecto, que es propio de Bolívar y Bello, empieza a cambiar gradualmente y la búsqueda de aquello que nos permite decirnos americanos adquiere otras direcciones como la de José Martí. El pensador y poeta cubano parece entender claramente que tenemos que ser nosotros mismos sin mirar a Europa como modelo a imitar. En una especie de presagio de lo que Fernando Ortiz plantearía con la transculturación y avanzando hacia un anticolonialismo democrático, Martí cree que América necesita conocerse para ser. Para él era necesario despojarnos de ideas occidentales que nos hacen pensar como europeos, e incorporar nuestra inteligencia (evidentemente no ostracista) a una matriz propia, compuesta por los elementos naturales: el indio, el negro, el campesino y el criollo y sus culturas. Se trataba de crear una razón americana que “se ajuste al cuerpo de los que se alzaron y lucharon por ella”<sup>31</sup>. En otras palabras, Martí echa luces sobre la verdadera lucha, que no es entre civilización y barbarie, sino entre falsa erudición y naturaleza. Él mismo enseña que, para ser americanos, tenemos que defender la dignidad y el derecho a la diferencia; que tenemos que crear(nos) a partir de la libertad. Tal vez la mejor forma de resumir su pensamiento sea parafrasearlo: “Crear... el vino, de plátano; y si sale agrio, ¡es nuestro vino!”<sup>32</sup>.

Pero en la sistematización de este pensamiento la figura clave es otro cubano, Fernando Ortiz<sup>33</sup>, quien crea el término transculturación para explicar que en Cuba (y en el continente) no ha ocurrido un proceso de aculturación, puesto que no se ha recibido pasivamente los elementos de la cultura dominante, borrando los propios. Así lo entiende y lo explica Bronislaw Malinowski quien, en la introducción del texto *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz, afirma que “todo cambio de cultura... es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio

---

autodeterminarse, sino también mantener el status agrario de las oligarquías criollas. Ver Mary Louise Pratt. “La reinención de América, 1800-1850” en *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, tr. Ofelia Castillo. Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes, 1997, pp. 195-342.

<sup>31</sup> José Martí, *op. cit.*, pp. 117.

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> Fernando Ortiz, *op. cit.*

de lo que se recibe. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja”<sup>34</sup>. La injerencia de una cultura externa fuerte o débil, implica siempre una parcial deculturación, la incorporación de elementos ajenos y la creación, a partir de este doble proceso, de nuevos fenómenos culturales que puede denominarse neoculturación. En resumen, la transculturación implica la creación de un algo que no es ni lo original, ni lo nuevo, ni una mezcla, sino algo distinto, “original e independiente”<sup>35</sup>.

El uruguayo Ángel Rama, retoma esta noción y la profundiza. El teórico cree inaceptable escudarse bajo un regionalismo paralizante o entregarse abiertamente a un cosmopolitismo absorbente. Asegura, más bien, que la transculturación, noción que explica adecuadamente parte de nuestra identidad, opera gracias a una plasticidad cultural que permite integrar lo externo a partir de una nueva focalización de nuestra herencia, es decir reelaborando la estructura tradicional. Dicho proceso debe entenderse como algo más complejo de lo planteado por Ortiz pues más allá de un diseño de tres momentos, implica concomitantemente pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones, tanto de la cultura extranjera como de la propia. Esta transculturación se daría en tres estadios: la lengua, el sistema literario y la cosmogonía. En breve, se trata de un proceso activo de recepción, resistencia y mantenimiento de identidad<sup>36</sup>.

Esta noción, claro está, recibirá críticas porque no da cuenta de realidades que no se mezclan armónicamente con la cultura central. Según Cornejo Polar<sup>37</sup>, la transculturación implica una síntesis, para colmo de males, en el espacio hegemónico. No obstante, es una realidad innegable que nos permite explicar parte de nuestra identidad y que, como más tarde veremos, podemos completarla si la insertamos dentro del concepto de heterogeneidad.

Otros teóricos como Ana Pizarro, desde la literatura, prefieren distinguir el proceso de transculturación en dos operaciones fundamentales: transculturación y apropiación<sup>38</sup>. El primero consistiría en la proyección del imaginario social (pensamientos, mitos y formas de vida propias) en construcciones literarias eruditas (realismo mágico, indigenismo, etc.). Esto implica no una

---

<sup>34</sup> Bronislaw Malinowski, en la introducción que hace a *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz. *Op. Cit.*, p 4.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1987. Primera parte, pp. 11-116.

<sup>37</sup> Cornejo Polar, Antonio. *Sobre literatura y críticas latinoamericanas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982.

<sup>38</sup> Pizarro, Ana. “El discurso literario y la noción de América Latina” en *De ostras y Canibales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*. Santiago, Editorial Universitaria de Santiago, 1994, pp.30-38.

reutilización formal, sino una resemantización de la cosmovisión popular o indígena. Es decir, se trata de la creación de una lengua literaria otra, a partir del habla popular. Y el segundo, se resumiría como la reelaboración de elementos culturales y literarios de occidente por parte de nuestro discurso vanguardista latinoamericano. En otras palabras, se trata de una recepción activa y creativa que la periferia (América Latina) hace de los impactos del centro (Europa)<sup>39</sup>. La apropiación incluye entre otras estrategias: invertir las nociones de centro y periferia; generar nuestra imagen del centro y asumirlo como diferente para podernos proyectar nosotros con una historia diferente a la de ellos<sup>40</sup>.

En todo caso, Latinoamérica se constituye, en verdad, como un continente heterogéneo, pero en el sentido que Cornejo Polar le da al término:

“Sociedades internamente heterogéneas, multinacionales incluso dentro de los límites de cada país, señaladas todavía por un proceso de conquista y dominación colonial y neocolonial que sólo una vez, en Cuba, se ha podido romper de manera definitiva”<sup>41</sup>.

O sea, una totalidad en la que se despliega una pluralidad de literaturas/culturas (hegemónica, popular, indígena) con rasgos contradictorios entre sí, donde el factor totalizador o mediador viene a ser la historia. A esta relación conflictiva, que permite hablar de más de una cultura, se debe agregar que tanto el sujeto, como el discurso y la representación de la realidad conservan la misma configuración heterogénea<sup>42</sup>. Por lo tanto, la noción exclusiva de mestizaje o síntesis cultural resulta pequeña y errada para describir nuestra otredad.

Estaríamos, entonces, frente a un continente que, como otras culturas periféricas, responde a la dialéctica entre imaginarios locales y cosmopolitas, pero también a la posibilidad de que estos mundos (centro y periferia) estén superpuestos y no tengan síntesis.

De ahí que nos alineemos con la propuesta de pensar en heterogeneidad y transculturación no como opuestos, sino como complementarios, donde la transculturación designe a un tipo de

---

<sup>39</sup> Bernardo Subercaseaux define la noción de apropiación como la “adaptación, transformación o recepción activa” de las influencias exógenas “en base a un código distinto y propio” y la considera una dinámica cultural adecuada para entender lo latinoamericano más allá del modelo de reproducción en cualquiera de sus dos vías, sea esta la entrega al cosmopolitismo o el localismo purista. En “La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina” en *Historia, Literatura y Sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago de Chile, Documentas, CESOC, CENECA, 1991, pp. 221-235.

<sup>40</sup> Para Pizarro (*Op. Cit.*, p. 32) la noción de apropiación concuerda con la idea de Depestre de cimarronaje cultural.

<sup>41</sup> En *Sobre literaturas y críticas latinoamericanas*, de Antonio Cornejo Polar, p. 15.

<sup>42</sup> Antonio Cornejo Polar. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Horizonte, 1994.

dinámica dentro de la situación de heterogeneidad<sup>43</sup>.

Creemos entonces que esta idea de lo heterogéneo<sup>44</sup> es la que más se aproxima a la realidad de la cultura afrolatinoamericana. Por un lado nos permite derribar las ideas nostálgicamente puristas de un hombre africano inmutable en América, por otro lado nos muestra que los negros africanos y sus descendientes, como comunidad transplantada y sometida a explotación, nunca sufrieron una deculturación total, sino que, al contrario, potenciaron en una matriz africana<sup>45</sup>, las nuevas experiencias y contactos tanto con los colonizadores como con los amerindios. Todo lo cual dio como origen una cultura otra, afrolatinoamericana, que varía de país en país según procesos sociales distintos, pero que en su conjunto demuestra ese continuo choque cultural (resistencia y transculturación), que, construido a través de nuestra historia, le da a la comunidad una particularidad identitaria.

En esta idea de heterogeneidad, el cimarronaje practicado por muchos grupos negros durante la esclavitud se vuelve fundamental como arma de resistencia cultural<sup>46</sup>, dado que la formación de palenques o sociedades autodeterminadas y marginales<sup>47</sup>, facilitó la práctica de manifestaciones culturales africanas, así como la recepción y selección de nuevas influencias externas. Consecuentemente, la construcción de su ser colectivo otro.

---

<sup>43</sup> Cornejo Polar lo insinúa: “nuestra literatura... es hechura de desencuentros, quiebres y contradicciones, pero también de soterradas y azarasas intercomunicaciones”, en *Escribir en el aire*, p. 14. Quien si lo afirma utilizando los dos términos ahora amigados es David Sobrevilla. “Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* N° 54, Lima-Hanover, 2001, p. 21-33.

<sup>44</sup> Últimamente han aparecido teóricos, como Néstor García Canclini, que abogan por la definición de la cultura latinoamericana como híbrida. Se aplica esta noción a la idea de que la fórmula centro/periferia, ya no puede dar cuenta de una configuración del sujeto colonial. En tanto ambos términos pueden invertirse y desplazarse, el individuo periférico incluiría al colonizador y al colonizado. Sin embargo, evitamos esta definición porque contiene el peligro de la indiferenciación que trae el relativismo postmoderno: el ser todo es ser nada al mismo tiempo. Esto resulta ventajoso para la expansión de la hegemonía.

<sup>45</sup> Matriz que tampoco era única, algunas veces se agrupó las distintas nacionalidades africanas en una cosmogonía base que alimentada heterogéneamente por las otras era asumida como global o hegemónica y servía como método de supervivencia cultural. Así el Dahomey y Yoruba en Haití o Cuba, o el Bantú en Esmeraldas. Ver: Adalberto Ortiz, *Op. Cit.*, p. 110-111. También, Miguel Barnet. *Biografía de un cimarrón*. Barcelona, Ariel, 1968.

<sup>46</sup> Existieron además otras armas de resistencia para el afrodescendiente como el suicidio, la indolencia, el desgano en el trabajo, la rebelión, entre otros. El matrimonio surinamés, es otro ejemplo, estudiado por Ineke Phaf. “Actualizando el viaje de Stedman: El retorno imprevisto del ‘matrimonio surinamés’”, en *Dispositio*, Vol XVII, No. 42-43. Michigan. Department of Romance Languages, University of Michigan, pp. 135-163. En esta figura matrimonial, el dueño de los esclavos, ante la falta de mujeres europeas en Surinam, escogía a una negra para ser su esposa (concubina). La futura cónyuge y su familia podían “negociar” la libertad como condición previa a dicha unión, pero sobre todo durante el transcurso de la misma.

<sup>47</sup> Inclusive hoy existen “en el norte de Esmeraldas (Ecuador) tribus que no han perdido absolutamente nada, ni la forma de hablar, porque no han tenido contacto con esta civilización de acá. Y son azules. Ni siquiera son negros, sino azules”, Luz Argentina Chiriboga, entrevista del 15 de Agosto del 2003, Quito.

Esta noción de heterogeneidad con la que se puede explicar la identidad cultural de Nuestra América, contribuye decisivamente en la reivindicación identitaria del ser afrolatinoamericano. Por un lado, le permite al afrodescendiente asumir una posición identitaria marginal con respecto al centro de poder (en el caso de nuestro país: andino o mestizo centrista). Es decir, posibilita la visibilidad de una resistencia identitaria afrocultural que no se asimila a la hegemonía, ni sintetiza con ella en la idea del mestizaje armónico. Por otro lado, la existencia del negroamericano y su influencia en la conformación nacional demuestra que el latinoamericano no puede negar ese componente afro que entró en contacto en todos los niveles étnicos, sociales y culturales. En otras palabras, llegamos a ser en la medida en que reconozcamos que lo heterogéneo o pluricultural de nuestras naciones es producto no sólo de la existencia racial de grupos afrodescendientes o del mestizaje físico donde es inocultable lo negro, sino también de la innegable incorporación cultural interna (contradictoria o no) de lo africano en América Latina<sup>48</sup>. De ahí que, desde un punto de vista afrocéntrico, la mayoría de los latinoamericanos no pueda negar que culturalmente (nos referimos al lenguaje, la comida, la música, el baile, la organización social, la tradición oral, etc.) conserva elementos afrodescendientes<sup>49</sup>.

De esta manera es que entendemos y queremos tratar la noción de afroecuatorianidad. Es decir, como esa posibilidad heterogénea, pero propia que el negro ecuatoriano tuvo y tiene para decirse y ser dentro de una nación que deja en letra muerta su carácter pluricultural.

Ahora, para entender cómo se hizo y se continúa construyendo el afroecuatoriano debemos recorrer su historia y sus manifestaciones culturales. Esto constituye un antecedente y pre-condición para poder enfrentar y caracterizar una literatura que responda a dicha identidad.

---

<sup>48</sup> Toda nuestra cultura está atravesada por lo afro. Michael Handelsman aplaude el logro de escritores ecuatorianos no negros que alcanzan a expresar de verdad nuestro componente afro en sus obras. Handelsman, *op. cit.*, pp. 60-84.

<sup>49</sup> Nicolás Guillén en "Cuba, negros y poesía", en *Prosa de prisa*. La Habana, Letras de Cuba, 1987, p. 59-67, al hablar de la identidad cubana se expresa en términos similares.

## CAPÍTULO II

### ESMERALDAS: FUENTE DE LA AFROECUATORIANIDAD

Aunque en el Ecuador existen varios núcleos de afrodescendientes, Esmeraldas, debido a su concentración poblacional, antigüedad histórica, especial autoconfiguración e influencia nacional, constituye una especie de matriz de la afroecuatorianidad. Y es que sin querer olvidar o restarle su lugar a las poblaciones negras que se asentaron o fueron asentadas por la esclavitud en los valles de la cordillera de los andes (El Chota, por ejemplo), son los negros esmeraldeños quienes más han modificado afroculturalmente a la nación, debido, sobre todo, a sus migraciones hacia el resto del país. De ahí que nuestro estudio le dé prioridad a esta provincia<sup>50</sup>.

#### 1. Antecedentes históricos<sup>51</sup>

Esmeraldas se encuentra ubicado en el noroeste ecuatoriano<sup>52</sup>. Por la costa del océano Pacífico se constituye en la provincia ecuatoriana limítrofe con Colombia. Se trata, por lo tanto, de una zona donde el mar cumple un rol tan importante como el sistema fluvial que se extiende al interior. Posee un clima húmedo tropical (lluvioso) y una selva exuberante que se extiende por el este hasta muy cerca de las montañas andinas. Todas estas características físicas, sumadas a la conformación cultural afrodescendiente, hacen que estudiosos como Jean Rahier, hable de una región común más allá de las fronteras políticas nacionales. “Tierras bajas del Pacífico” las denomina él y comprendería el litoral de Panamá (desde el Darién), Colombia y Esmeraldas<sup>53</sup>. Esta suprarregión posee características naturales distintas del resto de la zona continental, lo cual

<sup>50</sup> Aún no aparece una literatura choteña, que por su solidez, adecuación identitaria y calidad, se pueda denominar como tal. Sin embargo, nuestros escritores negros cuando hablan del afroecuatoriano lo hacen pensando en un conjunto nacional con Esmeraldas como fuente de origen.

<sup>51</sup> Las principales fuentes para esta historiografía son: “La Cultura Afroecuatoriana”, en *Enciclopedia del Ecuador*. Barcelona, Océano, 2000, pp. 277-306. Julio Estupiñán Tello. *Historia de Esmeraldas. Monografía integral de Esmeraldas*. Portoviejo, Ed. Gregorio, 1977. Fernando Jurado. *Historia social de Esmeraldas (Indios, negros, mulatos, españoles y zambos del siglo XVI al XX)* Volumen I. Quito, Ed. Delta, 1995. Rocío Rueda Novoa. “Esclavos y negros libres en Esmeraldas S. XVIII-XIX” en *Procesos, revista ecuatoriana de historia* No 16. Quito, Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, I semestre del 2001, pp.3-34. Nelson Estupiñán Bass. “El Hombre negro del Ecuador”, en *Letras del Ecuador*, No 121. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, marzo-abril de 1961, pp. 11 y 15.

<sup>52</sup> Ver mapas anexos en el apéndice I.

<sup>53</sup> Jean Rahier. “Blackness as a process of creolization: The afro-esmeraldian décimas (Ecuador)”, en Carole Boyce Davies, Ali Mazrui, Isidore Okpewho (Eds.). *The African Diaspora. African origins and new world identities*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001, pp. 290-314.

promovería una cultura también diferente y parecida más bien al África ecuatorial<sup>54</sup>. A nivel nacional, Esmeraldas resulta ser definitivamente un espacio geográfico especialísimo donde coexisten dos estilos de vida marcados, el marítimo y el fluvial.

Como veremos más adelante, esta caracterización geográfica ayudará a comprender mejor los procesos sociales que atravesaron los esmeraldeños a lo largo de su historia (hemos esquematizado la historiografía de la provincia por siglos para facilitar su exposición).

La costa de Esmeraldas fue descubierta por Bartolomé Ruiz en el año 1526. En esta primera época colonial, la zona era utilizada sólo como puerto de paso, debido al poco interés comercial que despertaba y a la existencia de indígenas que no se dejaban colonizar<sup>55</sup>.

Aunque en las expediciones de Pizarro a Tumbes (1528), así como en la mayoría de los viajes de los conquistadores, se llevaban negros criados o esclavos personales, el año de 1550 se constituye en un hito para muchos afrodescendientes de la costa sudamericana del Pacífico, puesto que la corona española entrega licencia a los conquistadores para llevar 1700 esclavos libres de impuesto a Perú.

La importancia de esta fecha proviene del hecho de que una de las embarcaciones españolas que cumplía legalmente su viaje desde Panamá hacia el sur, naufraga en 1553 (octubre/noviembre) en las costas de Esmeraldas. La crónica al respecto, escrita por el sacerdote español Miguel Cabello de Balboa, habla del escape de los 23 negros africanos (17 hombre y 6 mujeres) que venían en la nave y del regreso, por tierra, de los españoles al lugar de partida. Este grupo de negros se constituiría no sólo en el primer colectivo de africanos en Ecuador, sino además la cuna de la afroecuatorianidad.

La comunidad de cimarrones se interna en la selva esmeraldeña. Comandados por Antón y equipados con las armas de los españoles, sustraídas al momento del naufragio, intentan reducir a los indígenas locales con relativo éxito pues vencen a los Niguas, Malabas y Cayapas, pero pierden la pelea, y el líder, la vida (1555), en la lucha con los Campaces y Yumbos. A su muerte es sucedido por Alonso de Illescas (negro ladino al igual que Antón) quien asume el nombre del

---

<sup>54</sup> Otros investigadores como Michael Handelsman (*Op. Cit.*) o Rafael Duhart (*El Caribe, 500 años de soledad*, en Exégesis, <http://cuhwww.upr.clu.edu/exegesis/34/duharte.html>) incorporan esta zona al Caribe, como una extensión continental de la cultura afrodescendiente de las islas.

<sup>55</sup> “Indios bravos” dicen las crónicas y se refieren a grupos no dominados por el imperio Inca. Los investigadores no se ponen de acuerdo en el origen de estos aborígenes. Pertenerían a una diáspora de los Chibchas o Caribes.

amo sevillano al que sirvió en España. El origen africano de Illescas y del grupo en su conjunto era de Guinea, de habla y filosofía Bantú<sup>56</sup>.

El gran aporte de este nuevo líder es la creación de alianzas con los grupos indios a través de un mestizaje que además de servirle para la supervivencia étnica, le permitiría constituir una hegemonía zamba en la zona (hasta el año 1600) que militarmente no pudo ser conquistada por los españoles. Esto en lo militar, porque en lo religioso de a poco fueron abriendo las puertas a los misioneros católicos. Fue justamente esa apertura la que permitió llegar a negociaciones con la autoridad colonial. En 1577 los negros obtienen el perdón del “delito” de cimarronaje y las autoridades otorgan autonomía a la comunidad con la legitimación de Illescas como gobernador. A cambio la “República de Zambos” otorga permiso a los españoles para ejecutar misiones evangelizadoras. Hay que anotar que ya había un interés por los minerales de la zona, en esta primera etapa las piedras preciosas (esmeraldas).

De aquí en adelante, Miguel Cabello de Balboa, quien ejercía de mediador, trata de convencer a Illescas de una segunda negociación, pero no llegan a ningún acuerdo. No obstante, al morir el jefe de la comunidad (1598), se atenta inmediatamente contra la autonomía conseguida, pues los españoles crean y profundizan las pugnas internas al nombrar casi simultáneamente a dos gobernadores sucesores: Por un lado el hijo de Alonso, Sebastián Illescas y por otro lado, a uno de los Arrobe, familia de zambos influyentes<sup>57</sup>.

El resultado de esta estrategia fue lograr la rápida conclusión de las renegociaciones con Sebastián Illescas (1600). El nuevo arreglo consistiría en la entrega por parte de los colonizadores de la llamada “Carta de libertad” donde además de un perdón (no hostigamiento) para todos los miembros de la comunidad zamba, se les daba el derecho a la no tributación. A cambio los zambos ofrecerían un documento llamado “Asiento, posesión y juramento de fidelidad” donde se comprometían a colaborar en la reducción indígena de la zona, combatir a los piratas en la costa y a ayudar en la construcción del camino que uniría sierra y costa.

---

<sup>56</sup> Así lo consignan la mayoría de los investigadores, a excepción de Jean Kapenda (*Diccionario lingala-español. Breve historia y origen africanos del negro ecuatoriano*. UNESCO, Quito, 2001) quien habla de un origen congolés. Sin ánimo de desacreditar la influencia de los congos en Esmeraldas, debemos aclarar que dicha influencia llega con las nuevas migraciones interafricanas y, más bien, ese mismo estudio deja entrever una fuerte ligazón entre chotoños y africanos del antiguo reino del Congo.

<sup>57</sup> No hay certeza de si los Arrobe son descendientes de Antón, o del jefe de una segunda migración de negros y zambos que llegarían de Nicaragua en 1570, también por naufragio.



Así recibe el siglo XVII Esmeraldas. La oligarquía colonial de la sierra ha logrado desbaratar en teoría la resistencia negri-zamba. Sin embargo, este nuevo panorama divide también a los españoles de Ibarra y Quito, quienes ante la consolidación de Guayaquil como el puerto principal del la Real Audiencia, ven en la costa de esta República de zambos, el camino ideal para construir puertos de exportación desde donde comerciar con Panamá, México y Lima sus productos textiles y agrícolas. Esmeraldas queda dividida de dos formas: en norte y sur por los proyectos viales (Ibarra-Río Santiago y Quito-Esmeraldas). La otra separación que empieza a esbozarse es puerto y campo. La causa de esto es que los colonizadores, aunque son minoría y pese a no tener éxito en la construcción de caminos, de a poco van consiguiendo el poder político a través de la refundación de poblaciones costeras. La consecuencia también gradual (no violenta) consiste en el desplazamiento de algunos grupos de negros (los más rebeldes a la convivencia) desde las primigenias ciudades hacia el campo y su riqueza fluvial.

A nivel étnico durante estos 100 años ocurren dos migraciones decisivas. En 1640 llegan cimarrones huidos de las minas de oro de Barbacoas (sur de Colombia). Sus nacionalidades africanas varían entre mandingas, congos (algunos de filosofía bantú) y angolas. Durante este mismo siglo se reciben también a esclavos negros que escaparon de las plantaciones que los jesuitas habían creado en los Valles de Imbabura (El Chota)<sup>58</sup>.

El siguiente siglo, es decir de 1700 a 1800, es el período de mayor colonización en Esmeraldas, en virtud de que los colonizadores dejaron de ver a la región como puerto exportador y empezaron a atender a su producción agrícola y aurífera. Durante la primera mitad del siglo XVIII se insiste en la construcción de los dos caminos, pero vuelve a fracasar porque ni la naturaleza (demasiado intrincada y lluviosa), ni la mano de obra negra-esmeraldeña (demasiado libre) se prestan para la explotación que quería implantarse en la provincia. De ahí que los descendientes de los primeros negros y zambos, así como los cimarrones que habían llegado

---

<sup>58</sup> Para una historiografía amplia del Chota revisar Rafael Savoia (coord.). *El negro en la historia. Raíces africanas en la nacionalidad ecuatoriana*. Quito, Centro Cultural Afroecuatoriano, 2002, pp. 141-169. Breve periodización: 1475 Invasión Inca a los indígenas originarios chotas y miras. 1540 a 1570 se instalan los colonizadores españoles. 1575 llega el primer grupo de negros de Guinea (mandingas y babaras) y angolas comprados a jesuitas por un cacique mestizo para trabajos agrícolas. Entre 1580 y 1590 empieza la migración hacia el páramo de los indígenas que trabajaban con negros. 1620 ante la falta de mano de obra indígena, los jesuitas, que habían empezado a comprar tierras, importan negros. 1627 a 1760, entrada masiva y directa de negros bozales a las plantaciones de El Chota, donde los jesuitas tenían el monopolio de la producción (mayoría congos y carabalíes). 1767 salida de jesuitas, tierras y esclavos pasan a manos de criollos. 1789 rebeliones de negros. 1790 los negros empiezan a trabajar bajo el sistema del huasipungo. Luego la zona y los esclavos se incorporan a guerras independentistas 1810-1822.

viendo a Esmeraldas como “Tierra de libertad”<sup>59</sup>, se internen en el monte para no tener más relación con el blanco.

No obstante, en la segunda mitad de este período se reactiva el proyecto vial norte con un poco más de éxito debido a la incorporación en la obra carretera de los negros esclavos traídos de Colombia a trabajar en las minas descubiertas en Esmeraldas y también de los negros de las plantaciones del Chota que eran cedidos eventualmente por los patrones con el fin de construir el camino que les permita la salida al mar.

De esta manera, en 1725 llega un grupo de negros bozales de Guinea que habían cimarroneado de Colombia. Desde 1780 hasta 1803 se consigue la importación sostenida de 10 negros promedio desde las minas colombianas para trabajar en la explotación aurífera esmeraldeña. De estas migraciones la más significativa corresponde a la de 1792 cuando entraron 300 esclavos traídos de Popayán, Barbacoas y el Chocó. Otro de los movimientos significativos fue el de los negros esclavos del Chota que se fugaron a Esmeraldas aprovechando la expulsión jesuita de 1767. Como hechos importantes de este siglo se puede anotar: 1) Si alguna vez existió esclavitud en Esmeraldas, esta fue brevísima desde 1780 hasta 1800. 2) Al final del período empiezan las fugas anuales de los trabajadores negros de la carretera. 3) Fernando Jurado<sup>60</sup> afirma que hay registros que indican que hasta este siglo había grupos de negros y zambos que hablaban idiomas indígenas y en algunos casos dialectos africanos. Los afrodescendientes que manejaban el castellano eran los menos.

A principios del siglo XIX (1800-1900) cae la empresa minera debido a dos factores: por un lado, las constantes fugas de los esclavos que trabajaban en las carreteras, y por otro, las crecientes dificultades para importar nueva mano de obra. Se debe destacar que la creación y mantención de la carretera tuvo consecuencias contradictorias puesto que fue el camino norte el que permitió la introducción de la esclavitud en torno al oro y la exportación agrícola, pero al mismo tiempo, provocó el derrumbe del sistema esclavista debido al escape constante de los obreros camineros. Y es que en el cimarronaje juega un papel primordial el hecho de que los negros libres eventualmente se incorporaban a los trabajos viales a cambio de una especie de salario que no significaba dependencia absoluta con los patrones. Ese contacto de esmeraldeños

---

<sup>59</sup> Franklin Miranda. Ponencia “Reconstrucción de Esmeraldas desde el imaginario cimarrón. Alegrías y decepciones en el caso de los negros del Chocó colombiano”. *VI Congreso Internacional de Estudios Latinoamericanos*. Universidad de La Serena. La Serena. 5, 6 y 7 de noviembre del 2003. Actas en prensa.

<sup>60</sup> Fernando Jurado, *op. cit.*, p. 17.

libres con esclavos colombianos y choteños produjo el interés en esa forma de vida autodeterminada y, por lo tanto, la fuga de los sometidos.

El miedo de los patrones a los primeros movimientos independentistas permitió la liberación de otra buena parte de los esclavos. Y es que entre 1810 y 1820, se produce un proceso interesante. Debido, primero, al desdén por habitar la zona, y después, al peligro de ser atacado por los insurrectos, los dueños de minas dejan de supervisar directamente la producción en las minas. Al mismo tiempo los esclavos empiezan a colaborar con las campañas emancipadoras para obtener su libertad. Esto hizo que los patrones entren a un juego de negociaciones con los negros donde se les permitía trabajar y obtener pequeños beneficios, a cambio de seguir produciendo bajo las órdenes y para el amo. Es decir, el patrón cuidaba sus intereses e intentaba que sus esclavos no simpatizaran con los “agitadores” de la independencia.

Así, los pocos esclavos que entre 1820 (independencia de Esmeraldas) y 1822 (Batalla del Pichincha o independencia definitiva de Ecuador) no se habían incorporado a las luchas por la liberación, cuya recompensa sería no sólo la emancipación de España, sino también, según Bolívar<sup>61</sup> la libertad personal, fueron amasando ahorros para cancelar después su manumisión.

Durante los combates independentistas más negros colombianos y choteños migraron hacia Esmeraldas. Pero esa tierra que parecía prodigiosa de libertad se fue erigiendo como tal sólo para las oligarquías criollas conservadoras, puesto que lograda la emancipación de España, la mayoría de los negros tuvo que ceñirse al concertaje<sup>62</sup>, donde apenas si cambiaba el sistema de explotación.

Sólo en 1851 se consigue la manumisión verdadera y definitiva. Debemos explicar que entre la letra y la acción de la ley hay un trecho amplio. Así, cuando el proceso empezó, funcionaba bien y el gobierno pagaba una indemnización a los amos por los negros libertos. No obstante, al poco tiempo empezó a decaer dicho sistema porque mantener a los conciertos era más rentable para los patrones. De ahí que fueron los mismos esclavos quienes trataron de comprar su derecho a ser libres.

---

<sup>61</sup> Bolívar después de las reuniones (1815) con el presidente haitiano Alejandro Petión, quien le prestó ayuda para las guerras independentistas, emite un decreto (1816) por el cual se manumitía a los esclavos que participasen en las batallas emancipadoras. Justino Cornejo. *Los que tenemos de mandinga (prohibida para negros, zambos, mulatos y otros de igual ralea)*. Portoviejo, Ed. Gregorio, 1974, pp. 63-65.

<sup>62</sup> Esclavismo soterrado que, al estilo del huasipungo, consistía en trabajar la tierra del patrón a cambio de un ínfimo salario que casi nunca era pagado debido a la adquisición de grandes deudas con el mismo patrón. Dichas deudas creaban una dependencia que no sólo condenaba al deudor, sino a sus descendientes.

Frente a este panorama surge la revolución liberal (1865-1895), que al mando de Eloy Alfaro y siguiendo las máximas francesas de libertad, igualdad y fraternidad, busca un desarrollo democrático que incluya a las masas oprimidas. Creyendo en esta premisa, el montubio (campesino mestizo de la costa) y el negro se convierten en las bases sobre las que se asienta dicha renovación política en el país. Pese a las intenciones democráticas de los líderes, esta revolución sólo logra consolidarse con el beneplácito y apoyo de las oligarquías agro-exportadoras de la costa que buscaban una hegemonía nacional sobre los conservadores serranos. De ahí que, en poco tiempo, la revolución, más que una igualdad logra otro tipo de explotación, esta vez sustentada en la introducción del capitalismo en la agricultura y la injerencia extranjera británica primero, y norteamericana después. Además se debe añadir que el liberalismo empieza a conformar redes de alianzas con conservadores que desvirtúan lo propuesto en un inicio por Alfaro que gobierna hasta 1912.

Entre los primeros acontecimientos del siglo XX, está la última introducción masiva de descendientes africanos al Ecuador. En 1906 para la construcción de la línea del ferrocarril ecuatoriano (Guayaquil-Quito), el presidente Eloy Alfaro logra contratar (importar mano de obra) a 4 mil jamaíquinos. Estos trabajadores ganaron salarios bajos y por sus labores específicas fueron expuestos a condiciones extremas<sup>63</sup>. Al terminar la obra, muchos sobrevivientes se establecieron en Esmeraldas.

El sistema de monocultivos introducido por la expansión del capitalismo y que correspondía, en parte, a la división internacional del trabajo, transformó al negro esmeraldeño concierto en peón “libre”, negándole en definitiva el derecho sobre la tierra que ancestralmente le pertenecía. Gradual y cíclicamente, la burguesía agroexportadora, en su mayoría mestiza, así como los dueños del capital (ingleses y luego estadounidenses) explotaron y comerciaron los recursos naturales de la provincia sin dejar riquezas ni tierras a los trabajadores y habitantes de la zona. Así en los años 40 se explota el caucho, la tagua y la madera (palo de balsa); durante los 50 y parte de los 60, el banano se vuelve el producto de sustento regional; finalmente desde los años

---

<sup>63</sup> La construcción de la línea ferrocarril en la cordillera le costó la vida a muchos jamaíquinos. Las causas fueron: enfermedades, frío y, sobre todo, las explosiones en los intentos de apertura de caminos en las montañas. Se debe recordar que el motivo principal de su importación era la experiencia que los jamaíquinos tenían con la dinamita, explosivo utilizado en la construcción del canal de Panamá (obra para la que también fueron “contratados” como mano de obra “barata y resistente”).

60, la explotación y exportación del petróleo –Esmeraldas es el principal puerto exportador del mineral en el país– constituye la base de la economía<sup>64</sup>.

Pero si se trata de seguir la historia del afroecuatoriano, debemos agregar que las autoridades mestizas, aprovechándose nuevamente del sentido de libertad que caracteriza a esta comunidad, manipularon e incorporaron al contingente negro en las guerras fronterizas del sur (1910 y 1941). La razón con la que se convenció al afroecuatoriano, como al resto de habitantes del país, era la lucha por la soberanía nacional austro-oriental (Amazonía). Nada más alejado de la verdad, si pensamos que esa guerra fronteriza ocultaba detrás la disputa de las hegemonías multinacionales por el petróleo de la zona.

Para terminar este recorrido histórico, debemos hacer constar que en los años 60 y 70, con los procesos industrializadores y urbanizadores que se llevaron a cabo en el país, el negro ecuatoriano empieza a migrar a las ciudades de Quito y Guayaquil en busca de mejores oportunidades de vida, cuestión que la mayoría no logra puesto que las pocas oportunidades de trabajo y el deficiente acceso a una educación crítica y de calidad, los obliga a vivir en alarmantes condiciones de pobreza, formando y aumentando hasta hoy los grandes cinturones de miseria que existen en las periferias urbanas. Y pese a que muchos de estos emigrantes han formado comunidades afroecuatorianas, existe entre ellos un desarraigo cultural y social evidente, que pasa, en gran parte, por la internalización de ese racismo y clasismo del que no se quiere hablar en Ecuador.

Haciendo un resumen crítico, podemos darnos cuenta que si bien el afroecuatoriano siempre ha sido un elemento activo, resistente e influyente dentro de la sociedad ecuatoriana, también es cierto que sus características identitarias han sido manipuladas por la clase hegemónica para marginarlo, utilizarlo y nunca (desde la colonia al siglo XX) incorporarlo verdaderamente a la idea de nación.

## **2. Manifestaciones culturales afroecuatorianas**

Aunque no es este el espacio para explicar hondamente todas las expresiones a través de las cuales el afroecuatoriano habla con voz propia, es importante estudiar sus alcances y sobretodo

---

<sup>64</sup> Aunque hoy se explota con las mismas consecuencias camarones, atún y el turismo, ninguno ha llegado a la categoría de boom financiero y de injusticia que los otros mencionados.

detenernos en la tradición oral, ya que la consideramos el paso previo a la construcción de una literatura afroecuatoriana.

Nuevamente se hace necesario diferenciar lo que ocurre entre Esmeraldas y El Chota. Los afrodescendientes de la provincia verde vivieron una historia con mayor libertad, eso mejoró su resistencia a los influjos externos y permitió transculturaciones donde se conservan de manera más fiel esos elementos africanos que luego se incorporan a la identidad nacional. Sin embargo, ambos procesos demuestran que tanto lo indígena americano, como lo occidental es reelaborado y resemantizado en una matriz africana. Esto crea una cultura que no es ninguna de las tres, ni la síntesis de esa triada, sino una identidad otra, producto de encuentros y contradicciones.

Podemos entender esta afirmación, si revisamos los orígenes de la comunidad. El papel de Illescas como jefe de la comunidad de negros recién llegados a Esmeraldas es clave. Él era ladino, por lo tanto conocía la cultura occidental lo suficiente como para utilizar las armas y estrategias de los españoles en la conquista de los aborígenes autóctonos y como para permitir que la evangelización llegue a ellos de a poco, pero también sabía que la única manera de conservar al grupo era por medio de la adaptación telúrica a América, lo cual implicaba el mestizaje cultural y racial con los indígenas.

De esta triple y a veces simplemente doble conjunción podemos hablar cuando exploramos diferentes aspectos de la vida de los afroecuatorianos como la religión. Según Adalberto Ortiz<sup>65</sup>, entre otros investigadores, la base filosófica-religiosa de los africanos llegados a Esmeraldas era Bantú. Esta cosmogonía explica que el Muntu es el hombre, vivo o muerto, poseedor del entendimiento. El Kintu son las cosas, los animales y las plantas. Hantu, el tiempo y el lugar. Kuntu, la forma o modalidad. Estas cuatro categorías están emparentadas con el Ntu o Gran Dios, que más que una figura es la energía vital del todo. El Muntu es el señor de las cosas, dueño del nommo o palabra creadora, que engendra y transforma. De ahí que lo oral y la brujería con conjuros sea tan importante para los afrodescendientes. “Hacer magia con palabras es lo mismo que elaborar poesía”<sup>66</sup>. Claro está que este modo de explicar el mundo se modifica y se adapta al entorno americano y se potencia en la creencia también en los ritos espirituales, “paganos” de los amerindios.

Lo interesante es que, si bien el catolicismo intenta desculturar al negro esmeraldeño, la aceptación de esta religión se logra a medias y en una matriz africana. Es decir, existe un proceso

---

<sup>65</sup> Adalberto Ortiz, *op. cit.*, p. 98

de selección y recreación del catolicismo<sup>67</sup>. Así, al hablar de un Ser Supremo, se refieren más a un nivel de las ideas que a un ser omnipotente. De ahí que las divinidades menores y la naturaleza tengan un rol más importante, tanto como lo tienen los muertos y/o fantasmas que son los que en realidad protegen o dañan, a la persona y a la comunidad. Estas creencias no están codificadas, ni son individuales, por ello la oralidad permite la conservación cosmogónica.

Si bien existen ritos que parecen ser más católicos como los chigualos, alabados, fiestas de santos, Semana Santa y arrullos, estos no muestran un sincretismo religioso, sino presentan contradicciones con el espíritu de la Iglesia (lo sagrado y lo pagano), debido a la coexistencia de un fuerte substrato cultural africano. No es menor tampoco que ni los bautizos, ni los matrimonios gocen de gran aceptación entre los esmeraldeños (sobretudo del campo). La legitimación de una unión responde a otros códigos como el embarazo de la mujer o el simple deseo de convivir.

Esto último nos lleva a otro aspecto de la identidad esmeraldeña, el sistema de parentesco. Desde el punto de vista de Occidente la familia no nuclear contiene al menos dos elementos que provocan rechazo: el incesto y la poligamia. Sin embargo, para el negro, para esta cultura otra, el parentesco constituyó, desde el principio, una manera de supervivencia física y cultural, así como un cohesionante social. Supervivencia porque, debido al aislamiento y luego al racismo disimulado de nuestro país, la unión entre miembros de una misma comunidad y familia permitía la perpetuación de la cultura. Cohesionante, puesto que el carácter comunitario y la solidaridad del negro se profundizaba en la medida en que todos pertenecían a una misma gran familia<sup>68</sup>.

Por un lado, la poligamia nos muestra que la sexualidad desbordante con que se caracteriza al negro no obedece a algo esencial y lascivo, sino, como se explica desde el psicoanálisis, a la preponderancia, en un entorno autodeterminado y poco reprimido, del principio de placer sobre el de realidad. Paradójicamente este sistema conlleva en su interior la responsabilidad de conservar esa otredad comunitaria (¿acaso el principio de placer de occidente se vuelve el de realidad en el negroecuatoriano?). Por otro lado, el parentesco nos explica la imagen de la mujer en la cultura afroecuatoriana. Debido justamente a este sistema, que parece machista por excelencia, la

---

<sup>66</sup> *Id.*, p. 99.

<sup>67</sup> Pablo Minda. "El negro en Sucumbíos. Migración, Cultura e Identidad", en Juan Pablo Pezzi (P.); Gardenia Chávez; y Pablo Minda. *Identidades en Construcción*. Quito, Abya-Yala, 1996, pp. 179-314.

<sup>68</sup> No es coincidencia que aún hoy la comunidad negra ecuatoriana sea reconocida por ciertos apellidos.

comunidad esmeraldeña se articula en una matrifocalidad familiar<sup>69</sup>. Y es que mientras el hombre trabaja para mantener económicamente a varias uniones (sobre las que tiene el poder), son las madres las que se encargan de actividades vitales como la crianza de los niños con la respectiva transmisión de la cosmogonía, del establecimiento de relaciones intra y suprafamiliares, y por lo tanto de la representación política de la comunidad debido a su rol como nudo en la estructura social. Hay que señalar que esta matrifocalidad proviene de la reminiscencia de estructuras sociales africanas<sup>70</sup>, pero además de las condiciones históricas que vivieron las mujeres negras desde su llegada a nuestro país. Cabe agregar que la matrifocalidad, así como la lucha por la libertad y la tierra, son denominadores comunes tanto en Esmeraldas como en El Chota (aún cuando en este último los jesuitas esclavistas hayan impuesto la monogamia).

Ya que estamos dentro de casa, la comida aparece también como un elemento cultural de importancia puesto que la cocina africana se adaptó básicamente a los productos americanos desconocidos y a aquellos parecidos a la tierra de origen; y después, aunque en menor medida, a los occidentales. Preparaciones que, sobre una base propia, además de dar consistencia cultural a la comunidad, trajeron nuevos sabores a la manducatoria nacional.

La naturaleza, como vemos, es decisiva para la cultura esmeraldeña, el río y el mar, su entorno, productos y clima condicionan las expresiones culturales. Aquí se enmarca la hamaca, elemento aborigen tropical americano del que se apropia el negro para hacerlo parte de su vida. En este mismo sentido, las enfermedades del trópico se incorporan a su cultura y consecuentemente los tratamientos vegetales aprendidos por iniciativa propia o de los indígenas. Sin embargo, existen otros males como las picaduras de serpientes y las afecciones sobrenaturales que requieren de la atención de curanderos o brujos quienes agregan a las medicinas naturales, la magia del conjuro (la palabra). Conservando y transculturando el orden cosmogónico africano.

Tampoco podemos olvidar la música y la danza. La cultura africana del Tam-Tam que, además de música percusionista, resultaba una forma de comunicación proclive a la ordenación, transmisión de la cultura e información dentro de la comunidad, también llega a América. Despojados de ese lenguaje no fónico, en Ecuador, los tambores como el bombo y el cununo, junto al guasá (caña que lleva al interior piedras a la manera de maraca), conservan el ritmo

---

<sup>69</sup> Paloma Fernández-Rasines. *Afrodescendencia en el Ecuador. Raza y género desde los tiempos de la colonia*. Quito, Abya-Yala, 2001.

<sup>70</sup> Kapenda, *op. cit.*, pp. 84-86.



africano para acompañar a las letras de las canciones en las que se expresa el hombre negro. Otro instrumento decisivo es la marimba que mantiene intactas una musicalidad y estructura física que recuerda a África. Pero, hecha de productos ecuatorianos, habla de la historia y cultura específica de estos afrodescendientes. A la música de estos instrumentos hay que añadir los bailes, expresión de alegría y no represión (libertad) del esmeraldeño: el torbellino, el bunde, el currulao, la cumbia, la caderona, el anderele, la juga, el bambuco, el fabriciano. Todos ritmos que, además de conservarse, han modificado el espectro musical de Ecuador, pero también el de América Latina, producto de la influencia de los otros núcleos afros.

Pero, ¿existe un elemento común que cruza a todas estas manifestaciones? Desde nuestro punto de vista, la idea del cimarronaje se vuelve vital en la expresión cultural afroecuatoriana (en la tradición oral, que analizaremos a continuación también). Y es que ese sentido de libertad, visible en la alegría de ser una comunidad con pocas autorrepresiones, se ha mantenido desde siempre como actitud de conservación física y consecuentemente cultural. El afroecuatoriano esmeraldeño es cimarrón de nacimiento, no dio ventajas para una fácil colonización, ni permitió el establecimiento de la esclavitud en su territorio, aglutinó en torno a su vida libre a otros esclavos cimarrones de la región y luchó por su libertad tanto en la independencia como en la joven república. Pero lo destacable es que esta estrategia le dio la oportunidad de crearse fuertemente como un otro que expresa constantemente en todos sus actos ese cimarronaje, el escape y resistencia a la colonización cultural que aún hoy pretende realizar la hegemonía.

### 3. Tradición oral

Para tocar el tema de la oralidad debemos tener claro una premisa: lo oral como manifestación cultural de la comunidad negra de Esmeraldas debe ser entendida como mediadora más que como medio. Y es que el momento de vida de la comunidad condiciona las expresiones orales que son producto y productoras de una identidad<sup>71</sup>. En otras palabras, la oralidad, como la literatura, si bien no es un reflejo especular de la cultura, expresa y construye el imaginario social<sup>72</sup>.

El carácter anónimo<sup>73</sup> de la tradición oral esmeraldeña, permite conservar de manera más fiel la cosmovisión del pueblo. Evidentemente existe un sujeto transmisor, que en raras ocasiones es

<sup>71</sup> Es un elemento activo que, además de expresar, puede provocar cambios sociales. Laura Hidalgo expone este concepto en *Décimas Esmeraldeñas*. Quito, Libresa (tercera edición), 1995, pp. 22, 23 y 163-176.

<sup>72</sup> Confróntese con lo que dice Ana Pizarro a lo largo de su obra citada: *De ostras y caníbales*.

<sup>73</sup> Laura Hidalgo, *op. cit.*, pp. 43-44.

también componedor de cuentos, coplas o décimas, sin embargo, su creatividad está puesta al servicio de la comunicación cultural. Es decir, su reconocimiento como ser individual pasa por la calidad de transmisión que está relacionada con valores estéticos del grupo, y sobre todo con la correspondencia de lo expresado con una cosmovisión compartida por todos. Es decir, se pone en juego una lógica otra, distinta al individualismo occidental que aparece con la escritura<sup>74</sup>.

Cuando se habla de oralidad no debe pensarse que existe únicamente por la ausencia de escritura y como último lugar de supervivencia. Lo oral responde a un substrato cosmogónico que en el caso negro esmeraldeño está vinculado con una cultura africana transculturada a las condiciones históricas, económicas, geográficas y sociales americanas.

Se trata de una cosmovisión que logra ser plenamente en lo oral, pues trae de África y se reafirma en América (unidad en la diversidad de castas, solidaridad frente a la opresión y problemas) la importancia de la comunidad como base social<sup>75</sup>. Al igual que la música y el tambor africanos<sup>76</sup>, lo oral está destinado como lenguaje fónico otro a la comunidad entera, no al diálogo, sino a la comunicación de todos con todos. Esta forma de comunión permite, al mismo tiempo, una conservación y transmisión efectiva de la memoria y la identidad.

Debemos insistir en que la tradición oral esmeraldeña no contiene elementos que apunten a una mirada nostálgica de África, lo que existe es la aceptación de su ser como afroamericanos, como transplantados que han debido adaptar su visión de mundo a un nuevo entorno. De ahí que su mitología oral conserve características comunes con las que existen hoy en África o en otros núcleos negros de América, pero al mismo tiempo sea otra, distinta, particular, resemantizada según una naturaleza y una historia particular.

Por otro lado, desde la cosmovisión Bantú, alrededor de la cual se sustenta la afroecuatorialidad, la palabra hablada es dadora de vida. El poder nombrar la naturaleza toda hace que esta exista, sea aprehensible para la comunidad. Con esto como premisa se entiende porqué la brujería se halla tan vinculada a este pueblo: la palabra hablada sirve para conjurar, para hacer magia.

Este vivir/nombrar también se vuelca en lo onomatopéyico, que está ligado a la adaptación de pueblos transplantados a entornos desconocidos. Si revisamos, entonces, dos aspectos más de la

---

<sup>74</sup> Peter Denny. "El pensamiento racional en la cultura oral y la descontextualización escrita", en David Olson, y Nancy Torrance (Comps.). *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona, Gedisa, 1995, pp. 95-126. También en Walter Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>75</sup> Pablo Minda, *op. cit.*

<sup>76</sup> Adalberto Ortiz, *op. cit.*, pp. 100-102.

oralidad: la onomatopeya y la entonación propia, seremos capaces de observar que la tradición oral de un pueblo permite, además, una relación más flexible con el idioma del dominante. Por una resistencia en lo oral, se puede entender, entre otras cosas, la esmeraldeñización del castellano que sin ser una lengua créole, tiene sus marcas lingüísticas y vitales particulares<sup>77</sup>.

En suma, la oralidad transmite los conocimientos propios que el afroesmeraldeño tiene del hombre, la naturaleza y lo divino/mágico, por lo tanto cumple las funciones sociales de instruir, moralizar, criticar y divertir al grupo<sup>78</sup> (los niños son los principales receptores). Lo cual nos permite concluir que la tradición oral expresa una cosmogonía distinta, una historia otra, una vida marginal contada desde la misma voz subalterna<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Rahier, *op. cit.* También en Hidalgo, *op. cit.*, pp. 146-162.

<sup>78</sup> Hidalgo, *Op. Cit.*, 177-180.

<sup>79</sup> Para una breve pero precisa explicación de los tipos de expresiones orales de esta comunidad afroecuatoriana, revisar el apéndice II denominado “Décimas esmeraldeñas y el cuento oral”.

### **CAPÍTULO III**

#### **HACIA UNA NARRATIVA AFROECUATORIANA**

Como hemos mencionado, el objetivo de esta tesis es encontrar improntas y obras en nuestra literatura que nos permitan hablar de una escritura afroecuatoriana. Para alcanzar esta meta hicimos un recorrido del devenir histórico y cultural del negro ecuatoriano, rastreando las señas particulares de su identidad. El siguiente paso consiste en examinar si existe alguna correspondencia entre estos rasgos identitarios y las características de los trabajos literarios de los exponentes de esta comunidad.

Aunque Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass, primeros escritores negros ecuatorianos con una sólida producción, han sido incorporados al canon por su narrativa realista (denuncia y protesta), así como por su “afropoesía”, pocas veces se ha analizado su escritura dentro de una dimensión cultural negra. Al respecto, lo mejor que se ha hecho ha sido enunciar apresuradamente una negritud en Ecuador, pero no se han identificado, si es que en realidad existe algo así, las particularidades que permitan referirse con propiedad a dicha noción. Por otra parte, el interés por “lo negro” de sus obras (el énfasis de esta mirada ha estado puesta en la poesía) apenas se ha quedado en un intento de compensación étnica: dada la inocultable existencia de diferentes etnias en el país, es necesario otorgarles un espacio (no necesariamente importancia, ni atención) donde cada una pueda expresarse (por ejemplo, en la literatura) como garantía del carácter “democrático y pluricultural” de nuestra nación. Esto último deja al descubierto el interés superficial, casi cosmético<sup>80</sup> que, desde el centro de poder mestizo y andino, se ha tenido hacia lo afroecuatoriano y otros grupos marginales.

Ambos escritores vivieron durante el siglo XX, entre 1912 y 2003. Anoto este dato porque es importante establecer que la literatura afroecuatoriana parecería que nace tardíamente sólo por falta de escritura. Sin embargo, las razones de su “retraso” van más allá de una carencia, se trata de una elección cosmogónica que tiene que ver con la oralidad (en ella debe leerse además ritmo, rima, música, entonación, etc.) y su rol en la unificación de la comunidad y conservación de la memoria o identidad. De esta breve digresión se desprende que la poesía, debido a su íntima relación con algunos aspectos de lo oral, sea el género literario por excelencia que cultivaron estos escritores y que trabajan los pocos autores afroecuatorianos, como Antonio Preciado, que han seguido la senda abierta.

---

<sup>80</sup> Volveremos sobre esto más adelante.

Al mismo tiempo, con este antecedente se hace más visible la importancia que tuvo para Ortiz y Estupiñán, el dedicarse a la narrativa<sup>81</sup>. En estricto rigor, crear novelas y poesías constituye un esfuerzo cultural para el afroecuatoriano, ya que la visión modernista y occidental de la escritura implica un sentir distinto al de la oralidad. Sin embargo, creemos que novelar contiene una dificultad adicional: se constituye en un proceso de menor fluidez, o digámoslo de otra manera, de mayor transculturación. Recordemos que existía un mejor desarrollo “artístico” (en el sentido de Occidente) de la Décima esmeraldeña sobre el cuento oral. De ahí que la narrativa haya tenido un período más largo de consolidación como expresión cultural afroecuatoriana que la poesía (aunque las primeras obras se constituyen en intentos poco exitosos como novela afroecuatoriana, no significa que sean menos importantes y decidoras del proceso). De ahí también que las novelas hayan sido menos apreciadas como literatura afrodescendiente que los poemarios.

Además de la oralidad, principal factor cultural, en el establecimiento de una narrativa afro debemos sumar otros aspectos como la posición identitaria personal del autor, la influencia de un tipo de literatura en la época cuando ambos inician su carrera de novelistas y por supuesto, lo que para cada uno significó la vanguardia y los modos en que ambos la enfrentaron. Sólo teniendo en cuenta todas estas aristas podemos llegar a un descubrimiento y conocimiento cabal de algo llamado narrativa afroecuatoriana o modo en que el concepto universal de negritud se articula y se concretiza con justicia en una identidad históricamente particular como la ecuatoriana. De ahí que el primer paso antes de abordar a Ortiz y Estupiñán, sea registrar en qué panorama literario se insertan estos fundadores de la narrativa afroecuatoriana.

### **1. Brevísima historiografía de la narrativa ecuatoriana**

Más que una propuesta historiográfica para estudiar la literatura ecuatoriana, en este acápite queremos dejar planteado de manera sencilla pero aclaratoria, las maneras en que a lo largo de la historia la novela escrita en nuestro país trató de responder a una identidad ecuatoriana.

Para Ángel Felicísimo Rojas<sup>82</sup>, la novela en el Ecuador empieza con *Cumandá* (1879) de Juan León Mera. En este período histórico y literario, que según el mismo estudioso se extiende desde 1830 (separación de Gran Colombia y primera asamblea constituyente) hasta 1895, debe agregarse a Carlos R. Tobar, Juan Montalvo y Marietta de Veintimilla. La escritura romántica de

<sup>81</sup> Hablamos de la novela porque el cuento u otro tipo de género narrativo no fue explorado tan consistentemente y con tanto éxito como lo novelístico.

<sup>82</sup> Ángel Rojas. *La novela ecuatoriana*. Guayaquil, Quito; Ariel, 1948.

este tiempo estuvo fuertemente marcada y dividida entre el conservadurismo y el liberalismo. Así, mientras, por una parte, Mera y sus discípulos conservadores propugnaban una narrativa elitista, purista, con algunos dejes costumbristas donde el ideal político era el paternalismo feudal sobre los desposeídos y donde la máxima social y cultural era el modelo español, Montalvo y los escritores de su tendencia ideológica adoptaban una literatura liberal y revolucionaria que si bien estaba marcada por Europa (Francia), poseía un fuerte compromiso con el pueblo americano.

“Las razas oprimidas y envilecidas durante trescientos años, necesitan ochocientos para volver en sí y reconocer su derecho de igualdad ante Dios y la justicia. La libertad moral es la verdadera, la fecunda. Decirle a un negro: ‘Eres libre’ y seguir vendiéndolo; decirle a un indio: ‘Eres libre’ y seguir oprimiéndolo, es burlarse del cielo y la tierra. Para esta infamia todos se unen; y los blancos no tienen vergüenza de colaborar con los mulatos y los cholos en una misma obra de perversidad y barbarie”<sup>83</sup>.

Desde 1895 hasta 1925, según la periodización histórica de Rojas, es decir, en medio del triunfo de la revolución liberal, la asunción de un seudoliberalismo y la hegemonía económica bancaria, aparecen muchos narradores, de los que se puede rescatar como figura señera a Luis A. Martínez, autor de la novela *A la Costa* (1904). Durante esta época, la narrativa pretende adoptar las corrientes modernistas europeas, sin embargo, quienes mejores resultados obtienen con aquello son los ensayistas, críticos y, sobre todo, los poetas como los de la Generación Decapitada<sup>84</sup>.

Aún se trata de una literatura que no se atreve a hablar con propia voz, todavía mira lo europeo y trata de imitarlo para no sentirse atrasada. Así, en medio de la lucha política, aún fuerte, entre conservadores y liberales, los escritores “modernistas” de ambos bandos pretendieron evadirse en la literatura, proponiendo como idea de nación aquella que se acomodara a la postura política oligárquica del vencedor en cada elección presidencial. A ello hay que agregar, como dice Rojas, que ni siquiera esa labor la hicieron del todo bien.

Es por eso que la figura del liberal Martínez es tan importante. Su novela *A la Costa* logra expresar de mejor manera la realidad ecuatoriana y se convierte en lo que el estudioso que estamos siguiendo define como una “novela de transición hacia el realismo social”. Y es que, si bien se trata de un realismo ingenuo, contiene una explicación sociológica de nuestra nación en

<sup>83</sup> Párrafo escrito por Juan Montalvo en el diario *El Espectador* y que Ángel Rojas cita en el texto anotado, p. 31.

<sup>84</sup> Ángel Rojas (*Op. Cit.*, pp. 142-143) se refiere a los poetas: Medardo Ángel Silva, Arturo Borja, Humberto Fierro y Ernesto Noboa, quienes murieron jóvenes debido a suicidio, exceso de alcohol o estupefacientes. Estos autores marcaron una promoción literaria.

sus luchas regionales (costa y sierra) y políticas. La enunciación se la hace desde la clase media, pero siendo fiel a ella.

El siguiente período, para Rojas, estaría comprendido entre 1925 y 1945, lo que históricamente incluiría, desde nuestro punto de vista, la caída del liberalismo, la aparición del comunismo y socialismo y la construcción de nuestra actual república. Esta época tiene como gran protagonista literario al Grupo de Guayaquil: José de la Cuadra, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta y Alfredo Pareja Diezcanseco. Este colectivo de los años 30's es coetáneo con grupos de otras regiones del país, donde sobresalen literatos como Humberto Salvador, Jorge Icaza, Pablo Palacio, Jorge Terán, entre otros.

Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass están ligados directamente con la literatura de esta época. De hecho, el primero de los nombrados fue considerado como miembro del grupo guayaquileño. Ahora bien, ¿Qué pasaba con la literatura ecuatoriana en ese tiempo? y ¿cuál fue el aporte del grupo de Guayaquil?

Políticamente la mayoría de los narradores nacionales se adhiere al movimiento de izquierda y con ello se consolida la novela realista ecuatoriana. Las temáticas literarias empiezan a abordar la vida de los habitantes de las diferentes zonas geográficas del país. Esto permite explorar la vida del indio de manera “real” (sin los exotismos románticos), pero además el ser y sentir de otros grupos étnicos-sociales marginados como el cholo (poblador del mar y manglares costeros), el montubio (campesino del interior de la costa), el negro y el sujeto popular suburbano.

Pese a sus similitudes en la denuncia y protesta sobre la situación de las masas oprimidas, Rojas, como otros críticos, prefieren separar el realismo de este tiempo en dos: uno telúrico-identitario como el del Grupo de Guayaquil; y otro, como el de los indigenistas, más cercano al realismo socialista, duro moralmente y reproductor del discurso partidista. Esta precisión no pretende ser una suerte de definición estática, hablamos de procesos que en ambos casos (grupos) empiezan en un ambiente de extrema presión y polaridad que hace inclinar la balanza en la literatura nacional hacia lo ideológico-moral por sobre lo literario, pero que luego es superado. Vale destacar que en este panorama quienes primero logran un equilibrio entre arte literario y conciencia social son José de la Cuadra (realismo mágico) y Pablo Palacio (vanguardia).

Karl Heise<sup>85</sup> reivindica que el movimiento literario nacional de los años 30 tuvo como gran valor el buscar un espíritu de país, buscar esa identidad ecuatoriana heterogénea: unida en la

---

<sup>85</sup> Karl Heise. *El grupo de Guayaquil. Arte y técnica de sus novelas sociales*. Madrid, Playor, 1975.

diversidad. No obstante, el mismo estudioso necesita diferenciar en esta época la ideologización extrema del indigenismo de lo que ocurrió con el Grupo de Guayaquil. Este último, desde su punto de vista, posee dos grandes virtudes: 1) Trasciende el momento histórico gracias al temprano balance entre lo social y lo artístico. 2) Trata por primera vez a las comunidades étnico-sociales de la región costera. Si bien, al principio, lo hace desde su postura identitaria (clase media marxista), el compromiso de ser lo más honesto posible con esa realidad siempre está presente.

Tanto para Heise como para Miguel Donoso Pareja<sup>86</sup>, el idealismo romántico (volcado en el marxismo, el costumbrismo y el naturalismo), así como el realismo y la temática psicosexual, al conjugarse en una idea del ser costeño ecuatoriano, lograron que este colectivo guayaquileño provoque una ruptura en la literatura nacional y latinoamericana. Crearon una escritura propia donde las técnicas literarias se ajustan al hombre, su cultura y su naturaleza. Se incorpora al sujeto real, sin estereotipos, al punto que tratan (como ya dijimos, lo lograrán de a poco) de hacerlos hablar con su propia voz, más allá de la expresión del lenguaje y sintaxis coloquial y cotidiana del sujeto.

Como vemos, el gran aporte de este movimiento consistió no sólo en revolucionar la manera de hacer narrativa, sino en reivindicar las poblaciones marginadas, pero tratando de hacerlo desde adentro, no como científicos abordando un objeto. Esto trajo una nueva visión de nuestra realidad de país. Expliquémoslo mejor: para Donoso el final del proceso del Grupo de Guayaquil, culmina con lo que él define como “realismo abierto”. Es decir, después de superar la etapa puramente de denuncia y protesta de las masas oprimidas, se alcanza ese equilibrio artístico que hemos mencionado reiteradamente. Un equilibrio que, además, asienta las bases para una idea de literatura e identidad nacional. Esto porque los narradores del colectivo guayaquileño entendieron que cada grupo étnico-social, además de formar parte de una misma clase social explotada, el proletariado, pertenece a y expresa una cultura particular, diferente e intercomunicada con las otras. Culturas que pretenden ser borradas, negadas u ocultadas. De ahí que su interés en ser, desde la literatura, lo más fieles posibles con la identidad y situación económico-social de cada una de estas comunidades ayude a la reconstrucción del concepto de nación.

¿Cómo se insertan en este panorama Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass? Casi siempre se examina la relación que tuvieron estos escritores con el Grupo de Guayaquil de manera

---

<sup>86</sup> Miguel Donoso Pareja. *Los grandes de la década del 30. Estudio introductorio*. Quito, El Conejo / HOY, 1985.



vertical. Es decir, se comenta reiteradamente que ambos vinieron a llenar un espacio dentro de este realismo costeño. “Estaban haciendo falta los relatos que se refieren al hombre y al paisaje de una zona litoral poco conocida literariamente: ésta de Esmeraldas, ardiente, húmeda, escasamente poblada y rica en reviviscencias negras”<sup>87</sup>. Si bien es cierto que ambos reconocen la influencia que tuvieron de los cinco escritores del colectivo guayaquileño en su narrativa, también es real que Ortiz y Estupiñán habían empezado sus carreras literarias como poetas de temas negros, antes de entrar en contacto con el grupo.

Lo que queremos aclarar es que aun cuando ambos aceptan el influjo de la literatura que se hacía en la época en que parten sus novelas [al punto que Ortiz<sup>88</sup> declara haber sido motivado por Gallegos Lara para escribir *Juyungo* (terminada en 1941, publicada en 1943)], la asunción de una narrativa afroecuatoriana no parte exclusivamente como una necesidad del intelectual de clase media de izquierda por escuchar y reivindicar el desconocido y explotado mundo del negro, sino que responde también a la urgencia que tiene ese pueblo por decirse en sus propias palabras e integrarse a una idea de país diverso. De ahí que creamos que si la novela afroecuatoriana empieza su camino adoptando una narrativa realista donde se trabaja la denuncia y protesta, esto apunta, más que a una imposición de la moda literaria, a una selección o apropiación de técnicas narrativas para expresar esa cosmovisión ligada a la naturaleza, libertaria, rebelde y comunitariamente solidaria que ha acompañado al negro ecuatoriano a lo largo de su historia. Nos atrevemos a decir que ahí donde el marxismo veía la liberación de la clase, nuestro afroecuatoriano encontraba la libertad de un esclavismo disimulado<sup>89</sup>.

La irrupción de estos escritores afroecuatorianos, entonces, viene a darle a la novela ecuatoriana no sólo la frescura de un tipo de escritura distinto, sino además la posibilidad de redefinir la idea de identidad nacional ya que despoja al grupo étnico-social afrodescendiente de los estereotipos y modelos externos creados por el pensamiento occidental de la hegemonía blanca-mestiza. Y es que la búsqueda del Grupo de Guayaquil no era únicamente de índole literaria, sabían y querían demostrar que la identidad del hombre costeño y por ampliación del ecuatoriano estaba ligada a ese encuentro no siempre armónico de distintas culturas en una

---

<sup>87</sup> A. Rojas. *Op. Cit.*, p. 217

<sup>88</sup> Este dato lo repite Ortiz en más de una entrevista. “Estudio Introductorio” de María Rosa Pin en Adalberto Ortiz. *Juyungo. Historia de un negro, una isla y otros negros*. Quito, Libresa, 2000, p. 20. También en Carlos Calderón Chico. “Adalberto Ortiz” en *Tres grandes maestros*. Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1991, p. 120.

<sup>89</sup> Las afirmaciones expuestas en este párrafo se irán confirmando en los análisis textuales de esta tesis.

misma geografía y bajo una misma historia de opresión. Una interacción social donde el mestizo: mezcla de indio, cholo, negro y blanco (mestizaje cultural más que racial), tenía también un papel por redefinirse.

Con esta premisa podemos entender las buenas intenciones que tuvieron Alfredo Pareja Diezcanseco en *Baldomera* (1938), Joaquín Gallegos Lara en *Las cruces sobre el agua* (1946), y Demetrio Aguilera Malta en *Siete lunas, siete serpientes* (1970). Esta tríada, como señala Michael Handelsman<sup>90</sup>, a través de personajes negros memorables como Alfredo Baldeón, Baldomera, Bulu-bulu, hace un esfuerzo por representar al afroecuatoriano sin lograrlo completamente, pues más que acercarse a una expresión afrocultural, se paralizan en la denuncia social, lo exótico y primitivo. Esos personajes, añade el estudioso citado, “revelan la medida en que la caracterización simbólica puede opacar y desarticular (aunque sea inconscientemente) la problemática del ser negro en el Ecuador”<sup>91</sup>.

No obstante, nos encontramos frente a una búsqueda que da resultados a veces contradictorios en el tiempo. Y es que, siguiendo a Handelsman, obras escritas por mestizos como *Dientes blancos* (1955) e *Infierno negro* (1967) de Aguilera Malta; *Los monos enloquecidos* (1931) e incluso *Los Sangurimas* (1934) de De la Cuadra; y *El negro Santander* de Gil Gilbert, se acercan de mejor manera a esa desmitificación y deconstrucción de los estereotipos del negro, para mostrarlo y reconstruirlo desde lo cultural e histórico, incorporándolo con más justicia al imaginario pluricultural del país.

Con esta explicación queremos justificar nuestra adhesión a una tesis de Handelsman: la existencia de una literatura afrocéntrica creada por escritores ecuatorianos racialmente no-negros. Y es que creemos que en la medida en que el sujeto ecuatoriano reconozca esa multiplicidad o heterogeneidad cultural que se da a nivel de la sociedad, pero también a nivel individual, la reivindicación del hombre negro estará cada vez más cerca de mostrarse completa. Conuerdo con Handelsman en decir que en esa senda han estado literatos mestizos como el cronista Jorge Martillo (*Viajando por pueblos costeros*, 1991) y el novelista Jorge Velasco Mackenzie (*Tambores para una canción perdida*, 1986). Ambos, al descubrir su *deuda cultural* con lo afroecuatoriano y reflejarlo en su escritura, permiten la legitimación de la cultura negra como un componente decisivo en el esquema identitario de la nación. Ambos logran demostrar que el

---

<sup>90</sup> Michael Handelsman. *Lo Afro y la plurinacionalidad. El caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Quito, Abya-Yala, 2001.

<sup>91</sup> *Op. Cit.*, p. 33.

reconocimiento de nuestra afroecuatorianidad no se limita a la aceptación de la existencia de un sector determinado de personas de “raza negra” como Esmeraldas, sino a la mayor o menor influencia cultural que esta comunidad ha tenido en todo el país.

Pensando en esta idea de lo afroecuatoriano, Handelsman compara las expresiones culturales de nuestra región costera, fuertemente marcadas en muchos niveles por lo afro, con el caribe y llega a la conclusión de que bien podría ser Esmeraldas y la costa en general una extensión ecuatoriana de lo caribeño<sup>92</sup>.

Volviendo a lo que nos convoca (establecer una narrativa afroecuatoriana), la aceptación de un mundo afroecuatoriano por parte del mestizo sólo pudo llegar a ocurrir y a cobrar su verdadero valor en tanto el propio negro empezó a representarse trascendiendo lo biológico y acercándose a su ser histórico y cultural. Sin restarle mérito a los escritores afrocéntricos no-negros, como los nombrados anteriormente, la experiencia de ser afrodescendiente en todos los sentidos es vital para la cabal expresión de su cultura. La sensibilidad de pertenecer a un mundo y de vivir de acuerdo a la cosmovisión de dicho universo, constituye una condición sine qua non para empezar un real diálogo multicultural, pero también para tener armas de resistencia a las ideas hegemónicas.

Por todo eso nuestro interés apunta a encontrar en estos primeros escritores negros, Ortiz y Estupiñán, las bases sobre las que se asienta la narrativa afroecuatoriana. Habíamos señalado que las primeras novelas de ambos literatos aparecen y se justifican en medio del realismo social de la época. Sin embargo, sus obras no permanecen estáticas, sino que se abren hacia los movimientos de vanguardia que empiezan a dominar el ámbito intelectual del país.

Con un punto de vista menos rígido de la realidad ecuatoriana, la novela en los años 50 empieza a abandonar las posiciones polares. Con la ayuda de técnicas experimentales, los escritores continúan denunciando los problemas de la sociedad, pero recogiendo más matices que los de la clase. Se abre un espectro nuevo que oscila entre la tradición y la ruptura, como diría Donoso Pareja. Los artífices de esta apertura son escritores de los 30's como José De la Cuadra y Pablo Palacio. Ambos adelantados inician respectivamente el camino del realismo mágico (para exponer de manera más fiel el mundo fantástico del sujeto popular) y de la vanguardia (para

---

<sup>92</sup> Algo similar plantea Rafael Duharte cuando incorpora a Esmeraldas a la figura de “caribe continental y disperso”. *El Caribe, 500 años de soledad*, en Exégesis, <http://cuhwww.upr.clu.edu/exegesis/34/duharte.html>

mostrar que la realidad del sujeto no concuerda con los valores burgueses-occidentales del orden, la razón y el positivismo, sino más bien se alinea con el caos, la risa, lo demencial).

Nuestra narrativa entonces empieza a cambiar. Los autores entienden que el realismo social no puede dar cuenta por sí solo de la complejidad social, apenas había alcanzado a revelarla. A esto hay que añadir que el cambio en las condiciones político-económicas del mundo en los años 60 obligan a los escritores a encontrar nuevas maneras de resistencia a la homogenización e injusticias del capitalismo. Así, como señala Diego Araujo<sup>93</sup>, aparece una nueva novela cuyas características en distintos casos son: la variedad y riqueza de los temas o grupos de motivos; la aparición de la introspección y el análisis del yo; el juego con la fantasía y lo mágico maravilloso; aumento de la reflexión en temas como la muerte y el tiempo, la soledad, la ausencia y necesidad de amor, el proceso de creación artística; la exploración de mundos marginales; el uso y vigencia de lo testimonial; la explosión del lenguaje, entre otras.

En este período histórico, que se extiende hasta principio de los 90's, es donde Ortiz y Estupiñán continúan y consolidan su obra narrativa. Al igual que sus contemporáneos, cada uno se abre a la vanguardia de manera distinta y enriquece su idea de lo afroecuatoriano con nuevas técnicas y contenidos<sup>94</sup>. Anoto este dato porque es importante explicar que la forma no puede separarse del fondo: la utilización de un tipo de expresión responde a una ideología o cosmovisión del sujeto y de su sociedad. Visión de mundo que no puede evitarse. En otras palabras, la novela vanguardista que desarrollará cada autor, estará ligada, como lo estuvo en el realismo social, a esa manera particular que tuvieron de sentir y entender la afroecuatorianidad.

En el análisis individual de cada autor podremos encontrar los alcances que tuvieron dichas obras y cómo es que gracias a esta nueva novela aparece realmente una narrativa afroecuatoriana. Sin embargo, antes de abordar el análisis particular de cada escritor, debemos consignar que justamente cuando se consigue establecer las bases de esta escritura del negro ecuatoriano, es cuando pasa al olvido su trabajo.

No es casual que esto haya ocurrido. Aún hoy se recuerdan como sus máximas novelas, *Juyungo* y *Cuando los guayacanes florecían*. Sin embargo, continuaron escribiendo, pero de eso

---

<sup>93</sup> Diego Araujo, "Tendencias en la novela de los treinta últimos años", en Hernán Rodríguez Castelo, Cecilia Ansaldo, Diego Araujo, Alejandro Moreano. *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*. Quito, El Conejo / HOY, 1983, pp. 69-99.

<sup>94</sup> Más adelante veremos que en estas novela experimentales, Nelson Estupiñán obtiene resultados más fieles con una identidad afroecuatoriana que Adalberto Ortiz.

poco se lee. Se entiende que su aparición como una narrativa de denuncia con temas negros haya provocado revuelo por su novedad literaria. También se comprende, como afirma Argentina Chiriboga<sup>95</sup>, que ese interés haya servido para reconstruir la idea de nación en un momento en que era políticamente necesario hacerlo. No obstante, el olvido de sus obras posteriores habla de procesos más profundos e incluso cíclicos. Cuando enunciamos los antecedentes históricos del afroecuatoriano pudimos observar que la rebeldía y sentido libertario de esta comunidad le permitieron construir una identidad fuerte y resistente (autonomía), pero al mismo tiempo lo hicieron presa del utilitarismo de quienes construyeron una nación andino-mestiza excluyente (aislamiento). Parecería que eso se repite en el canon literario: Se trata de una escritura que fue reconocida parcialmente como necesaria para un “proyecto nacional”, pero que jamás fue atendida, ni estudiada en su completa dimensión.

La negritud como movimiento cultural nunca echó raíces suficientemente fuertes en el país, apenas significó una moda para muchos teóricos y escritores (incluso para Ortiz)<sup>96</sup>. No obstante, en Esmeraldas, algunos autores continuaron escribiendo desde una posición afrocéntrica y afrodescendiente que, lejos de la hegemonía, no cesó de reivindicar al hombre negro como figura proletaria, pero sobretudo como aporte cultural decisivo en la idea de nación ecuatoriana. Ahora bien, en un país como Ecuador: racista disimulado, pluricultural de letra muerta, nunca se ha admitido la importancia de dicha literatura. Esta contradicción nacional que se da entre “ser” y “aparentar ser” diverso o multicultural, se puede comprobar en el hecho de que la narrativa afroecuatoriana fue y es reconocida más en el exterior que al interior de la propia república<sup>97</sup>.

Aquí radica una de las motivaciones de esta tesis. Después de Estupiñán, la literatura afroecuatoriana ha ido declinando. Discípulos de él, como Julio Micolta, ven con alarma cómo la generación de escritores esmeraldeños, que aún hoy explora nuevas posibilidades poéticas afroecuatorianas, está desapareciendo por culpa de la homogenización temática y estructural del canon literario nacional<sup>98</sup>. Rodeada de cercos políticos, económicos e intelectuales, que no le permiten salir de la provincia verde, la narrativa afro se mantiene luchando, consciente de su

---

<sup>95</sup> Argentina Chiriboga, novelista y poeta esmeraldeña, viuda de Nelson Estupiñán Bass. Entrevista realizada en Quito, el 15 de agosto del 2003.

<sup>96</sup> Ortiz intenta alejarse de lo negro porque piensa en ello como un tema agotado. Smith, Ronna. “Vida de Adalberto Ortiz” en *Revista Cultura* No. 16, Vol. VI. Quito, Banco Central del Ecuador, mayo-agosto de 1983, p. 116.

<sup>97</sup> Para muestra dos botones: La candidatura de Nelson Estupiñán al Premio Nobel de Literatura en 1998 estuvo primordialmente motivada por las comunidades afrodescendientes de Uruguay, Colombia, Perú, entre otras. Y se han escrito más estudios sobre literatura afroecuatoriana en universidades de Estados Unidos que en Ecuador.

<sup>98</sup> Julio Micolta, poeta esmeraldeño. Entrevista realizada en Esmeraldas, el 16 de agosto del 2003.

importancia y de su papel fundamental en el país. Establecer cómo nace y de qué manera se vuelve sólida puede ser un paso importante para sacarla del olvido u ocultación.

## 2. ADALBERTO ORTIZ QUIÑÓNEZ

En una entrevista<sup>99</sup>, Adalberto Ortiz manifestaba que el escritor ecuatoriano Fernando Cazón Vera le había comentado que “para leerte bien hay que leer toda tu obra”. Conscientes de esta necesidad, pero también de la imposibilidad de abarcar detalladamente sus tres novelas en el espacio de esta tesis, nos abocaremos solamente al análisis de su novela *Juyungo, la historia de un negro, una isla y otros negros* (1943). Más allá de que sea su obra narrativa más conocida a nivel nacional e internacional, nuestra selección corresponde a que es la única novela en la que el autor trata, desde su punto de vista y de forma directa y amplia, la cultura afroecuatoriana. Esto no excluye la lectura y análisis de sus otros trabajos novelísticos, al contrario, nos obliga a tenerlos en cuenta, de manera complementaria, para entender su posición y propuesta.

### 2.1. Un autor mulato

Si existe un aspecto biográfico<sup>100</sup> de Adalberto Ortiz que siempre se repite y que, por reiteración, llega ser enfático es su identidad mulata. Aunque estamos conscientes de que un análisis literario no puede basarse en la biografía de un autor, también creemos que ciertos hechos vitales pueden ser útiles para hacernos una idea cabal de su obra. Este es el caso del escritor que nos concita: Hay acontecimientos en su vida que deben ser recogidos y analizados pues aportan elementos importantes para el estudio de su creación novelística.

Lo primero que debemos consignar es que Adalberto Ortiz, nacido el 9 de febrero de 1914 en Esmeraldas, fue hijo de mulatos. Hecho que no es menor y que constantemente se vuelca en su lírica y en su narrativa. Ese estar en el aire; no ser negro, ni blanco, marca en el autor una angustia (o neurosis) que luego analizaremos. Sus abuelos maternos<sup>101</sup>, propietarios de tierras en

---

<sup>99</sup> María Rosa Pin, *Op. Cit.*, p. 25

<sup>100</sup> Los textos bases que utilizamos para una biografía de Adalberto Ortiz son: Smith, *Op. Cit.*; Pin, *Op. Cit.*; Calderón, *Op. Cit.*; *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Vol. 3. Caracas, Ed. Ayacucho / Monte Ávila, 1996-1998, pp. 3515-3517. Y Alicia Ortega, “Adalberto Ortiz”, en *Kipus, revista andina de letras*. Quito, Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, II semestre de 1997, pp. 105-109.

<sup>101</sup> De los abuelos paternos poco se comenta: Él fue un negro, teniente político de Rioverde y ella, una mestiza casi blanca. Ver Smith, *Op. Cit.*, p. 99.

la región, al comenzar la revolución del coronel liberal Carlos Concha<sup>102</sup>, cayeron en desgracia económica y se vieron obligados a migrar. Mientras su padre, Leonidas Ortiz (soldado gobiernista y luego funcionario público) y su abuelo por parte de madre (negro colombiano, comerciante agricultor en las montañas aledañas a Esmeraldas) se quedaron en la provincia, su abuela materna junto con su madre y tías partieron, con el pequeño Adalberto de tres meses, hacia Guayaquil.

Al poco tiempo de arribar al puerto, su madre entra a un convento y deja a su hijo al cuidado de su abuela, una mujer blanca de fuerte carácter, y sus tías, que mantenían el hogar. En Guayaquil vivieron durante una década en relativa pobreza. Es aquí donde Ortiz sufre por primera vez, pero con fuerza, la discriminación clasista y racista. Lejos de Esmeraldas (entre Guayaquil y localidades del interior costeño) transcurre su primera infancia y empiezan sus lecturas. Desde los 9 hasta los 11 años de edad lee: *Divina Comedia*, *Don Quijote*, *Los Tres Mosqueteros* y las aventuras de Emilio Salgari. Para Ortiz, estos libros constituyeron el escape de una niñez que era emocional, económica y socialmente insegura.

Su abuela, que había sido una señora feudal, decide regresar a Esmeraldas a cobrar algunas deudas de sus antiguos peones. Ortiz la acompaña. El viaje por río a su tierra natal y la permanencia de dos años en ella (de los 11 a los 13), así como el recorrido por las zonas rurales de la misma, constituyen, para el autor, una experiencia deslumbrante. Durante su pubertad<sup>103</sup> descubre la cultura negra (no la vive ni la rememora), conoce parcialmente a la comunidad indígena Cayapa, y se encanta con la naturaleza de la región.

Termina su educación primaria en 1926. Trabaja en una fábrica de cigarrillos y luego en una imprenta de sacerdotes dominicanos en Santo Domingo de los Colorados. Se aprestaba, convencido, a ser cura, sobre todo por que gustaba de esa vida solitaria, mística, sobria, cuando unos parientes maternos, diputados de izquierda, le consiguieron una beca para estudiar en el Colegio Normal Juan Montalvo en Quito. Este alejamiento violento del catolicismo contribuyó para que la espiritualidad religiosa ocupe un papel secundario o terciario en su vida. Ortiz se consideraba agnóstico.

---

<sup>102</sup> Desde la oficialidad se trata de una revolución que nace en Esmeraldas contra el gobierno seudoliberal de la época. Concha perseguiría reivindicar los valores del verdadero liberalismo, el del asesinado expresidente Eloy Alfaro. Nelson Estupiñán desmitifica esta versión en su novela *Bajo el cielo nublado*.

<sup>103</sup> Época que él considera como la de mayor receptividad. Ver Calderón, *Op. Cit.*, p. 107.

Como un alumno destacado, tanto en ciencias como en literatura, a los 23 años obtiene el título de maestro (la docencia nunca le llamó la atención, terminó la carrera para mejorar su situación económica). Estos años de rígido estudio y austeridad severa van delineando el carácter disciplinado y sombrío de Ortiz. Una forma de ser que al mismo tiempo hace emerger un humor sardónico.

En esta etapa, su vida queda fuertemente marcada, por un lado, por los viajes vacacionales hasta Esmeraldas, travesías que debían hacerse en mula, a pie y por ríos. Estos desplazamientos le sirvieron para conocer, de manera algo más cercana, esa naturaleza que va a describir en su narrativa y a la que le va a cantar en su poesía. La otra marca de este período se la dejan los profesores que lo formaron académicamente. Entre ellos, él mismo destaca a su maestro de Castellano, el antropólogo autodidacta Justino Cornejo. Este dato se vuelve importante si tomamos en cuenta que Cornejo (mulato racialmente) tenía una visión amable del negro ecuatoriano. Su mirada era paternalista, esencialista y estaba cruzada por el pensamiento Occidental. La existencia de este mentor antropológico es decisiva porque, según Haldelsman<sup>104</sup>, Ortiz repite, al configurar una literatura ecuatoriana negrista<sup>105</sup>, algunos de los errores de Cornejo: estereotipos, folclorismos y una idea de mestizaje más racial que cultural. Además, desde el punto de vista personal de Ortiz, se trataría de una mezcla de razas nunca armónica.

Antes de salir del internado normalista, el autor ya se había acercado a la narrativa del Grupo de Guayaquil. Además había leído obras de Jorge Icaza, Mariano Azuela, José Eustaquio Rivera, Ricardo Güiraldes, Henri Barbusse, Erich María Remarque y la novela *Rey Negro* de Enrique Coelho Neto. Si bien, siendo estudiante escribió en el periódico escolar, su carrera como escritor empieza, según sus propias palabras, cuando regresa a Esmeraldas a ejercer como profesor (1937). En el motovelero en el que hacía el viaje de retorno, Ortiz descubre, gracias a un compañero, la existencia del libro *Antología de poesía negra hispano-americana*, editada por el cubano Emilio Ballagas. Al revisar este texto, podemos darnos cuenta que no constituye una compilación de escritores de la negritud o de la identidad afrolatinoamericana, sino un compendio de literatura negrista americana. Esta orientación cultural de la antología no debe asombrarnos, si pensamos en el estado del pensamiento afrodescendiente en la época en que fue publicada la misma.

---

<sup>104</sup> Handelsman. *Op. Cit.*

<sup>105</sup> Para una explicación más amplia del proceso y los alcances del *negrismo* en América, revisar lo expuesto sobre esta noción en “Afrolatinoamericanismo o ¿Cómo entender a los afrodescendientes?”, Cap. I de esta tesis, pp. 5-9.



Después de leer este libro Ortiz empieza a escribir (1938) sus poemas con el modelo de los negristas en un entorno esmeraldeño. Cuenta el autor que su trabajo no fue bien recibido en Esmeraldas, donde se lo consideraba poesía primitiva. Por eso viaja a Guayaquil con su poemario ya terminado “Tierra, son y tambor”, toma contacto con Joaquín Gallegos Lara y por medio de él con el resto del Grupo de Guayaquil. Sus poemas empiezan a aparecer, gracias al que considera su mentor literario (Gallegos), de 1938 a 1940 en el diario *El Telégrafo*. En 1945, luego de obtener el segundo premio en un concurso, se publica en México, el mismo poemario ahora con el título *Tierra, son y tambor: cantares negros y mulatos*.

Durante 1939 empieza su novela *Juyungo*. Hastiado de su trabajo meramente docente decide salir de Esmeraldas y radicarse en la ciudad de Milagro y luego en Guayaquil, donde ejerció como profesor-inspector y librero. Tenía listo su cuento “Los hombres no mueren en la cama”<sup>106</sup> y por sugerencia de Gallegos Lara se fue ampliando hasta convertirse en su primera obra novelística. Con *Juyungo: historia de un negro, una isla y otros negros* participó en 1943 en el concurso Farrar y Pinehart a la mejor novela latinoamericana. No ganó el primer lugar, sin embargo, ese mismo año se le otorgó el premio nacional de novela promovido por el grupo América de Quito. Logrando de esta manera ser publicada, también en 1943, en Buenos Aires.

Nuevamente debo aclarar dos asuntos que influyen en la vida del autor en esta época. El primero: desde 1937 en adelante, Ortiz reconoce el constante contacto personal con el Grupo de Guayaquil, pero también la influencia de las novelas de autores como René Maran (*Batouala*), Arturo Usler Pietri (*Las lanzas coloradas*), y de la obra de los norteamericanos Faulkner, Miller, Wilder, Hemingway, Dos Passos, Dreiser, Steinbeck, entre otros. El segundo: con Gallegos Lara como su mentor, el negrismo de Ortiz también adquiere características especiales. Y es que si tomamos en cuenta que de los cinco miembros del grupo guayaquileño, éste era el “más leal al marxismo, el más orientado en lo político, el guía espiritual del colectivo”<sup>107</sup>, podremos entender, en parte, porqué Ortiz encuentra en la unión proletaria y la lucha de clases<sup>108</sup>, la solución para superar la, para él, angustiada e indefinida situación cultural e identitaria del mulato. El marxismo le sirve como espacio de síntesis para el multiculturalismo de la nación ecuatoriana<sup>109</sup>.

<sup>106</sup> Corresponde al capítulo V de la novela: “Los hombres no mueren en el colchón”.

<sup>107</sup> Heise. *Op. Cit.* pp. 22-24.

<sup>108</sup> Más adelante, cuando analicemos detenidamente *Juyungo*, explicaremos esta afirmación.

<sup>109</sup> Concordamos en lo que Handelsman dice al respecto en su texto antes citado.

*Juyungo* proyecta su escritura a nivel internacional y la literatura finalmente se convierte en la salvación de su angustia existencial. Existe una necesidad de reconocimiento personal-intelectual así como de mejoramiento económico que Ortiz encuentra en la literatura. Ronna Smith<sup>110</sup> califica este fenómeno como el resultante de su complejo de inferioridad de ser mulato.

Permanece un tiempo en Esmeraldas y vive cómodamente con sus tías. En 1944, gracias al triunfo de la “Revolución de Mayo” donde se reelige como presidente (con el apoyo de la izquierda) a José María Velasco Ibarra, algunos amigos de Ortiz le consiguen un puesto diplomático en México. Su escritura empieza a abandonar temas y formas negristas hasta desaparecer completamente, según él<sup>111</sup>, en su obra última. Hasta 1951 continúa su labor diplomática en otros países, hasta que regresa a Guayaquil donde ocupa el puesto de Secretario de la Casa de la Cultura por 12 años. Entre 1951 y 1952 dirige y participa en la revista literaria *Cuadernos del Guayas*. Entre 1952 y 1964 se casa y se divorcia dos veces, esto es considerado por Ortiz como superación de un complejo de inferioridad frente a las mujeres. ¿Acaso el ser mulato lo acompaña también en sus relaciones sentimentales? ¿Existe una victoria sobre ese complejo o un estancamiento que se refleja en la no estabilidad de sus relaciones? ¿Cuán parecido es Ortiz a sus personajes mulatos en relación con las mujeres?

Durante estos años (1951-1963) empieza a pintar. De 1954 a 1956 escribe su segunda novela *El espejo y la Ventana*, la que se publica en 1967. Para los años 60 la reivindicación de lo afroecuatoriano no forma parte de sus motivos literarios o plásticos. Con la dictadura de 1963, Ortiz tiene que dejar el cargo de la Casa de la Cultura, debido a la persecución a simpatizantes de izquierda por parte de la Junta Militar. Aunque Ortiz ya se había alejado de la ideología marxista, sus antecedentes lo dejan a merced de estos cambios políticos. Es importante señalar que en su vida política, el autor parece ser consecuente con “lo indefinido” que para él significa ser mulato. Y es que mientras algunos intelectuales lo criticaron por su afiliación al marxismo, otros lo acusaban de reaccionario. Él mismo se consideraba independiente (¿?). Este año trabajó como guionista publicitario para radio.

Desde 1964 hasta 1970 se desempeñó como secretario de la Escuela Politécnica del Litoral. En esta misma época, y pese a ser contrario al nomadismo, realizó viajes por Europa y Estados

---

<sup>110</sup> Smith, *Op. Cit.*, p. 113.

<sup>111</sup> Tratar de superarlo habla de la angustia de su ser mulato. Según Argentina Chiriboga, no es casual que el blanqueamiento de su literatura coincida con su entrada en círculos tradicionalmente burgueses como la diplomacia.

Unidos donde continuó su labor intelectual en universidades e instituciones culturales<sup>112</sup>.

Entre 1969 y 1976, es decir entre la quinta asunción de Velasco Ibarra al poder y la nueva dictadura militar, Ortiz ocupó cargos públicos en educación, turismo y recursos naturales, sin dejar de escribir. De hecho, entre 1962 y 1974 escribe su última novela *La envoltura del sueño. Novela coral y colérica*, publicada en 1982. De 1977 hasta 1981 realiza actividades de profesor en una universidad norteamericana, posteriormente labores diplomáticas en Francia, Panamá y República Dominicana.

Jubilado obligatoriamente (1981) de la cancillería, Ortiz se radica en Guayaquil y asiste frecuentemente a los actos culturales que se desarrollan en la ciudad. En 1995 recibe el Premio Nacional Eugenio Espejo. De esta última época, que termina con su fallecimiento en el 2003, no se registran más publicaciones<sup>113</sup>.

Hemos querido hacer este breve recorrido biográfico para mostrar que la evolución literaria de Ortiz, tanto en su narrativa como en su poesía, está ligada también a una evolución personal con respecto a su identidad afroecuatoriana.

Este autor tiene una carrera ascendente, si se la ve desde el punto de vista del éxito a nivel artístico (literatura y pintura) y como funcionario diplomático del Estado. No obstante, este subir de escalones, que además representó una estabilidad económica (no abundancia, pero sí alejamiento del estado socioeconómico de su infancia), está en relación inversa con respecto a la búsqueda de una identidad afroecuatoriana y al desarrollo de una expresión de afroecuatorianidad literaria sostenida en el tiempo. Y es que lo que en un momento empezó como lucha por la reivindicación del pueblo negro y su cultura, lo que partió como la recuperación orgullosa de su afrodescendencia visible en el color de su piel y en sus rasgos mulatos, de a poco derivó en angustia y blanqueamiento. En la última etapa de su trabajo literario, Ortiz busca, en las técnicas de vanguardia, nuevas formas de encarar los problemas humanos (a través de la psicología y filosofía) y artísticos (una estética atemporal). Sin embargo, en esta misma época, el asunto de la identidad afroecuatoriana y los conflictos que vive la comunidad negra, como la marginalidad dentro de la nación, intentan ser abandonados. Lo más lamentable de todo esto es que, haciendo

---

<sup>112</sup> Aunque quiso alejarse de los temas negros, curiosamente, en 1969, fue invitado a Guadalupe como catedrático y como literato a un recital de poesía afrodescendiente.

<sup>113</sup> Aunque sólo hemos registrado su producción novelística (hay una novela inconclusa sobre un dictador), su obra alcanza decenas de títulos entre libros de cuentos, poemarios, artículos, reseñas, textos inéditos, traducciones de sus novelas e inclusión en antologías. Smith presenta su bibliografía en el texto anotado.

una profunda re-lectura de su evolución literaria, parece que este tema nunca fue tomado en cuenta como una realidad que debía ser encarada y modificada por la acción de su escritura.

No queremos decir que la narrativa de Ortiz no contribuyó al establecimiento de una novela afroecuatoriana, al contrario, logra plantear un problema: la existencia de un pueblo de origen africano transplantado al Ecuador; un pueblo que no se ha asimilado a lo autóctono americano, ni a lo occidental europeo; una comunidad que está marcada racial y culturalmente por estos dos mundos externos pero que también los ha marcado; un conglomerado humano que forma parte de esta nación multicultural, pero al mismo tiempo está excluido. No obstante, ese es justamente el dilema: apenas plantea la complejidad de la situación y no consigue darle solución porque es un conflicto que él mismo lleva en su interior.

Su novela, a veces logra tener fisuras por donde se escapa un real sentido de lo afroecuatoriano. Pero la mayoría de las veces se expresa como negrista, en tanto se refiere a lo negro desde patrones de pensamientos occidentales, externos a su cultura afrodescendiente. Este último fenómeno parece tener su origen en ese “ser mulato” o conflicto de razas que él quiere superar. Lo lamentable es que “superar” para Ortiz, significa dar soluciones aparentemente definitivas como la unión proletaria o, lo que es peor aún, olvidar el problema del negro por otros asuntos “universales”. De ahí que desde *Juyungo*, pasando por *El espejo y la ventana*, hasta *La envoltura del sueño*, su narrativa vaya abandonando lo afrocultural para pasar a una posición ambigua entre los conflictos del proletariado y la situación del mulato, hasta situarse finalmente en la ascendencia negra como una referencia inofensiva en su idea psicoanalítica del yo.

Ortiz cree haber solucionado el problema del afroecuatoriano<sup>114</sup> con la adhesión de sus conflictos a la lucha de clases. Con esta propuesta cree acabado el tema y por último, se justifica al no poder continuar algo que le es ajeno por su desarraigo. Sin embargo, no repara en que ser afrodescendiente no es algo accesorio, es parte de su ser en el mundo, por lo tanto es algo que va a acompañarlo hasta el último de sus días, hasta la última de sus letras. No puede escapar de su identidad. Ahora, efectivamente, en la medida en que no tiene solución al encuentro de razas o a la multiculturalidad, esta heterogeneidad se vuelve una condena angustiosa.

“Siendo yo un mestizo de negros y blancos, mi personalidad literaria se orienta constantemente en una dicotomía, de tal modo que, a veces abordo tanto en fondo como en

---

<sup>114</sup> En su caso personal, lo complicado que resulta encontrar el espacio identitario propio y valioso del hombre negro ecuatoriano, corresponde a un complejo de inferioridad que él mismo reconoce. Smith, *Op. Cit.* p. 109.

forma, temas de negritud, otras, de mestizos y también hago literatura que bien podrá ser firmada por hombres de raza blanca”<sup>115</sup>.

Querer ser todo es ser nada. El mismo Ortiz manifiesta esto en el poema “*Antojo*”<sup>116</sup>: el ser casi blanco, y ser casi negro es ser nada. De esto trata su narrativa, de un buscar hacia dentro su negritud y no encontrarla, sin darse cuenta que está bullendo por todos lados. De rendirse creyendo haber superado el tema, sin darse cuenta que lo sigue y que se expresa siempre en la ambigüedad propia de una identidad que, para él, es más racial que cultural: lo mulato.

## 2.2. *JUYUNGO*: EL ESCAPAR(SE) DE LO AFROECUATORIANO

*Juyungo, historia de un negro, una isla y otros negros*<sup>117</sup>, narra en XVI capítulos la vida de Ascensión Lastre. Un negro esmeraldeño que huye de su hogar campesino cuando niño y cuya infancia está marcada por la vida nómada junto a un contrabandista y por la estadía en una tribu Cayapa donde es rebautizado como Juyungo<sup>118</sup> (voz aborigen que significa: mono hediondo, diablo o malo y que se le aplica a los negros). Al llegar a su adolescencia, se va del enclave indígena con unos comerciantes negros. Junto a su amigo Manuel Remberto Quiñónez, trabaja con los madereros, luego con los tagüeros. En esta época siente la explotación ejercida sobre el negro.

En las labores de la tagua, conoce a Cocambo, negro traidor, decisivo en la vida del protagonista. Durante una revuelta, Juyungo, sobrino del comandante Lastre que peleó en la revolución Conchista (recordado por su valentía y desprecio a los blancos), tiene la oportunidad de emular a su pariente, pero también el chance de empezar a diferenciar racismo de injusticia. Terminado el levantamiento, Lastre se va a trabajar a la construcción de un camino que debía unir la sierra con la costa. Aquí sostiene un duelo con Valerio Verduga y se acuesta con la que sería su mujer, María de los Ángeles. La idea del blanco despreciable se modifica y empieza a reconocer que ser explotador no es una cuestión de raza. En este lugar conoce a unos estudiantes

<sup>115</sup> Adalberto Ortiz. *La Negritud en la Cultura Latinoamericana y Ecuatoriana*. Separata de la revista de la Universidad Católica. Año III, No 7. Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Marzo, 1975, p. 115.

<sup>116</sup> Locus Cit. *Tierra, son y tambor* en *La niebla encendida*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1984.

<sup>117</sup> Para trabajar esta tesis hemos acudido al siguiente texto: Adalberto Ortiz. *Juyungo. Historia de un negro, una isla y otros negros*. Quito, Libresa, 2000. Dado que todas las citas que se hacen de la novela analizada corresponden a la misma edición, en adelante sólo señalaremos la página donde se encuentran.

<sup>118</sup> El personaje central, Ascensión Lastre, es rebautizado al inicio de la obra con el nombre de Juyungo. Con el fin de evitar confusiones en la lectura de nuestro análisis, queremos advertir que, a la hora de referirnos al protagonista, utilizaremos indistintamente su apelativo Juyungo o simplemente su apellido Lastre.

esmeraldeños que venían de Quito y que traían ideas revolucionarias, entre ellos están Nelson Díaz y Antonio Angulo. Los estudiantes son apresados antes de darse una huelga contra los encargados de la carretera y una vez liberados resuelven irse junto con Lastre y otros negros a Pepepán, una pequeña isla en Esmeraldas.

En este sitio el protagonista se entera que va a ser padre, se estabiliza y vive del cultivo y venta de productos agrícolas. Posteriormente, intentan ser desalojados de Pepepán debido a que el terrateniente Valdez, vende esta tierra a un extranjero. Ante las amenazas de los poderosos, el patriarca de la isla muere. Y un día mientras no hay nadie en la casa, el extranjero Hans y Cocambo incendian el predio, matando al hijo de Juyungo que dormía adentro. Este se vengó y los asesina a ambos. Nunca es capturado.

Hacia el final de la historia ocurre la guerra fronteriza con Perú de 1941. Ascención, Nelson y Antonio, son enrolados en el ejército. En el combate muere el último de los nombrados. Lastre, por su parte, se lanza contra los peruanos por un pedazo de carne, descarga sus odios y muere acribillado. La novela termina con un combate de negros macheteros contra los peruanos y la esperanza que al menos Nelson Díaz continúa vivo.

Desde el punto de vista afrocéntrico, el aspecto más decisivo que nos entrega un análisis de *Juyungo* es que nos enfrentamos a una obra contradictoria donde la ambigüedad identitaria del autor marca un constante dualismo literario: una oscilación entre negrismo y afroecuatorianidad. Por un lado se encuentra la propuesta explícita negrista y de lucha de clase con la que se enfrenta el problema del negro esmeraldeño y con la que coinciden la mayoría de críticos y el mismo Ortiz. Se trata de un proyecto que plantea la reivindicación de la comunidad afroecuatoriana en el reconocimiento de una multiculturalidad nacional que debe abandonar los racismos en pos de la idea de mestizaje y en la unión proletaria como manera de enfrentar la opresión. Es decir, no se aborda la posibilidad de definir concretamente la cultura afro dentro de este universo plural (apenas se describe un cuadro de costumbres esmeraldeñas), por lo tanto tampoco se dan pautas para encontrar las resistencias con las cuales este pueblo diferente puede decirse y autodeterminarse, sin que esto quiera decir separatismo nacional sino establecimiento de diferencias y similitudes en pos de una idea de nación justa y heterogénea. En resumen, ante la falta de herramientas, y tal vez decisión, para enfrentar dicha problemática, Ortiz plantea un escape a la cuestión afroecuatoriana, bajo la forma amable, e incluso para muchos convincente, del mestizaje y la lucha de clases.

Pero por otro lado, el autor, que se reconoce y se duele mulato (asunto evidente desde esta primera novela), no puede evitar que una cosmovisión afroecuatoriana esté constantemente fluyendo y encontrando resquicios por donde filtrarse en su discurso. Es así que mientras hay ocasiones en que el sujeto de la enunciación de la novela posee una voz evidentemente externa, incluso blanca, acerca de Esmeraldas; en otras y leyendo profundamente se puede hallar no sólo enunciados negros, sino además un discurso, en verdad, afroecuatoriano que altera o contradice aquello que se quiere decir desde el negrismo<sup>119</sup>. En otras palabras, a Ortiz, escritor mulato y que pretende escribir desde esa posición, se le escapa constantemente su identidad afrodescendiente<sup>120</sup>.

Ahora bien, para refrendar nuestra hipótesis y alcanzar un análisis profundo de la novela estudiaremos este vaivén literario e identitario en cuatro niveles: espacio y tiempo, manifestaciones culturales, personajes y relación hegemonía-subalterno. Aunque estos cuatro estadios de lectura casi siempre se entrecruzan, para fines metodológicos los veremos por separado con excepción de los dos últimos. Trataremos también de no terminar nuestro examen sin dar ideas globales y algunas conclusiones del texto.

### **2.2.1. Espacio y tiempo**

En la medida en que *Juyungo* cumple con la intención de ser una novela afroecuatoriana, el espacio donde transcurren los hechos adquiere una característica especial: La naturaleza esmeraldeña, compuesta por la selva, ríos, montañas, manglares y mar, no se constituye en un fondo para la narración. Ella también es protagonista no sólo porque condiciona la vida material y cotidiana de los afroecuatorianos, sino también porque es un elemento vivo de su cultura otra.

Para el afroecuatoriano de esta región, la naturaleza existe en su lengua altamente onomatopeyizada, en la forma de entender el mundo (mitos y costumbres), en la conformación del carácter de sus habitantes (cíclicos, rebeldes, desbordante de sentimientos, no reprimido), en el equilibrio entre la explotación de los recursos y el respeto a lo inexorable de su ser. La novela logra a veces alcanzar (en su lenguaje, descripciones, metáforas y narraciones) esa unión del

---

<sup>119</sup> El autor se reconoce negrista y no escritor de la negritud. Encierra afroecuatorianismo en el primer concepto. Ver Adalberto Ortiz, *La Negritud en la Cultura Latinoamericana y Ecuatoriana*, ed. cit. pp. 115-118.

<sup>120</sup> Este escape de afroecuatorianidad que confirmaremos más adelante, ya lo leía A. Rojas (*Op. Cit.*, p. 217), pero con una valoración contraria a la nuestra: “Lo negro parece dominarle a ratos. Pero el narrador civilizado vence una y otra vez, y nos brinda páginas verdaderamente magistrales”.

hombre con la naturaleza. Sin embargo, en otras ocasiones, y eso marca el carácter contradictorio de la novela, el mundo natural sólo aparece como una tierra donde se sitúa a personajes que viven en torno a ella y en/de ella.

Una de las maneras en que Ortiz logra esta unidad natural se halla en la comparación que hace constantemente del hombre con su entorno. Crea un paralelo entre ambos (ser humano y naturaleza) que no sólo tiene la particularidad de tocarse en ciertos puntos, sino que se entremezcla. Esto permite borrar los límites de lo previo y lo posterior, lo externo y lo interno que existe entre ellos. Para ser más claros: algunas veces la naturaleza cumple la función de configurar la forma de ser de los sujetos y en otras, sirve de explicación metafórica de las acciones ya realizadas por el hombre, surgidas de su interacción con otros hombres.

La descripción que se hace del río, por ejemplo, en la travesía que los estudiantes y Juyungo realizan para llegar a la isla de Pepepán luego de la frustrada huelga en la construcción de la carretera, se vuelve un espejo donde puede verse y resolverse Antonio Angulo. Sin embargo, este mulato no logra hacerlo. Y es que en este viaje se muestra claramente la crisis de sujeto que atraviesa Antonio y que se resume en la descripción de la unión del río Blanco y el Quinindé. “Ambos ríos al juntarse no pueden borrar una línea de color, pero se mezclan, formando uno solo” (195). Es esta coexistencia diferente y conflictiva de ríos (culturas), la que Lastre logra entender durante la novela como parte de una identidad afroecuatoriana, pero es la misma que, vista como un conflicto irresoluto, sin síntesis, angustia a Antonio (acaso Adalberto Ortiz). La ida de este “tenteenelaire”, junto al grupo de negros, hacia Esmeraldas corresponde a la búsqueda de su negritud, a ese reencuentro con su ser negro que aparentemente estaría dado por el reconocimiento de una tierra y de una gente. Necesita falsamente, pues se trata de algo interno y no externo, aislarse en la montaña para encontrar su identidad, para superar su complejo de inferioridad por ser mulato. Antonio Angulo se define infeliz por no ser ni blanco, ni negro, tanto que piensa en el suicidio (escape y no enfrentamiento del problema) para calmar su vida. No tiene voluntad, ni fuerza para luchar contra esa discriminación racial que se le ha internalizado. Es un ser oscilante que al mismo tiempo que piensa en su gente y su identidad afroecuatoriana, cree que la mejor manera de dejar atrás esta neurosis consiste en la consecución de éxitos según valores occidentales: tener una esposa blanca y dinero suficiente para no ser visto como menos.

En cuanto a Juyungo, un aspecto que trasciende de su relación infantil con el contrabandista Cástulo Chanchigre es la errabundancia por los ríos. Este ser nómada apunta al carácter libertario



del afroecuatoriano. De hecho para los decimeros, como apunta Laura Hidalgo<sup>121</sup>, el “ser muy viajado” confiere mayor respeto en la comunidad. Pero este continuo viajar también se convertirá, como veremos más adelante, en el descubrimiento de una identidad y posición en el contexto nacional. No obstante, y siguiendo con la función de la naturaleza, desde el inicio de la novela se crea un paralelo entre el carácter rebelde de Juyungo y la naturaleza del río: siempre en movimiento y nunca enteramente dominable. Esta similitud se hace explícita con la aparición de la Madre del Agua (desbordamiento que llega cada 50 años y que se le atribuye a una serpiente que intenta salir al mar para encontrarse con los de su misma especie). A Lastre la llegada de esta fuerza fluvial natural, impulsada por abundantes lluvias, le maravilla, pero también le anuncia el fin de un ciclo en su vida. Veamos: Se incendia la casa de Pepepán con la idea de desalojarlos y muere el pequeño Gumersindo, hijo de Lastre y único residente en el momento del siniestro. Este deceso desencadena la locura de María de los Ángeles (estado peor que la muerte para Juyungo) y el retorno de la rabia de Lastre. Consecuente con el carácter otro del afroecuatoriano que se describe en la tradición oral, el protagonista no llora, no se acongoja<sup>122</sup>, simplemente toma los acontecimientos como son, vive en presente y responde con rabia y crueldad (como la Madre del Agua): asesina a machetazos a los incendiarios Cocambo y Hans. Eterno retorno del hombre negro: Juyungo vuelve a andar y andar, sin tierra, sin familia, olvidado, con hambre, dolor y deseo de justicia.

Como anotábamos antes, la naturaleza explica las relaciones del afroecuatoriano consigo mismo y con la hegemonía. La isla de Pepepán, en este caso, puede ser entendida como una metáfora de Esmeraldas. Y es que se trata de una isla cuando el río está crecido, pero cuando es época de sequía, deja su carácter insular y queda unida al resto del campo, dejando ver el fondo del cauce una tierra con cicatrices. Nos hace mucho sentido pensar en Esmeraldas porque como enclave afroecuatoriano ha sido constantemente marginado, olvidado y aislado del país. Sin embargo, cuando se ha necesitado de la fuerza del habitante negro o se ha querido explotar sus productos para beneficio de unos pocos, enseguida se ha acudido a ella como salvación, integrándola mentirosa e interesadamente, dejando entrever cicatrices profundas en la idea de nación que no se pueden ocultar. Pero Pepepán nos recuerda también a Fernando Ortiz y su idea de transculturación. Es una isla donde se cultiva azúcar y tabaco. Esmeraldas es un lugar no de

<sup>121</sup> Hidalgo, Laura. *Décimas Esmeraldeñas*. Quito, Libresa (tercera edición), 1995, p. 109, 110.

<sup>122</sup> Ver cuentos orales como “Tío tigre y tío conejo”. Juan García. *Cuentos y décimas afroesmeraldeñas*. Quito, ABYA-YALA, 1992.

africanos o americanos, se constituye en un espacio afroecuatoriano. De ahí que no sea coincidencia que el patriarca, Don Clemente Ayoví, sea un gran narrador oral (conservación cosmogónica), y al mismo tiempo crea en el Dios cristiano.

Pero la selva también está viva, y se la trata por lo tanto como un personaje que dialoga. Así, terminada la crecida del río en la isla de Pepepán, Lastre ve en la recolección de tagua una mejor manera, que la venta del tabaco, para sostener a su familia<sup>123</sup>. Con eso en mente se interna en el monte. La relación que él entabla con la flora y fauna apunta a mostrar el conocimiento, respeto y tratamiento vital del afroecuatoriano hacia la naturaleza. Si por un lado, vence a un puma sólo con su machete y recolecta abundante tagua, por otro lado toma precauciones con las plantas venenosas y tiene la previsión de cuidarse de otros animales como las culebras a las que trata antropomorfamente. La selva es inexorable y si bien Lastre cree dominarla nunca se siente soberbio frente a ella.

Mientras tanto, el mismo viaje al monte fue para el indefinido Antonio una aventura<sup>124</sup>, de tal magnitud que la naturaleza lo reconoce como extraño, es picado por una serpiente y corre el riesgo de morir. La misma flora de la selva lo salvan, eso sí en manos de un hombre como Don Clemente (patriarca de la isla) que como curandero la conoce, vive por ella.

En el intento de seguir explicando una afroecuatorianidad ligada a la naturaleza y la libertad que ésta ofrece, Ortiz acierta al exponer a los sujetos negros siempre en espacios abiertos y libres de límites como la selva, el río y las calles, o en momentos festivos y de trabajo como la marimba y la cosecha. Como en la literatura afrocaribeña: aquí también quedan los lugares cerrados y de represión (como casas u oficinas-centros de poder) para el blanco.

Sin embargo, en el desarrollo de los espacios como parte fundamental de la identidad comunitaria, la novela también tiene momentos donde el discurso si no tambalea, se hace muy superficial. Por ejemplo, después de que la maestra Cuabú niega a Lastre, éste emprende un nuevo viaje hacia Esmeraldas donde trabajaría con Remberto Quiñónez en la Casa de Tagua Alemana. Esta vez el mar es su camino, pero sobre todo un paisaje. Con este viaje, el autor logra completar la descripción del mundo natural/cultural de la región, pero nunca trata a la costa con la misma intensidad con la que trata al río o a la selva. Debemos recordar que el mar cumple para

---

<sup>123</sup> Hay que señalar que la vida que se lleva en la isla es comunitaria, por lo tanto el trabajo de todos es para todos. Esto habla del carácter solidario del esmeraldeño.

<sup>124</sup> Entiéndase aventura como un suceso extraño que un desconocido (aventurero) intenta enfrentar.

el afroecuatoriano un papel central en la formación histórica de su identidad: es un lugar de supervivencia y al mismo tiempo de explotación.

Esa ambigüedad con la que se trata a la naturaleza aparece retratada en los epígrafes (ojos y oídos de la selva) que aparecen al inicio de cada capítulo. Ellos intentan representar a esa naturaleza atemporal que habla en un lenguaje propio y que se traduce en la cosmogonía otra del afroecuatoriano, pero sólo lo logran parcialmente. “Tres gigantes olas turbias, más altas que la más alta torre de iglesia, aparecieron en el fin del mar. Las lomas se derrumbaron, las piedras caminaron vivientes, el suelo se movía como una víbora, las casas traquetearon y se fueron de nariz” (107). “Pero mucho antes de la noche, mucho antes, las nubes con sus dedos líquidos; tamborileando sobre las hojas; tamborileando sobre los frutos hueros; tamborileando sobre las charcas de las huellas; tamborileando, tamborileando, tamborileando, tamborileando, tamborileando...” (171). Si bien ambas cumplen con la función oracular (anuncian lo que va a pasar) y poética que Ortiz le otorga a los epígrafes, la primera, se muestra externa y controlada por un discurso, mientras que la segunda, aunque también es una construcción erudita, logra ser más perceptible y consustancial con lo que está describiendo.

Dado que a la naturaleza le corresponde un “tiempo sin tiempo”, es decir un tiempo vertical, de eterno presente y cíclico, el conflicto con la línea temporal horizontal de Occidente también se va a instalar en la obra. Es que si bien Ortiz en su narración acepta la existencia de un tiempo otro (el signado por la unión del hombre con la naturaleza) y lo reivindica como parte de una cultura afroecuatoriana, también lo desplaza sostenidamente en su discurso dialéctico-materialista. Para él, la única manera de que el hombre negro pueda integrarse a la nación heterogénea y hacer valer sus derechos, es aceptando un lugar de síntesis, en este caso marxista: la unión proletaria. De ahí que si bien reconoce la existencia de un tiempo cíclico-irracional, éste deba ser superado “racionalmente” en pos del fin último que es el cambio de las estructuras de explotación.

Este discurso teleológico tiende a dejar un manto de primitivismo sobre la figura del negro. Juyungo, aunque responde a ese tiempo presente y cíclico del afroecuatoriano, desarrolla su vida cronológicamente desde su infancia hasta su muerte. Esto no debería preocuparnos puesto que esa línea (nacer-crecer-morir) no es tal, si creemos en que se va a repetir circularmente en todos los hombres. A lo que sí debemos poner atención es que después de Juyungo quien queda vivo como esperanza de cambio es Nelson. Es decir, la muerte de ese tipo de tiempo irracional se vuelve necesaria *para avanzar* hacia el cambio social. Lo estático y atávico de una cultura sin

conciencia para sí, como la afroecuatoriana, no permitiría una transformación revolucionaria como la que garantiza un hombre que piensa a futuro y planificadamente según una ideología moderna, “civilizada”. En el asunto del tiempo, el autor subestima la capacidad cultural del afroecuatoriano para autodeterminarse y modificar su entorno social.

No queremos con esto hacer una defensa anacrónica de la cultura, creemos más en la necesidad de apropiarse de nuevos aportes ideológicos, pero siempre en una base cosmogónica propia. A eso apunta nuestra re-lectura de *Juyungo*, hacia allá irá nuestro análisis (sobre todo en la parte final de este capítulo). Por ejemplo, durante la visita que Ascensión Lastre hace a la loma Palo Palo donde se encuentra el santo Hermanito, aparece su padre por segunda y última vez. Gumersindo reconoce a su hijo y viéndolo adulto y fuerte, intenta convencerlo de que regrese con él para que le ayude en la casa. Juyungo no cede a las presiones del padre y, lo que es más, logra invertir dos oposiciones binarias que lo afectaban: Bruto/inteligente y muerte/vida.

Entre los insultos que recibía de niño por su carácter rebelde, estaba el de bruto. Al saber Juyungo que El Hermanito engaña a los creyentes, el epíteto de bruto que nuevamente le profiere el padre, se convierte en lo contrario: en sabiduría de vida, y se revierte sobre el insultador sin tener que verbalizarlo. Tiempo después cuando recuerda su bautizo y a los creyentes en el catolicismo afirma: “la gente es bruta, palabra” (137). Enseguida, el rechazo hacia el padre con la advertencia de que “¡Olvídeme papá! ¡Haga cuenta que me he muerto!” (116), implica la inversión del término muerte. Y es que existe un tiempo otro que acompaña a la novela, es el tiempo cíclico, el tiempo de la naturaleza (naturalismo literario pero también afroecuatorianidad), que es propio de Lastre y que se contrapone a la línea temporal occidental<sup>125</sup>. Así al “morir para el padre”, muere como niño y nace como adulto, según Smith. Pero más importante aún es que ese fallecimiento implica el no retorno (o la muerte) a una vida pusilánime y pasiva como la que llevaba el progenitor y reivindica el ser en una vida libre de constante búsqueda y movimiento.

En el mismo sentido temporal, existe una acción determinante en torno a la isla de Pepepán. Desde que Lastre llega a este lugar, entra en una etapa de estabilidad que se corresponde tal vez al equilibrio humano que ha conseguido por sobre el odio racial y que está relacionado con el

---

<sup>125</sup> De los críticos de Ortiz sólo dos se atreven a examinar de esta manera lo temporal. Ronna Smith (*Op. Cit.* “Juyungo”, pp. 171-187) habla de un tiempo cíclico, de un no-tiempo de la selva y del río que se recrea en Lastre y que rompe con la linealidad de occidente. Gilberto González (“La angustia escondida de Adalberto Ortiz”, en *Letras del Ecuador*, No 11. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, febrero-marzo de 1946, pp. 8-9.), por su parte, habla de la muerte como génesis a la inversa. De esto, y de los principios psicoanalíticos de muerte y de placer continuaremos hablando a lo largo del ensayo.

descubrimiento de su posición como afroecuatoriano. No es inmovilidad, sino la paz momentánea del retorno. No ha dejado de pensar en las injusticias y en la necesidad de ser libre, sino que, como el río, está en una etapa de calma. De ahí que en su mente siga criticando y prefiera que si su primogénito es mujer sea maestra y no monja. De ahí, también, que se dé cuenta, en los viajes a vender las cosechas de la isla, que si bien la ciudad de Esmeraldas está cambiada, la explotación del negro, por parte del blanco y del mismo negro, continúa.

En más de una ocasión podría quedar la impresión de que el tiempo cíclico tiene una carga negativa que hay que superar. Recordemos que el hijo de Lastre, no sólo anuncia mal porvenir por haber nacido cuando pasaba la lechuza agorera, sino también por repetir un ciclo al recibir el nombre de su abuelo pusilánime Gumersindo. Efectivamente, la muerte del niño trae como consecuencia un retorno que puede ser visto como desagradable: la ira de Lastre, que como la Madre del Agua regresa cada cierto tiempo, le permite asesinar a los victimarios y, como dijimos al principio, lo deja nuevamente en el terreno del dolor. No obstante, lo más importante de este retorno es que también despierta en Lastre un nuevo y activo deseo de justicia.

### **2.2.2. Expresiones culturales**

Ninguna manifestación humana está vacía de significado y, menos aún, ninguna está exenta de pertenecer a una ideología o cosmovisión. Las expresiones culturales, en la medida en que reproducen una manera determinada de ver e interpretar el mundo, constituyen un espacio donde el individuo puede reconocerse como parte de una comunidad. Dicho proceso no es de una sola vía. El mismo conjunto de normas y valores de un conglomerado se crea en virtud de las condiciones naturales y sociales en que se desarrollan históricamente los hombres de la comunidad. Por lo tanto, cada expresión cultural va a crear y recrear una identidad, pero también cada manifestación va a ser creada por esa misma identidad.

En este sentido, *Juyungo* nos presenta una serie de acontecimientos donde la cosmovisión esmeraldeña se revela tal como ha sido construida a través de la historia de esta cultura afrodescendiente. Sin embargo, Ortiz tiene una doble visión sobre esta forma de entender el mundo: Al mismo tiempo que reconoce como propias y hace una defensa de algunas de estas expresiones culturales, cree en la necesidad de superar u olvidar otras en busca de un estado de desarrollo al que la comunidad no ha podido llegar justamente por el lastre de esta cosmovisión.

Toda cultura evoluciona en el tiempo y para esto transcultura elementos que no le pertenecen tradicionalmente. La recepción productiva de una cultura extraña cambia de intensidad según la resistencia que la cultura local tenga de la cosmopolita. En el caso del afroecuatoriano, esta resistencia siempre ha sido fuerte y eso ha implicado una contradicción también poderosa en relación con la hegemonía: autodeterminación y aislamiento/marginación. Lamentablemente, el autor sólo destaca las expresiones que histórica y evidentemente han permitido una autonomía cultural como el sentido libertario-rebelde, y no toma en cuenta o no se da cuenta que aquellas que él considera un lastre para el progreso de la comunidad, como la unidad místico-mágica con la naturaleza, están íntimamente relacionadas con las otras, se nutren mutuamente y entre ellas se hacen posibles. El discurso de *Juyungo*, por lo tanto, apunta no a reelaborar constantemente una identidad afroecuatoriana en un sustrato cultural resistente, sino, paradójicamente, a dejar a un lado expresiones sin las cuales dichos rasgos identitarios desaparecerían.

A continuación expondremos cómo alternativamente, en unos casos, y simultáneamente, en otros, esta ambigüedad, en el trato de las expresiones culturales, está presente en la novela. La rebeldía de *Juyungo* se metafórica de manera constante en la naturaleza del río. Sin embargo, también se hace explícita: “Como mandinga”<sup>126</sup> (81) era Lastre cuando niño. Este comentario, hecho por el padre del protagonista, no es menor porque nos liga inmediatamente a un hecho histórico del esmeraldeño: la no asimilación pasiva, ni total a la Iglesia Católica. Esto se vuelve también una advertencia. Ortiz, con justa razón, no puede desligar la explotación económica de la imposición ideológica. De ahí que para *Juyungo* los rezos sean un zumbido molesto y, aún más, que no se deje bautizar. “En eso, una mano le metió un trozo de sal en la boca. Escupirlo y dar un revés a aquella mano blanca y peluda, fue una” (86). De ahí también que esta rebeldía, en virtud de que ninguna cultura está libre de “contaminación” o influencias externas, esté contrapuesta a expresiones de religiosidad popular como el respeto inmenso hacia el sacerdote. Dicha contradicción se puede registrar también en la solemnidad que despertaba la misa al interior de la iglesia y en lo profano de la música de los tambores en el exterior. Ambos acontecimientos reunidos bajo una misma noche negra.

Después de huir de casa, la vida que *Juyungo* lleva con el contrabandista, apunta a otro rasgo identitario de esta comunidad: la mezcla de ficción y realidad en la que se desenvuelve el afroecuatoriano en Esmeraldas. Ese realismo mágico, que se vive cotidianamente y que Nelson

---

<sup>126</sup> Léase diablo o demonio.

Estupiñán reconoce como característica siempre presente del esmeraldeño, se empieza a establecer en esta novela con las historias que Cástulo Chanchigre, primer maestro de su vida, cuenta al pequeño Ascención. Narraciones que hablan además de esa tradición oral esmeraldeña en que lo mágico de la naturaleza se une con la realidad.

Durante los trabajos en la carretera que uniría la costa y la sierra, María de los Ángeles decide acompañar a Juyungo al campamento ubicado en el Km. 18. Un hecho notable es la aparición de Cristobalina, negra cocinera y madrina de Cangá, a quien recurre la mujer de Juyungo para pedirle una brujería que haga que él la ame. Este evento tiene muchas lecturas, todas ellas válidas: 1) Nuevamente la brujería está en el centro de las tradiciones afroecuatorianas. 2) No es menor que sea una blanca la que utilice dicha creencia para conjurar a un negro. Esto muestra que el mestizaje está más allá de lo racial, se concentra en lo cultural, en la posibilidad de la transculturación. Es decir, un afroecuatoriano no lo es sólo por el color de la piel sino por las manifestaciones afro que haya incorporado consciente o inconscientemente. 3) Existe una matrifocalidad que se contrapone al construido machismo esmeraldeño. La presencia de una mujer que si bien tiene espacios delimitados como la cocina o el cuidado del hogar, también irrumpe en expresiones que parecen exclusivas de los hombres y que sirven para la conservación cultural como la brujería o la tradición oral. 4) Juyungo, después de que María de los Ángeles le aplica el conjuro, se empieza a enamorar de ella. Ortiz trata de dejar claro que este enamoramiento es producto de un despertar humano más que de algo mágico, no obstante, la presencia simultánea de la brujería deja un gusto a realismo mágico consecuente con las creencias del afroecuatoriano.

Cuando muere Remberto Quiñónez, amigo de Juyungo desde la adolescencia, la novela se centra en la descripción de la familia del fallecido. Entre lo que debe destacarse de esta digresión hecha por Ortiz, está: el carácter libertario del pequeño hijo de Remberto, que a toda costa no quiere tener amos que los exploten. La creencia en los fantasmas y aparecidos como parte fundamental de la cultura esmeraldeña y, sobre todo a nivel infantil, como ordenadora social otra, aún cuando el autor se tome la molestia de querer científizar y explicar todo lo místico. Se entiende su intención de despertar la acción en el pueblo negro por sobre lo que ellos consideran dado e inexplicable, pero en vez de resignificar este sustrato cultural como forma de resistencia, lo invalida disimuladamente. La descripción de Barrio Caliente, enclave montubio y negro de la

ciudad de Esmeraldas, también sirve para registrar cómo el pensamiento occidental y burgués encuentra en manifestaciones culturales como la marimba, el salvajismo negro.

Con el personaje don Clemente, en cambio, se hace hincapié en la coexistencia no siempre pacífica de lo místico-natural como la tunda o el duende entre otros cuentos afroecuatorianos y el catolicismo. También se reitera la predilección por los niños, como receptores, y por la noche, como escenario, para la conservación de estos cuentos cosmogónicos que se fijan en la memoria por el miedo. Siguiendo el carácter mágico de la novela, debemos recordar que Antonio sufre la mordedura de una serpiente y don Clemente como curandero le aplica una contra para salvarle la vida. No obstante, la curación de Antonio<sup>127</sup>, llega con el beso de Eva<sup>128</sup>, mujer a quien tanto ansiaba y que disputaba con Cangá y la brujería de Cristobalina.

Pese a que a lo largo de la novela se intenta racionalizar las creencias populares, el mal augurio que trae la peste de las aves de corral de don Clemente (Capítulo XV) no pasa por el mismo filtro. Lo negativo del discurso de la novela es que se califica esta premonición como intuición del trópico, cayendo en una especie de exotismo y no en la aceptación de una expresión cultural afroecuatoriana. El hecho es que se anuncia el desalojo de Pepepán debido a que arbitrariamente Valdez ha vendido la isla a un extranjero que quiere explotarla agrícolamente. Como vemos, el negro ecuatoriano y los indígenas comparten el mismo sino de luchar por una tierra que les pertenece ancestralmente y que constantemente les es arrebatada. Don Clemente muere de aflicción por su isla, olvidado por Dios<sup>129</sup>.

Pero antes que se desencadenen los hechos fatales de la novela, se da una fiesta en la casa de Don Clemente. A ella acuden los pobladores negros de la zona, llamados por el ritmo de la marimba y otros instrumentos de percusión. Esto nos recuerda que en la cultura Bantú, como dice el mismo Ortiz, los tambores dicen cosas. Si bien en América han perdido esa función de comunicación, aún conservan un poder de convocatoria comunitario. La música y la danza son un espacio privilegiado para expresar y recoger la identidad afroecuatoriana. Ortiz lo entiende así, por eso nos describe el calor, el sudor, la sensualidad, la redondez de las mujeres, el caos, la

---

<sup>127</sup> La curación es tanto física (veneno de la culebra) como espiritual (angustia identitaria por ser mulato).

<sup>128</sup> Se plantea un machismo erótico en la función de Eva como enfermera de Antonio y el trato que él tiene hacia ella. Machismo construido que se registra en las Décimas esmeraldeñas como parte de la cosmovisión afroecuatoriana. Hay además una relación interesante entre Antonio, Eva y la serpiente que podría tener una lectura productiva desde la intertextualidad con el Génesis de la Biblia. Lamentablemente, no hay espacio para profundizar en aquello.

<sup>129</sup> Aquí tiene sentido, la conclusión a la que llega Pablo Minda sobre la idea de Dios que maneja el afroecuatoriano. Se cree en Él como una energía buena más que como persona, pero como no se preocupa mucho por los negros, ellos



demencia del alcohol, en suma la libertad del placer. Un hecho destacable es el énfasis en el respeto a la fiesta. Alegría que no puede ser rota, ni siquiera por el amor a una mujer (me refiero al triángulo de amor y odio: Antonio-Eva-Cangá).

El autor, al querer mostrar un discurso afrodescendiente a través de la descripción de ciertos personajes y sus actividades (expresiones culturales), cae nuevamente en contradicciones. Por un lado, Ortiz acierta al no homogeneizar al afroecuatoriano bajo las características de Juyungo (éste representa sólo la parte rebelde y autodeterminada de la identidad esmeraldeña). Mas bien, presenta –por ejemplo, en el capítulo V, en los trabajos carreteros– un abanico de personalidades y matices con los cuales puede ser más honesto con la realidad afroecuatoriana. Sin embargo, en este intento comete el error de estereotipar otros personajes como Crispulo Cangá, negro casi azul, creyente en la brujería y con habilidades para la marimba y la tradición oral.

Por otro lado, el mismo narrador que con cierta distancia coloca a Cangá en un molde, al describir al *cholo* Bautista Cheme lo hace definitivamente desde una voz afroecuatoriana. Este personaje, por pertenecer a esa cultura autóctona e introvertida del litoral, “daba la conturbante sensación de que no pensaba. Así era él y así eran todos los de su raza” (136). Como vemos, la construcción que el negro hace del otro subalterno pasa por la matriz de su cosmogonía e identidad propia. Es decir, caracteriza a los *cholos* tomando como modelo la manera de ser particular de la comunidad afrodescendiente. De ahí que la pasividad, en tanto no forma parte del comportamiento general de su cultura, sea, para el negro, un rasgo de difícil definición (escasez o abundancia de inteligencia)<sup>130</sup>.

Para finalizar este acápite debemos anotar que Ortiz con una mano casi costumbrista quiere exponer, aunque sea de manera forzada, superpuesta y artificial, todas las expresiones tradicionales del negroecuatoriano. Así, la fiesta en la casa de don Clemente es un espacio para mostrar las décimas y contrapuntos como parte de esta comunidad afrodescendiente. Además, la muerte de don Clemente y Gumersindo le sirven al autor para completar el cuadro de costumbres esmeraldeñas, en este caso los ritos funerarios: chigualos y alabados<sup>131</sup>. No queremos decir que

---

tampoco se preocupan mucho de él. “El negro en Sucumbíos. Migración, Cultura e Identidad”, en Juan Pablo Pezzi (P.), Gardenia Chávez y Pablo Minda. *Identities en Construcción*. Quito, Abya-Yala, 1996, pp. 272, 273.

<sup>130</sup> De esta última cita podemos hacer una relación no casual con la obra de Miguel Barnet, *Autobiografía de un Cimarrón (Op. Cit.)*. Aquí también, el protagonista, un negro cimarrón cubano, cuando trabaja en los ingenios azucareros describe a los chinos como personas tan retraídas que parecería que piensan más que los negros.

<sup>131</sup> Para una descripción más detallada de estos ritos revisar “La Cultura Afroecuatoriana”, en *Enciclopedia del Ecuador*. Barcelona, Océano, 2000, pp. 277-306. También, Juan Pablo Pezzi (P.). “Aporte hacia la consolidación de

esté mal revelar este tipo de manifestaciones culturales, pero es mejor hacerlo de manera fluida y con mayor justificación dentro del texto, puesto que queda la sensación de mirada exótica de la cultura. De ahí que tampoco estemos de acuerdo en que lo afro de la novela sea rescatado por muchos críticos, sólo en la existencia de ritmos musicales y bailes y no en lo cosmogónico. Pero hay que consignar que no es una lectura casual, el autor deja patente esa sensación y un primer lector fácilmente puede llevarse dicha impresión. La idea de primitivismo<sup>132</sup> o buen salvaje sí es algo inaceptable y que no aparece propuesto en la obra. Hay que entender al afroecuatoriano no como un ser atrasado, sino como otro, por cuya cultura estamos inevitablemente cruzados.

### 2.2.3. Personajes e ideología

Como se atisba en el planteamiento del argumento, los tres personajes ejes sobre los que se desarrolla la obra y el discurso son: Ascención Lastre (Juyungo), Antonio Angulo y Nelson Díaz. Aunque al abordar a estos tres individuos inevitablemente nos tenemos que remitir a la relación que cada uno tiene con la hegemonía, la mirada también estará puesta en la idea de identidad afroecuatoriana que se condensa de manera diferente en ellos y en otros personajes menores que aparecen a lo largo de la novela.

Lo primero que aparece como significativo es la idea de que la vida del protagonista Ascención Lastre parece ser la vida del negro ecuatoriano. Su descubrimiento del país y la gente, es el descubrimiento del lugar del negro en la nación. Al principio de la novela nos encontramos no con el nacimiento de Lastre, sino ya con un niño, que además tiene una madrastra. Si nos remitimos a los cuentos orales de recreación, esto encaja perfectamente con la idea de un pueblo transplantado que no conoce a su madre verdadera (África), pero que la recuerda y esa remembranza es parte de su identidad. “Como el cuento que echaba su mama: ‘...salió a correr mundo. Anda que anda, anda que anda, anda que anda. Andar y más andar y más andar...’”(89). Esta frase aparece justo en el momento en que decide no soportar más el maltrato en su casa, ni la indefensión ante la pobreza, ni las enfermedades que encontraba al estar a lado de su padre. No es casual que su progenitor haya trabajado sacando oro para ingleses, pues esto nos remite a un pasado de esclavitud o de sometimiento. La necesidad de romper o cimarronear de aquello (acaso como los primeros negros que llegaron a Esmeraldas), se da justamente en la salida del guetto

---

la identidad cultural del negro esmeraldeño. ¿Es el negro esmeraldeño un afroamericano?”, en Juan Pablo Pezzi (P.), Gardenia Chávez y Pablo Minda. *Op. Cit.*, pp. 11-98.

<sup>132</sup> Casi todas las lecturas críticas de *Juyungo* (ver bibliografía) caen en esta calificación.

familiar y en el reconocimiento de una característica que lo acompañará a Ascención durante toda su vida: la libertad reflejada en lo nómada y en su carácter “resabiado”.

Insistimos: Lastre era “como mandinga”. La idea del bautizo que se vierte en Juyungo, es aquella que tiene relación con la civilización. El sacramento quita lo primitivo y la rebeldía. Al negarse Lastre a recibirlo, es considerado un demonio para la iglesia. ¿No es acaso esta idea de inferioridad la que legitimó a los esclavistas e incluso hoy a la hegemonía burguesa de nuestros países a no incorporar al negro como sujeto digno? ¿No es verdad que mientras más peligroso sea un sujeto para el *establishment*, más necesario será satanizarlo y marginarlo?

En todo caso, Lastre rompe con el cerco pasivo y sumiso que quiere reproducir el padre en él y cimarronea de su hogar. Quien lo acoge, es el contrabandista negro colombiano, llamado Cástulo Chanchigre, que conoció durante su frustrado bautizo. Este encuentro y la vida que desarrollarán ambos por los ríos de la región contienen otra clave importante para la idea de afroecuatorianidad que se plantea en *Juyungo*: La relación que el negro ecuatoriano tiene con el colombiano. La formación de nuestros países y la demarcación de fronteras, poco o nada tomó en cuenta las organizaciones culturales regionales. Así mientras las tierras bajas del pacífico poseen una cultura afrolatinoamericana regional de características similares, intercomunicada y potente; la oficialidad separa y delimita la zona en países distintos: Panamá, Colombia y Ecuador.

Con el asesinato del contrabandista, Lastre se ve obligado a huir. Es recogido por unos cayapas quienes le dan alojamiento en su tribu. Para los indígenas cayapas, el negro también es un diablo, un Juyungo. Aquí se invierte la relación de poder y si recordamos que los africanos recién llegados en 1553 redujeron a los indígenas creando una hegemonía zamba, podremos entender el porqué de esta concepción del otro negro. No obstante, y pese a este rechazo, Ascención es aceptado en la comunidad india. Resulta clave anotar que si existe una marcación de límites entre el negro y el indio, ésta apunta más a una diferenciación cultural que a un intento de discriminación. Este pasaje, en realidad, nos habla de esa heterogeneidad cultural que tiene contactos, que coexiste y se alimenta mutuamente, pero que no por eso se mezcla o se sintetiza. Así, los cayapas le enseñan a Lastre que también creen en la brujería, lo cual motiva su imaginación y sus deseos de ser curandero. Con ellos vive y aprende o transcultura la cosmogonía indígena. Ellos son sus maestros de la naturaleza, de la vida (sexo y nacimiento de hijos) y de la muerte. Con ellos se vuelve más profundamente telúrico americano y nace nuevamente con el nombre de Juyungo. Pero con ellos empieza a descubrir que hay gente, como

el brujo negro, Tripa Dulce, que se aprovecha de otros y que en realidad es mala, no precisamente por el color de la piel.

Entre los comerciantes negros que llegan a la tribu, se encuentra Manuel Remberto Quiñónez, quien se convertirá en uno de los amigos más cercanos de Lastre. Con él se va de la comunidad Cayapa. Desde aquí la novela empieza a abordar el problema de la explotación de la naturaleza y la opresión que ejerce la clase hegemónica (la burguesía agroexportadora y los terratenientes) sobre el negro. Se reitera, como una enfermedad endémica de Esmeraldas (y de Latinoamérica), el enriquecimiento de unos pocos (generalmente extranjeros y blancos o mestizos nacionales) gracias a las tierras y el trabajo de los hombres de la región. Para el negro queda poco dinero y mucho abuso. A esto apunta el engaño en el que caen los negros madereros quienes se internan en las montañas a cortar madera y la llevan a los aserraderos italianos confiados en el anuncio de que se compraba dicho producto. Al llegar se les niega dicho anuncio de compra y se les recibe sus productos a un precio bajísimo. Este ardid trae el primer despertar consciente de Lastre contra la injusticia, revestido, en este caso, de racismo. “Sin recapacitar, desde algún lugar incógnito, le ascendió una rabia frenética contra aquellos blancos, contra todos los blancos” (109). Este odio luego se verá reforzado cuando conoce a un charlatán conocido como El Hermanito, quien engañaba a los pobladores rurales de la loma Palo Palo con sus supuestos poderes místicos-religiosos. En realidad, los utilizaba para no trabajar, alimentarse gratis y abusar de las mujeres. Lastre lo descubre al defender a una maestra rural, Afrodita Cuabú, que tampoco creía en esa santería. Es interesante anotar que acá, la novela pone en paralelo el saber de la escuela con el de un negro libre y rebelde como Juyungo. Aunque se insistirá reiteradamente a lo largo de la obra en la necesidad de un despertar de consciencia para sí, a través de la ideología marxista, la capacidad de descubrir el engaño económico-religioso sin necesidad de una escuela formal, evidencia una otredad cosmogónica que no necesita indispensablemente de un conocimiento externo para defenderse de abusos.

No obstante, después de tener relaciones sexuales, la maestra rechaza a Lastre. Él mismo se reconoce frente a ella como un ser un “sin oficio, ni beneficio”. No es menor que sea el narrador omnisciente el que nos cuente las reflexiones de Juyungo. Es decir, aunque en algún momento se le escape a la novela la idea de otredad, el discurso de la escuela sobre la naturaleza vence.

Después de este rechazo el protagonista de la novela viaja a la ciudad de Esmeraldas. Dicha estadía en la urbe marca de varias maneras a Lastre. Conoce al negro Tolentino Matamba,

apodado Cocambo. Con él entabla una lucha por el respeto de los compañeros estibadores. Lastre demuestra ser más fuerte que su rival. Esta fortaleza que literalmente es física, se metaforizará en el papel que Cocambo representa como sirviente de los dominantes y traidor de sus pares. Pero eso se verá más adelante, por ahora, lo decisivo es el encuentro de ambos y la rencilla que nace y nunca logra ser salvada. Desde aquí los compañeros empiezan también a decirle Juyungo a Lastre, pero no de la manera peyorativa que Cocambo buscaba al difundir el apodo, sino como una muestra de respeto. Nuevamente se contraponen dos maneras distintas de entender el mundo, una más relacionado con el blanco (la de Cocambo) frente a otra más ligada a lo afroecuatoriano (la de los compañeros negros).

Como habitante rural o montubio Lastre descubre la modernidad de la ciudad. Aunque se habla de su afición por el cine, nunca se vuelve a mencionar dicha relación. En todo caso, hay una escena importante que ocurre en el cinema. Lastre asiste a una función y ve en la pantalla a un hombre blanco aparentemente más fuerte que él. Sin embargo, Juyungo duda, dejando entrever la ficcionalización de la fuerza del blanco frente a la realidad demostrada de la fortaleza del negro. Este dato es fundamental porque justamente en este capítulo empieza la militancia en un racismo negro, pero también las sospechas sobre el esencialismo racial.

El sentimiento racista se da por la doble discriminación que sufre en la ciudad: montubio y negro. Esto desemboca en el recuerdo de su tío, el comandante Lastre, tantas veces mentado por su padre. Para Juyungo, la revolución de Concha no era otra cosa que la reivindicación del hombre negro. De ahí que no pueda olvidar el racismo galopante de su tío. Los relatos de estas batallas unían magia, heroísmo y venganza en la mente de Juyungo. Nuestro protagonista no podía no ser racista, en tanto veía en esa postura el espacio para la reparación de sus iguales. Ahora bien, la idea del racismo que se plantea en la novela, no nace como un odio innato del negro hacia el blanco, sino como una ideología históricamente construida por los abusos del blanco sobre el negro. Tampoco se considera la xenofobia como la mejor arma para combatir el racismo. Al contrario se planteará más adelante una superación de este sentimiento. Mas, para Ortiz, parece ser un paso necesario, en el despertar del pueblo negro. Tal vez un escalón que

mientras más corto mejor, pero siempre indispensable<sup>133</sup>. “El racismo bien canalizado conduce a tener consciencia de clase”<sup>134</sup>.

Decíamos que además empieza el quiebre también con ese pensamiento xenófobo. En la revuelta que los trabajadores hacen contra el gobierno en Esmeraldas, en 1926, en la que se solicitaba la atención de servicios básicos, Lastre se encuentra luchando junto a un joven blanco, llamado Nelson Díaz. Entabla una amistad que le hace vacilar sobre la premisa de que todos los blancos son malos por la única razón de ser blancos. Al mismo tiempo, al decaer el trabajo de la tagua, comienza a darse cuenta que son los adinerados, es decir la clase burguesa comerciante y agroexportadora, la que abusa de los trabajadores y gente pobre.

Este abuso hace que Manuel Remberto y Juyungo salgan de Esmeraldas en busca de mejores oportunidades de vida. Confiados en los buenos sueldos que prometió el gobierno en la construcción de carreteras, se establecen en Santo Domingo de los Colorados como peones. Aquí aparecen personajes como Valerio Verduga que logra concentrar los odios de la clase burguesa ecuatoriana hacia todos los grupos subalternos: negros, cholos e indios. Pese a que detestaba a los negros, por las mismas razones estereotipadas por las cuales el pueblito entero los despreciaba (el escándalo, lo pendenciero y el peligro sexual que representaban para las mujeres), Don Valerio, hacendado, los acogía como compañía. Esto deja entrever ese racismo disimulado propio de nuestro país, que es más peligroso incluso que el explícito puesto que se acepta la existencia del otro negro para su utilización y no para su incorporación como sujeto de derecho.

Lo cierto es que a Juyungo no le simpatizaba este hombre y viceversa. Juyungo, en este capítulo, es el opuesto dicotómico de Don Valerio. Ambos están tras una misma mujer blanca. Ambos son racistas, ambos están llenos de odio, ambos necesitan descargar su poder (racial o económico) sobre ella. Juyungo gana esta batalla sexual y se encuentra con sentimientos contradictorios hacia la raza blanca. Es verdad que había ganado a Valerio, es verdad que como negro había doblegado sexualmente a la mujer blanca, pero también es verdad que el vencedor estaba vencido porque no sólo no odiaba a María de los Ángeles, sino que además, ella no se sentía vejada sino que le demostraba cariño.

---

<sup>133</sup> Franz Fanon habla de la negritud en ese sentido como un racismo a la inversa, un espacio necesario como despertar, pero no recomendable como posición de lucha. *Los condenados de la tierra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

<sup>134</sup> Entrevista a Ortiz hecha por Calderón Chico, *Op. Cit.*, p. 121.

Luego viene el duelo en la calle con el hacendado. Cuando intervienen los policías, Juyungo se pone del lado de Valerio, lo defiende. Aquí se da una lógica otra que tiene que ver más con el honor y la nobleza que con el racismo. Juyungo, cuando cae muerto su rival en manos de la policía y es encarcelado, entiende que ha peleado por un blanco, aunque lo odiaba. Esto, y las visitas continuas que María de los Ángeles hace a la cárcel, le trae sentimientos contradictorios (hastío y necesidad de ella) y el despertar definitivo de una manera de ver el mundo que estaba en él, pero que no había reparado en hacerla consciente: la humanidad<sup>135</sup>.

Los trabajos en la carretera prosiguen. Ahora Lastre se traslada junto a María de los Ángeles al campamento ubicado en el Km. 18. Felipe Atocha, es otro de los personajes explotadores con los que tiene que lidiar el negro y el proletario en general de esta novela. Como único comerciante en el campamento, endeudaba a los trabajadores. Con este antagonista en el medio, aparecen los estudiantes venidos de Quito, entre ellos están Antonio Angulo y Nelson Díaz. Aquí hay un diálogo que es básico para comprender el pensamiento que ha superado al racismo, pero que defiende lo afroecuatoriano. Cangá dice que estos muchachos por ser esmeraldeños son rebeldes, valientes e inteligentes. Juyungo responde que esas características no son esenciales, ni exclusivas del negro. A lo que el casi azul, contesta: “Puede sé. Pero lo que yo digo también es la verdad” (154).

Si bien los dos estudiantes traen consigo una ideología de justicia laboral y humana, ambos encaran de manera distinta el tema afro. Nelson, blanco de piel y de ancestros negros, se considera un mulato, rescata y lucha por su negritud. Antonio, en cambio, vive angustiado por ser mulato, quiere superar lo negro en la blancura de una mujer o en la buena posición económica.

A estas alturas de la vida, Juyungo ha aprendido, de verdad, a apreciar a la humanidad blanca como su mujer y su amigo reencontrado Nelson. Y a despreciar a la injusticia venga de gente negra como Cocambo o de gente blanca como Atoche. ¿Por qué enfatizo esto? Casi siempre se repite, en los análisis de la obra<sup>136</sup>, que son los estudiantes los que despiertan una consciencia de clase en Juyungo. Nosotros queremos dejar anotado que la ideología marxista llega a él después de que se da cuenta que la lucha no es racial. Y lo que es más, como veremos al final del análisis, supera dicha oposición burguesía/proletariado y, sin abandonarla, cree más en las

<sup>135</sup> Para ser más exacto, hasta ese momento dicho sentimiento sólo se lo había demostrado a los negros e indios.

<sup>136</sup> Ver: Pin, *Op. Cit.* pp. 36, 38, 44. Smith, “Juyungo” *Op. Cit.*, pp. 180, 184, 185. José Carlos Mainer, “Prólogo” en Adalberto Ortiz, *Juyungo, Historia de un negro, una isla y otros negros*. Quito, Seix Barral-Lettraviva, 1987, pp. 11.

reivindicaciones de todo tipo de injusticias. Así, Juyungo se enfrenta a Cocambo que pretende desde su posición de blanqueado, abusar sexualmente de indígenas coloradas.

Lo que queremos decir es que las ideas de libertad, solidaridad y comunidad, no vienen dadas desde afuera, están al interior de la cosmovisión afroecuatoriana. La teoría política viene a confirmarla y a darle forma de lucha. Para los estudiantes este encuentro con sus iguales (porque eran proletarios becados en Quito), significa un reencuentro con su tierra y su cultura, mientras que para Juyungo significa el delineamiento externo de una cosmovisión.

Este capítulo, el VI, termina con la defensa que los estudiantes hacen de la cultura del negro frente al ingeniero de la obra, don Martín López. Ellos contraponen una otredad a las ideas occidentales. A saber: Alegría frente a escándalo. Defensa ante abusos históricos frente a maldad esencial del negro. Nobleza frente a salvajismo. Diferencia cultural frente a un orden católico uniformador. Mujer de carne y hueso frente a un ideal femenino celestial y represor simbolizado por la Virgen María.

El posterior intento de huelga que se da frente a las injusticias del ingeniero y el comerciante, revela otras aristas del conflicto racial-clasista: 1) La condición en que eran explotados por estos dos personajes dominantes recuerda el concertaje o esclavitud solapada que tuvieron que sufrir los antepasados afroecuatorianos. 2) El catolicismo del ingeniero, que logra contener la represión física de los obreros pero que no evita la continuación de la opresión, encuentra escape en la idea del negro como un buen salvaje, que necesita ser educado y protegido. 3) Se muestra dos concepciones del reclamo laboral: para los obreros es una huelga (ante salario bajo, endeudamiento excesivo y explotación física) y para los dueños del poder, es una revuelta salvaje (injusta, asesina e incluso provocada por el desprecio de una mujer blanca<sup>137</sup>). 4) Se extiende la idea de que son los estudiantes con sus ideas revolucionarias los que promueven la huelga, pero no se repara en que los obreros ya no aguantan las condiciones de trabajo y toman la iniciativa. 5) La selva puede ser una madre buena o mala, según la libertad y la relación de unidad que con ella se tenga. 6) El comunismo adquiere la misma connotación demoníaca que el negro.

La huelga no se da porque, después de las conversaciones, los obreros negros quedan convencidos de que va a haber cambios (cuestión en la que Juyungo no cree). Los estudiantes son encarcelados y Juyungo no olvida las palabras de Nelson: “más que la raza, la clase” (162). En

---

<sup>137</sup> Antonio quiere ser aceptado por la mujer blanca del ingeniero, pero ésta lo rechaza.



conclusión: se “hace patria” en palabras del ingeniero. Repitiendo el mismo mecanismo de la burguesía, hacer una patria de y para Ellos, a costa de los otros.

Manuel Remberto Quiñónez, decide regresar enfermo a Esmeraldas y muere en el camino, sin alcanzar la ayuda de las medicinas de la selva y prediciendo las desgracias en las que caería su familia en su ausencia. La aparición fugaz cada cierto tiempo de este negro, sirve para configurar la idea de un tipo de afroecuatoriano, uno popular y luchador aunque nunca con suficiente fuerza como para autodeterminarse. Es un creyente cristiano, que gusta del deporte, del alcohol, de la marimba, del tabaco, de las mujeres olorosas a sobaco, del río, eterno buscador de oportunidades aunque éstas impliquen la explotación constante y el no respeto de su dignidad.

La muerte de Remberto, no significa para Lastre desesperación o constricción. Lo toma como algo natural pese a haber nacido de una injusticia<sup>138</sup>. Lastre se entera de este fallecimiento durante el retorno que había comenzado junto a su mujer y amigos a la esmeraldeña isla de Pepepán después de abandonar los trabajos en la carretera.

Mientras este viaje está en marcha, en Esmeraldas, la esposa del difunto Remberto lucha con sus dos hijos por sobrevivir. Pero es una supervivencia digna, según la descripción del narrador. Y es que aunque vive a merced de los patrones burgueses, Eulogia logra educar a su hijo en libertad y justicia. De ahí que desvirtúe que la pobreza sea una enfermedad de los negros y le muestre a su hijo que tanto blancos como negros son iguales (lo lamentable es que el ejemplo que los equipara es la desgracia del proletariado).

El capítulo X nos muestra la isla de Pepepán, donde ya se han instalado Lastre y su esposa, ésta ya anunció la venida de un bebé. Con ellos están Antonio Angulo, Cangá y la negra Cristobalina, hija del patriarca Don Clemente Ayoví, quien les ha dado acogida (solidaridad) en su pedazo de tierra<sup>139</sup>. Como apuntábamos antes (pág. 58), para Lastre este regreso a Esmeraldas significa estabilidad, pero no inmovilidad frente a las injusticias. En el caso de Antonio Angulo, la estadía en la isla nos permite registrar rasgos de su personalidad. Se trata de un hombre tímido, solitario, pasivo, enfermizo. Estas características estarían ligadas a su identidad mulata no resuelta. Insiste en que el acercamiento a la naturaleza lo va a reconciliar con su lado negro, sin embargo, cree más en la llegada de una mujer (acaso lo que Occidente niega en él) que no lo rechace para salvarse de la indiferenciación. Sus ruegos encuentran respuesta en la llegada de

---

<sup>138</sup> La anotación de esta arista de carácter del negro esmeraldeño resulta vital, pues habla de una emocionalidad otra, nacida de una historia distinta y que se viene reflejando desde la tradición oral.

<sup>139</sup> Nelson Díaz no los acompaña porque decide irse a la ciudad de Esmeraldas donde se vuelve dirigente político.

Eva, una mulata, nieta del patriarca, que rechaza el poder patriarcal y blanco, que persigue una felicidad otra que no ha encontrado en una sociedad blanqueada, ideológicamente por los grupos de poder hegemónico, como la esmeraldeña. Antonio, en cambio, cree que por compartir una condición racial ella no lo va a despreciar. Sus contradicciones no cesan y así mientras cree estar más cerca de lo negro debido al espacio físico que comparte con sus amigos, reniega de sus padres por haberlo hecho mulato. El sentimiento de inferioridad lo lleva a preferir la soledad y el ladrido de un perro. Antonio no se adapta, pero tampoco busca un cambio, espera que éste llegue solo. Este mulato se hunde en su depresión y, en lo profundo, desea ser más parecido a Díaz, quien continúa luchando por la raza pero más por la humanidad proletaria.

Vale destacar que durante la etapa en que Lastre, acompañado de Cangá y Antonio, decide recolectar tagua para sostener a su familia, se encuentran con Cocambo quien nuevamente trabaja para la burguesía, esta vez como guardabosques de una tierra que por ley no le pertenecía a nadie, pero sobre la cual su jefe Valdez se creía dueño. La reunión en medio del monte revive la vieja rencilla, pero no llega a mayores por miedo de Cocambo y prudencia de Juyungo.

Después de esto, la novela entra en una etapa bastante forzada, en la que Antonio como en una especie de lección escolar (acaso adiestramiento partidista) les explica a Lastre y a Cangá cómo Esmeraldas y el trabajo con la tagua forma parte de la división internacional del trabajo impuesta por el capitalismo. También pone sobre el tapete su teoría (acaso la de Ortiz, de ahí la necesidad de la conciencia para sí) de que la abundancia de recursos contribuye a la vida relajada del hombre negro, a su dependencia y atraso. Finalmente hace un breve recorrido histórico del establecimiento de los primeros negros africanos en la región y liga la vagancia del negro a una especie de reacción a la esclavitud. Aquí debemos hacer tres aclaraciones: 1) Lastre reconoce la explotación más allá de la explicación ideológica de Antonio, lo cual nos deja nuevamente en la idea de libertad como anterior al marxismo. 2) La vida relajada del negro en parte responde a esa abundancia, pero más lo hace a una cosmogonía otra donde el principio de placer está sobre el de realidad. Eso, por lo tanto, no significa atraso por sí solo, sino abuso por la intervención del dominante en esa forma de vida. 3) Si bien la pasividad fue una forma de rebeldía ante el esclavista, Lastre reivindica el cimarronaje como resistencia más efectiva y adecuada a una tierra donde nunca existió esclavitud sostenida.

El capítulo XIII trae consigo una reflexión importante: la reivindicación de negro como hombre trabajador, acaso derribando la teoría de Antonio. “Han trabajado como burros” (273) y a

propósito de Timoleón, sobrino de don Clemente: “Es que tu también eres haragán. ¿Por qué no siembras algo? Tienes monte al piecito de la casa y no te preocupas de limpiarlo. Lo que es yo no me quejo, ni mis hijos tampoco. Hasta gente de posada hay aquí y nadie se muere de hambre”. (274). Además se anotan dos motivos para el desprecio por la guerra con Perú, que cree Antonio es por soberanía territorial: el primero, en la lucha pueden morir iguales (incluso familia, en el supuesto caso de un conflicto con Colombia) aunque sean extranjeros. El segundo, el hombre negro no le gusta ser mandado por nadie y lo que gana monetariamente lejos de la familia lo derrocha<sup>140</sup>.

En este mismo capítulo nace Gumersindo, hijo de Lastre. Mientras tanto, Antonio, continúa angustiado por su mestizaje y se queja de no tener dinero y de que su mujer no sea más blanca para elevar su autoestima (funciona con valores del Otro). Don Clemente reitera el respeto por los muertos y los aparecidos como parte de una cosmogonía afroecuatoriana, al tiempo que el incrédulo mulato, intenta desacreditarlo con explicaciones científicas. Finalmente se muestran unos pocos, pero decisivos rasgos del terrateniente Valdez. Se trata de un hombre guiado por el pensamiento de occidente en el que juega un papel importante la represión y la dominación de los otros. Así para él es fundamental el reloj o medición lineal del tiempo, el patriarcado, la escuela, el dinero y las armas de fuego como medios para ejercer poder. Tal es su ambición que para conseguir lo que quiere, un puesto político, no duda en pasar por encima de los negros de Pepepán.

Anunciado el desalojo de la isla por la intervención comercial de Valdez, muere don Clemente. Durante su velatorio, momento en que la rabia parece empezar a desbordar al río llamado Juyungo, Antonio y Eva tienen su primer encuentro sexual. Volvemos a esa relación muerte/vida. Desde el psicoanálisis ambos términos no serían opuestos. El principio de Tánatos y el del placer se igualan en tanto consisten en no reprimir al ser, en vivir en el fluir pacífico y sin obstáculos para los deseos, en la paz de volver al estado primario. De ahí que el encuentro amoroso se dé en una habitación contigua a la del velorio, pero también que sirva para hacer sentir vivo, aunque sea por un tiempo, al mulato Antonio.

---

<sup>140</sup> Acá entran en juego dos características del negro, también construidas históricamente: por un lado, su espíritu libertario, y por otro, la vida en un tiempo presente y placentero que, desde lo Occidental, sería irresponsabilidad.

La muerte sigue rondando. El siniestro donde fallece Gumersindo provoca la vuelta de la ira de Juyungo: asesina a los incendiarios Cocambo y Hans. Reiteramos, eterno retorno del hombre negro: andar y andar solo, sin tierra, con dolor y deseo de justicia.

La novela termina con dos hechos políticos: elecciones locales y la guerra limítrofe con Perú (1941). Ambos acontecimientos sirven para reconocer, por última vez, las posiciones que adopta la tríada central de personajes frente a la marginación y explotación afroecuatoriana. Al mismo tiempo señala la dirección a la que se orienta el discurso de la obra.

Por un lado está Nelson Díaz, quien aunque reconoce el fraude electoral del vencedor Valdez (pagaba a sus votantes), no deja de pensar que la solución a los problemas del afroecuatoriano reside en lo económico-social. El problema de la raza había que englobarla en la lucha de clases. Se sentía negro, pero más que eso, humano. Dentro de su pensamiento marxista determinista, Nelson cree que Lastre lo comprende y que Antonio también lo hace, pero por ser un mulato sin voluntad, no servía de nada que lo entienda. Anoto este pensamiento porque el del Nelson resulta ser, por donde se lo vea, un pensamiento marcado por la ideología y sin espacio para oír a la cultura a la que está defendiendo y de la que está hablando. De ahí que cuando mire hacia dentro del salón de marimba de Cangá no crea en el salvajismo del que habla el burgués y blanco Valdez, que también se encuentra afuera. “La civilización no puede entrar en nuestra provincia con semejantes cosas” (328). Por el contrario, Nelson defiende esa otredad y afirma que ese mismo sudor del baile ha servido en el trabajo para hacer las fortunas de los “civilizados”. No obstante esta defensa, mira con algo de aprehensión cómo el hombre negro aún no despierta su consciencia para sí. Es decir, no se cuestiona la posibilidad de que esa otredad no necesite de un despertar ideológico para luchar por sus derechos. Asunto que han hecho desde siempre, pero de acuerdo a una cosmovisión que no es occidental.

Mientras esto sucede Lastre continúa vagabundeando. Apartado de cuestiones políticas, espera el momento para descargar su rabia de la vida. Antonio, en tanto, vuelve a sentirse en el aire pese a estar con su mujer. Se da cuenta que la angustia no tenía una solución externa (esposa o naturaleza), sino que pasaba por el conflicto identitario interno. A tal punto llega su desesperación, que no puede soportar tener un hijo mulato como él. Proyecta su sufrimiento en dicho hijo y para evitar el retorno de la represión, le pide a Eva el aborto. Decíamos, en algún momento, que ese sentir mulato de Antonio, parece ser el mismo de Adalberto Ortiz. Ambos

comparten un sentimiento de inferioridad que los persigue por toda su vida y ambos creen que es mejor no nacer en esa condición racial. “Yo, si pudiese escoger, no hubiese nacido”<sup>141</sup>.

Los tres se enrolan en el ejército y van a la guerra. Un conflicto armado cuya verdadera motivación, alejada de la soberanía territorial y enclavada en la disputa de riquezas naturales (petróleo) de la amazonía por parte de potencias mundiales, recuerda la misma defensa falsa de “una patria para todos” en la que eternamente se ha incluido al pueblo.

Nelson Díaz conoce el artilugio, sin embargo se une a la batalla. Sabe, desde el discurso, que para los pobres la guerra es una estupidez y que una vez más están trabajando para los poderosos del país. Conoce que la nacionalidad nunca va ser lograda mientras se utilice al proletariado multicultural y no se respete su espacio ganado históricamente.

Antonio, repite la misma situación de vacío de toda su vida. Herido por una bala no sabe si ha muerto, cuando se da cuenta que está agonizando se desespera, pero es muy tarde.

Finalmente, Lastre descubre por sí sólo la miseria e indiferencia del país (en Guayaquil). Pero también entiende, al verse rodeado de ellos, que el indio, como el negro y el cholo, son carne de cañón de esta y otras guerras. Desnudo como diablo de la noche, como Juyungo, se lanza hacia las huestes peruanas sólo con su machete. Su defensa no es por la Patria grande, es por el negro, por la injusticia que sufrieron los negros que quedaron en Esmeraldas, por la patria de los subalternos. No lucha contra Perú, lo hace contra Valdez y contra quienes les han quitado sus derechos. No es un héroe<sup>142</sup> patrio, es un rebelde que busca la reivindicación de los suyos. Un resabiado incluso de la muerte.

Por esto, desde nuestra lectura, la supervivencia de Nelson Díaz, no es tan esperanzadora para la reivindicación afroecuatoriana como para la proletaria. Es más bien la muerte (génesis invertida) de Juyungo, la que deja abierta a otros la posibilidad del nacimiento de una nueva vida para el hombre negro. Juyungo encarna la autodeterminación cultural afro, el entendimiento de una nación pluriétnica, la búsqueda, hasta el final, de libertad y justicia humana. Todo nacido de una cosmogonía propia: la afroecuatoriana.

---

<sup>141</sup> Palabras que Adalberto Ortiz menciona en la entrevista publicada por Calderón Chico. *Op. Cit.*, p. 148.

<sup>142</sup> No estamos de acuerdo en la calificación de héroe que hace Ronna Smith (“Juyungo”, *Op. Cit.*, pp. 178-178), porque eso lo dejaría en la categoría de un semi-dios, y no de un hombre rebelde común y corriente que puede, junto con otros mortales, cambiar las condiciones de vida del negro.

### 2.3. Algunas consideraciones generales y finales sobre *Juyungo*

Se vuelve necesario al terminar el análisis, recordar algunos aspectos ya señalados de la novela y abordar otros que se hayan olvidado.

El título de la novela, *Juyungo: historia de un negro, una isla y otros negros*, cumple con el cometido de echar luces sobre la existencia del afroecuatorianismo que se cuenta en la obra. Y es que Juyungo es el sobrenombre que recibe el protagonista, Ascención Lastre. Es decir, se trata de una manera de nombrar que está más allá de lo occidental, mestizo. Consiste en el epíteto con que indios y negros tratan a este representante de una parte del ser afro, la rebeldía (los primeros para marcar una diferencia y los segundos para marcar un respeto). En el caso de los blancos, se transforma en la manera peyorativa de nombrar un ser que nunca les ha interesado como ser humano. ¿“Juyungo”, no es una seña de pluriculturalidad?

Pero el nombre mestizo del protagonista, Ascención Lastre, también cumple esa función identificadora del hombre negro ecuatoriano. ¿No es el afroecuatoriano uno de los subalternos que ha ayudado a crear el país, que ha enriquecido a los patricios nacionales y que, sin embargo es considerado, por los explotadores, como uno de los sujetos que tiene sumido al país en el atraso y el subdesarrollo? Desde otro punto de vista ¿Cómo puede levantarse la idea de lo afroecuatoriano, cuando las buenas intenciones del marxismo, en vez de ayudarlo, lo hunden en la indiferenciación proletaria? En fin, la historia de un negro es la de Juyungo quien, como decíamos, representa este ser afroecuatoriano libre. No obstante, la novela, también cuenta la historia de un lugar cosmogónicamente potente: Esmeraldas, provincia cuya metáfora es la figura de una isla (Pepepán). Al mismo tiempo, la identidad del afroecuatoriano no se condensa o estereotipa en el protagonista, se amplía, se detalla, adquiere matices honestos con la realidad en otros negros. Afroecuatorianos de piel, de sacrificio, de costumbres, de placer, de misticismo. Negros y no negros que reniegan de su identidad afro.

Señalábamos que la cuestión ideológica y afroecuatoriana se mueve básicamente sobre una tríada: Antonio Angulo, Ascención Lastre y Nelson Díaz. Si bien Antonio representa la contradicción paralizante de lo multicultural; Ascención, el sujeto visceral que “despierta su consciencia”, pero que no alcanza a cambiar el status quo; y Nelson, la acción y esperanza de una solución al problema afroecuatoriano bajo la forma de la lucha proletaria; creemos que la visión dogmática de Ortiz pasa por alto doblemente la metafísica del sujeto afroecuatoriano representado por Juyungo. Lo hace dos veces. La primera es su intención expresa: “más que la

raza, la clase". La segunda, porque no alcanza a controlar la afroecuatorianidad de Juyungo, quien aunque no la puede conceptualizar con la teoría marxista, antes de la llegada de Nelson ya luchaba por la justicia humana y la libertad. Lo que intento decir es que Ortiz subestima la capacidad del afroecuatoriano para reconocer los abusos que se comenten sobre él y tampoco lo cree capaz de autodeterminarse o encontrar soluciones a largo plazo que no sean las que se les entregue desde afuera. Ambos asuntos son rebatidos por el accionar mismo de Juyungo.

Por eso decimos que el autor, aunque intenta escapar del tema del afroecuatorianismo y de lo pluri-racial dándole solución en el marxismo, no puede evitar, en su discurso, la expresión de una otredad cosmogónica que se autosustenta en la libertad y la heterogeneidad cultural. Por eso reiteramos que aunque se trata de un narrador que se considera negrista, y ahí zanja sus problemas de identidad, no puede evitar, de cuando en cuando, ser un narrador afroecuatoriano. Por eso creemos que su obra es vital para entender las bases de una novela afroecuatoriana, porque nos muestra un mundo de contradicciones que existen en realidad al interior del sujeto negro-ecuatoriano, pero que tienen un anclaje en la historia que le provee de una identidad definida y fuerte. Identidad que Ortiz, al no encontrarla en su interior, tampoco la puede ver en la nación.

### 3. NELSON ESTUPIÑÁN BASS

Desde nuestra lectura, la obra de este poeta y narrador esmeraldeño viene a colocar definitiva y decididamente los cimientos de una literatura afroecuatoriana. Por este motivo, nuestro análisis del legado literario de Nelson Estupiñán abarcará, además de una breve biografía (donde abordaremos su pensamiento e influencias artísticas), el examen detenido de sus novelas *Cuando los guayacanes florecían* (1954), *El último río* (1966) y *Senderos brillantes* (1974). Esta selección no implica la exclusión de sus otras obras novelísticas, al contrario, dado que Estupiñán busca la expresión de una narrativa afroecuatoriana, una lectura acertada de este proceso sólo puede surgir en la medida en que se revisa su evolución escritural. De ahí que, cuando sea conveniente, al menos emitiremos un comentario acerca de cada una de sus otras siete novelas.

Es esta misma necesidad de registrar la evolución del carácter afroecuatoriano de sus trabajos, la que nos obliga a poner especial atención en las tres obras antes mencionadas. Ellas representan respectivamente tres hitos fundamentales en la búsqueda de una novela afroecuatoriana: un inicio desde el realismo social, el incipiente escudriñamiento de nuevas posibilidades narrativas y la incursión sólida en técnicas de vanguardia. Este movimiento formal no es gratuito<sup>143</sup>. De hecho, el autor demuestra no sólo que nunca se desliga de lo afroecuatoriano, sino también que cada paso evolutivo le permite una mejor expresión del fondo de dicha temática. Pero todo esto lo veremos más adelante, primero comencemos por conocer al autor.

#### 3.1. La realidad de un sueño

Cuando uno se acerca a la biografía<sup>144</sup> de un escritor tiene la responsabilidad de registrar cómo las experiencias vitales de dicha persona influyen y surgen consciente o inconscientemente en su obra. Por eso, se vuelve significativo que Nelson Estupiñán Bass, quien nació el 20 de septiembre de 1912 en la localidad esmeraldeña y costera de Súa, se defina a sí mismo con algo

---

<sup>143</sup> Estupiñán Bass está consciente de esto y lo reitera cada vez que se le pregunta por el significado de la literatura. Por ejemplo: “algunos equivocados creen que lo vital de la poesía es la forma otros que el fondo la verdadera poesía es la confluencia a la luz meridiana de estos dos grandes ríos en cuyas aguas naufraga tanta gente” (sic). “La jornada poética es un constante ir y venir sobre nuestros propios pasos” (sic). *Senderos brillantes*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana. 1974, p. 258.

<sup>144</sup> Los textos básicos utilizados para escribir la biografía del autor son: David Andrade, “Nelson Estupiñán Bass: El esplendor de la palabra”, (entrevista) en *Revista Diners No 102*. Ecuador, Dinediciones, nov. 1990, pp.10-14. Henry Richards, *El brillante camino de Nelson Estupiñán Bass*, Quito, Edición de autor, 2002. Nelson Estupiñán Bass, *Este largo camino*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1994. Susana Aguinaga, “Estudio introductorio” en Nelson Estupiñán Bass, *El último río*. Quito, Libresa, 1998, pp. 9-52.



de humor, pero con mucho sentido cosmogónico, un *sueño*<sup>145</sup>. El autor asume esta autoidentificación onírica, en primer lugar, por los antecedentes casi mágicos<sup>146</sup> de su origen mulato. Es difícil no considerar como parte de una realidad llena de magia, el hecho de que este escritor haya tenido como padres a José María Estupiñán, un marino, agricultor y carpintero blanco, andarín, descendiente de españoles y oriundo de Izcuandé, Colombia, y a María Timotea Bass, esmeraldeña, nieta de un negro caribeño, marinero que desertó de un ballenero inglés para establecerse en Súa.

Pero Nelson Estupiñán Bass también puede considerarse un *sueño* porque nació y se crió, como afirmaba él mismo, en una provincia como Esmeraldas, cuyo hermoso paisaje natural (vegetación exuberante, ríos y mar) y cálido clima le otorgan el carácter de paradisíaco. Este edén, sin embargo, está repleto de fantasía no sólo por su singularidad geográfica, sino también por la comunidad humana que lo habita. Conglomerado cuya cosmovisión está ligada a lo mítico-maravilloso. Hombres y mujeres que además viven cotidianamente en una realidad que no respeta los límites de lo racional, sino que más bien se acerca a la fantasía<sup>147</sup>. A esto, de igual forma, apunta la autodefinición de Estupiñán, quien reconoce que siendo Esmeraldas la cantera o materia prima de la que se nutre su narrativa, ésta última apuntará necesaria y constantemente a lo fantástico, ya sea a través de sus personajes, de la historia o desde la escritura misma de la novela. Incluso su búsqueda incansable de una nueva sociedad más justa para el proletariado y para el hombre negro parece hablar de una utopía.

Al poco tiempo de nacer Nelson, toda su familia (que incluía a sus hermanos César Névil y Edilma) se mudó a la ciudad de Esmeraldas donde transcurrió su infancia y parte de su adolescencia. El escritor aprendió de su padre, quien murió cuando el autor tenía 17 años, las implicancias de lo nómada y el gusto por el mar, algunas coplas y décimas de Colombia y por supuesto la íntima relación entre Esmeraldas y los pueblos del sur pacífico colombiano. Por su parte, su madre, educada en un internado en Atacames donde le enseñaron los oficios domésticos,

---

<sup>145</sup> Hay que consignar que en *Este largo camino* (ed. cit. p. 22 y 23), Estupiñán explica que el apelativo de sueño nació como broma de un amigo, el escritor ecuatoriano Humberto Mata. No obstante, el autor esmeraldeño lo retoma y hace suyo en varias entrevistas.

<sup>146</sup> La noción de raza cósmica con la que Vasconcellos define la identidad latinoamericana tiene mucho sentido para Nelson Estupiñán Bass. Ver entrevista citada de David Andrade, *Op. Cit.* p.14.

<sup>147</sup> Revisar las crónicas periodísticas que durante el año 2003 se publicaron en el diario El Universo. Versión en Internet: [www.eluniverso.com](http://www.eluniverso.com) Realismo mágico desde el punto de vista poético y cosmogónico, puesto que en la realidad muchos de los acontecimientos que ocurren en Esmeraldas responden a males endémicos como la corrupción y la marginalidad.

era asidua lectora de los diarios y revistas que llegaban a Esmeraldas y se preocupó además de leerle cuentos, de inculcarle normas morales y el amor por la lectura. “Mi mamá me enseñó a leer a los cinco años y fui a la escuela a los ocho porque no sabía escribir”<sup>148</sup>. Este comentario resulta importante en tanto remarca el papel que tiene lo oral y la matrifocalidad en la comunidad afroecuatoriana y que tuvo en la vida y obra de Estupiñán. María Timotea, su madre, muere en 1936, víctima de una epidemia de viruela.

Los juegos en medio de la naturaleza esmeraldeña, el movimiento social, económico y cultural de la ciudad, y la recurrente manifestación de las tradiciones de la comunidad (sobre todo los cuentos orales, Décimas y Argumentos), conforman el entorno cotidiano en el que el novelista recibe su educación primaria en la escuela superior Juan Montalvo. Luego en 1929 gana una beca para estudiar contaduría en el Instituto Nacional Mejía en Quito. Además del gusto por el estudio y de conocer su importancia para salir adelante en una familia pobre, Estupiñán contó con la presión de que su casa estuviera como prenda de garantía si es que él no se graduaba de contador. Así en 1932, con el mérito de haberse graduado como uno de los mejores estudiantes, regresa a Esmeraldas donde, en una primera etapa, las circunstancias políticas y las escasas oportunidades de trabajo lo mantiene en el mundo del desempleo.

Antes de salir por primera vez de Esmeraldas, Estupiñán había conocido, aparte de las lecturas de su temprana infancia (cuentos por entrega que leía con su madre en los diarios, textos escolares), un par de libros del escritor colombiano José María Vargas Vila que poseía su padre y los artículos editoriales que maestros normalistas como Antonio Checa Drouet publicaban en el diario local *El Clarín*. Además, el mismo Estupiñán había escrito una cuarteta de protesta (1923) contra el abuso a los trabajadores durante sus labores en un almacén. No obstante, en Quito empieza a acercarse con fuerza a la literatura. En sus memorias recuerda como lecturas de esa época quiteña algunas novelas por entregas como *La Madre*, *Los ex-hombres*, *Los Miserables*, *El último Día de un condenado a muerte*, *Nuestra Señora de París*, *El fantasma de la ópera*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *La dama de las camelias*, *Avatar*, *Madame Crisantemo*. Y entre otras obras *A la Costa*, de Luis A. Martínez y *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera. En la capital de la república, también había empezado a escribir (1930) para el diario esmeraldeño *El Correo*, fundado y dirigido por comunistas. Con el seudónimo de Juan del Mar, Estupiñán mantenía una columna denominada “A través de los Andes” donde comentaba sucesos políticos.

---

<sup>148</sup> Andrade, *Op. cit.* p. 13.

Anotábamos que a su regreso a Esmeraldas Estupiñán tuvo que alternar su profesión de contador con la de maestro y además, le tocó sufrir por algún tiempo la cesantía. Esto debido a que en su profesión de contador las pocas plazas estaban ocupadas, y en su labor como maestro fue despedido dos veces por su simpatía política por el comunismo (aunque en esa época no militaba en el partido). Lo que nunca cesó desde el regreso a su provincia fue la escritura, tanto así que en 1934 publica en el semanario *Mañana* su primer cuento llamado *Dos relatos inconexos*. El mismo año publica su primer poema “Anúteba” en el diario socialista quiteño *La Tierra*. En este mismo periódico, en diciembre de 1934, aparece su composición lírica “Canto a la Negra Quinceañera”, trabajo que Estupiñán considera el primer poema negro publicado en el Ecuador. Durante esta época el autor reconoce la influencia de los escritores de la Generación del 30 (del Grupo de Guayaquil, como de otras partes del país) y de los poetas de la Generación Decapitada.

Hasta 1938 se mantuvo en este péndulo laboral, pero además, durante este período y quizás como causa de su inestabilidad, colaboró en varios diarios nacionales y locales como *El Cosmopolita*, *El Telégrafo* y *La Carcajada*, (publicación de sátira política) entre otros.

Desde 1938 hasta 1957, Estupiñán vive un período de estabilidad laboral como contador de una empresa naviera, sin embargo este tiempo es de grandes inquietudes literarias y políticas. Así entre 1942 y 1944 es miembro del Partido Comunista Ecuatoriano. Su pronto retiro de dicha colectividad política obedece a que comprendió que “sólo en casos excepcionales el hombre puede ser activista, político y escritor y yo no era, ni soy, hombre de semejante talla”<sup>149</sup>. Para esa fecha empezaba a ser medianamente conocido como poeta, pero sobre todo empezaba a escribir su novela *Cuando los Guayacanes florecían*. De ahí que su decisión de pelear desde las trincheras de la literatura sea respetada, tanto que siempre conservó una buena amistad con los dirigentes del partido.

La obra anteriormente citada, que venía gestándose desde la década del 30, fue terminada en 1943. Vale anotar que la Revolución de Mayo de 1944, donde la izquierda ecuatoriana apoyó la vuelta a la presidencia de José María Velasco Ibarra, permitió la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, cuyo primer presidente fue Benjamín Carrión. A este último, en su calidad de máxima autoridad de la institución, Estupiñán envía los originales de *Cuando los Guayacanes florecían* con la esperanza de que sea publicada. En 1952, Carrión incluye uno de los capítulos,

---

<sup>149</sup> En Nelson Estupiñán Bass, *Este largo camino*, ed. cit. p. 98.

“El pelacara”, en su antología *El nuevo relato ecuatoriano*. En 1954, debido al interés de una traducción de la obra completa al alemán, la Casa de la Cultura publica íntegramente la novela que inmediatamente recibe buenos comentarios y al poco tiempo se agotan sus ejemplares en Esmeraldas. No es menor la anotación que hacemos de los acontecimientos políticos de 1944 puesto que mientras a Adalberto Ortiz, como vimos en páginas anteriores, le trae como resultado el alejamiento de su tierra y consecuentemente del tema del negro-ecuatoriano en su obra, para Estupiñán, la Revolución de Mayo le significa, a nivel local, un mayor y decisivo acercamiento literario, político y cultural a su provincia. A nivel nacional, le da la oportunidad de mostrar, desde dentro de su cultura afrodescendiente, la realidad del pueblo esmeraldeño al país entero. En ambos niveles subyace la intención de cambiar el estado de marginalidad y discriminación en que se encontraba Esmeraldas.

En 1954 también aparece su primer poemario *Canto negro por la luz* y para 1956 hace aparición su segundo libro de poemas *Timarán y Cuabú*. Este par de obras le permiten a Estupiñán empezar a abordar el tema afroecuatoriano desde una de las expresiones artísticas más parecidas a las manifestaciones culturales de la comunidad negra, la poesía. No obstante, su interés por la narrativa no decae, al contrario, se intensifica y se complejiza, acaso como una manera de resistencia de su cultura a los cambios del país y el mundo. De ahí que no dude en mostrar el peligro que corre lo afroecuatoriano al tener poetas negristas que repiten fórmulas “universales”, paralizantes y estereotipadas para tratar lo negro en la lírica<sup>150</sup>. De ahí también que constantemente busque nuevas y más honestas formas para rescatar la cosmovisión de su pueblo tanto en la poesía como en la prosa.

En 1957, se retira de la compañía naviera y accede a algunos trabajos contables pequeños que le permitían sobrevivir. De esta época es su novela *El Paraíso* (1958). En 1959 acepta el cargo de tesorero municipal del cantón Eloy Alfaro, en la misma provincia. Nuevamente trabaja como maestro colegial. Entre 1960 y 1961, acompañado de otros intelectuales y artistas ecuatorianos de izquierda (Jorge Icaza, Oswaldo Guayasamín, Diógenes Paredes y Pedro Jorge Vera), Estupiñán viaja a China y a la antigua Unión Soviética, invitado por la Sociedad de Amistad Chino-Latinoamericana. Comienza así lo que serían sus viajes internacionales.

Entre 1961 y 1974, Nelson Estupiñán trabajó como contador del Banco Nacional de Fomento,

---

<sup>150</sup> Nelson Estupiñán Bass, “Aristas negras” en *Revista Cultura Vol. IV, No 10*, Quito, Banco Central del Ecuador, Mayo-agosto 1981, pp. 51-80.

sucursal Esmeraldas. Paralelamente ejerció el cargo de presidente de la Casa de la Cultura (1961-1964) y el de profesor de contabilidad en un colegio técnico nocturno (1965)<sup>151</sup>, donde además del programa de estudios se preocupaba mucho de enseñar redacción a sus alumnos. Esta doble vida de letras y números siempre significó algo especial para el autor puesto que consideraba que tanto el poema como el relato deben tener un equilibrio estético formal en la exposición de sus figuras e ideas<sup>152</sup>. Esta insistencia en la confluencia de fondo y forma, además, propone derrumbar la idea de un arte (escritura) neutro o sin compromiso con una realidad política y cultural.

“Todos los escritores, cualquiera sea el rango, edad, ideología o nacionalidad, somos y estamos comprometidos, pues todos profesamos, en mayor o menor grado, una tendencia política. Decir que no la tenemos, además de ser falso de toda falsedad, es declararse cómplices indiferentes del destino de la patria y del mundo”<sup>153</sup>

Terry Eagleton<sup>154</sup>, en la misma senda, postula que no hay trabajo humano, y menos el literario, que esté exento de una ideología o forma de entender el mundo. En el caso de Estupiñán, además de la reivindicación del proletariado, siempre se encuentra presente la revaloración de la cultura afroecuatoriana. “Letra y número” apunta también, pero desde nuestra lectura, a la relación contradictoria que el autor supera al transculturar una cosmovisión eminentemente oral a la escritura novelesca<sup>155</sup>.

Entre 1961 y 1963 trabaja la novela *El último río*, publicada en 1966. Mientras que la novela *Senderos Brillantes* es editada en 1974, *Las puertas del verano* y *Toque de queda* corresponden a 1978. Los años 70's y 80's implican para Nelson Estupiñán el recorrido por varios países latinoamericanos, Estados Unidos, Costa de Marfil y España como conferenciante, catedrático o para recibir algún premio, siempre por su interés en la cultura afrodescendiente. A la década del 80 pertenecen sus novelas *Bajo el cielo nublado* (1981), *Los canarios pintaron el aire de amarillo* (inédita 1989, publicada en 1993).

Nelson Estupiñán, alternando Quito y Esmeraldas, continúa viviendo, en los años 90's, por –más que de– la literatura. Es decir, escribiendo y dictando charlas y conferencias. Las novelas de esta década son *El crepúsculo* (1992) y *Al norte de Dios* (1994). Entre los reconocimientos más

<sup>151</sup> No se define el término de esta labor en ninguna de sus biografías consultadas, ni en sus memorias.

<sup>152</sup> Estupiñán, *Este largo camino*, ed. cit. p. 124

<sup>153</sup> Estupiñán Bass, *Desde un balcón volado*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1992, pp. 21, 22.

<sup>154</sup> Terry Eagleton, *Una Introducción a la Teoría Literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988. Revisar “Conclusión: crítica y política”, pp. 231-256.

<sup>155</sup> Una muestra de aquello, como explicaremos más adelante, es su novela *Senderos brillantes*.

importantes de esta época están: la Condecoración Nacional al Mérito Cultural de Primera Clase (1989); la incorporación como escritor al Grupo de Guayaquil (1991); el Premio Nacional Eugenio Espejo en la rama de literatura (1993 máximo galardón que Ecuador da a sus ciudadanos en el quehacer científico o cultural); la nominación al Premio Nobel de Literatura (1998).

Este recorrido biográfico ha querido dejar de manifiesto que Nelson Estupiñán Bass fue un escritor comprometido, como sujeto mulato<sup>156</sup> y de origen pobre, no sólo con la clase proletaria del país, sino sobretudo con su cultura afroecuatoriana. Este autor comprendió que la asunción de una identidad afrodescendiente en el Ecuador no implicaba la revelación de un estado esencial inmutable o armónico, sino que se trataba de la búsqueda de aquellas marcas identitarias cambiantes, a veces contradictorias, pero fijadas inevitablemente en una historia de opresión y una cosmovisión resistente. De ahí que Estupiñán haya dedicado toda su vida y obra<sup>157</sup> al establecimiento de las bases de una poesía (redefine lo hecho por los negristas) y de una novela que respondieran de verdad a su cultura, tanto que cualquier negro ecuatoriano pudiera verse reflejado en ellas<sup>158</sup>, y a la conformación de una identidad nacional, tanto que cualquier ecuatoriano no pudiera negar la importancia del afroecuatoriano en la vida socio-económica del país y en su propia forma de ver y entender el mundo.

Por este motivo es que no incluimos en el orden cronológico y lo hacemos ahora, el hecho de que Nelson Estupiñán Bass colaboró como director y asesor en cuatro de las revistas esmeraldeñas que han tendido a reivindicar la figura del negro en el Ecuador y su influencia en nuestra composición multicultural. Se trata de *Marimba* (1935-1936), *Hélice* (1950- solo se sabe que hubo 20 números y que en 1959 el grupo cultural del mismo nombre empezó a desintegrarse), *Tierra Verde* (1952-1964 aparentemente hasta que Nelson dejó la presidencia de la Casa de la Cultura, núcleo de Esmeraldas) y *Meridiano Negro* (1980). El estudio que Michael Handelsman<sup>159</sup> hace de estas publicaciones evidencia que el aporte de Estupiñán como intelectual del pensamiento afrodescendiente sirvió para delinear ese proceso donde el negro ecuatoriano

---

<sup>156</sup> A diferencia de Ortiz, Estupiñán manifiesta: “Yo me siento más negro que mulato” en Andrade, *op. cit.* p. 14.

<sup>157</sup> Dado que nuestro trabajo se enfoca en la novela solo hemos recogido sus trabajos narrativos. Para una bibliografía completa (poesía, cuentos, teatro, ensayos, artículos, traducciones e incluso libros sobre contabilidad), revisar Richards, *op. cit.*, pero sobre todo sus memorias (*Este largo camino*). Ahí se encuentra una descripción detallada de todo su aporte hasta 1993.

<sup>158</sup> En más de una ocasión Estupiñán habla de que su obra está destinada para que la masa la comprenda. Richards, *op. cit.*, p. 13. Su segunda y última esposa, Argentina Chiriboga, también se refirió al respecto: “Nelson murió dentro de la negritud y pensando en la negritud. Nelson jamás abandonó a Esmeraldas, jamás abandonó a su pueblo. Decía: ‘Esmeraldas me da la materia prima, yo tengo una obligación con el pueblo’”. Entrevista, 15 de agosto del 2003.

<sup>159</sup> Michael Handelsman. *Op. Cit.*

dejó de verse en términos del Otro dominante, reivindicó su negritud con voz propia y articuló su identidad de acuerdo a la experiencia vital histórica en Ecuador, donde los contactos múltiples (indígena, blanco-español y mestizo) no sólo fueron transculturados en una cosmovisión propia, sino que además esos mismos contactos permitieron la afroculturaización de la identidad nacional.

En el año 2002, durante un viaje a Estados Unidos, donde dictaba una serie de conferencias sobre la cultura afroecuatoriana, enferma de pulmonía y muere el primero de marzo. Sus cenizas fueron repatriadas y esparcidas en la Bahía de su natal Súa. Incluso después de su muerte Nelson Estupiñán Bass continuó siendo *sueño*.

### 3.2. NOVELAS DE TODO UN PUEBLO AFROECUATORIANO

A diferencia de los pocos trabajos que se han hecho en nuestro país<sup>160</sup>, el estudio que proponemos a continuación intenta revelar las marcas que hacen que la novela de Nelson Estupiñán Bass sea fundamental dentro de la narrativa afroecuatoriana. Por este motivo, las distintas categorías que utilizamos para el análisis textual van a privilegiar aquellos rasgos novelísticos que posean una connotación afrocentrista.

No por esto dejaremos de revisar otros aspectos literarios de su obra, al contrario, acudiremos a ellos constantemente para establecer cómo el autor se hace cargo de las influencias de una tradición literaria realista y cómo paulatinamente se adapta a una vanguardia artística experimental para expresar, en ambos casos, una escritura de identificación afrodescendiente.

Es innegable la impronta que el Grupo de Guayaquil y, en general, la generación ecuatoriana del 30, dejó en la novela de este escritor esmeraldeño. No podemos olvidar que sus primeras obras se encuadran perfectamente en el realismo social<sup>161</sup>. Sin embargo, el deseo de encontrar

---

<sup>160</sup> Antes de empezar el análisis de las novelas seleccionadas, creemos conveniente señalar, como dato que habla del poco interés que despierta la literatura afroecuatoriana en una nación “multicultural” como Ecuador, que existen escasos textos críticos sobre la obra de Nelson Estupiñán Bass en el país. Resulta lamentable que sea en el extranjero donde más se haya investigado la producción literaria de este autor. Finalizada una extensa pesquisa en bibliotecas públicas, universitarias y personales en Quito y Guayaquil, estamos en condiciones de compartir el comentario de Henry Richards (“Nota preliminar”, en *La jornada novelística de Nelson Estupiñán Bass: búsqueda de la perfección*. Quito, El Conejo, 1989, p. XI): “Después de registrar fuentes bibliográficas ecuatorianas... concluí que este distinguido escritor esmeraldeño no es profeta en su tierra, ya que su obra no ha recibido en el Ecuador la atención que merece”. Sería demasiado inocente creer que esto responde a un simple olvido generacional o a una exclusión por gustos literarios en boga, afirmamos con certeza que existen factores mucho más decisivos que tienen que ver con esa discriminación a la que ha estado expuesta la cultura afroecuatoriana y que pese a la constante lucha que contra ella libran sus exponentes y defensores no ha podido ser superada del todo. El poeta afroecuatoriano, Julio Micolta, concuerda en que hay un racismo disimulado detrás de este “descuido” (entrevista 16/08/2003).

<sup>161</sup> La obra de Estupiñán comparte algunas características de este realismo social. A saber: denuncia y protesta por hechos de abuso y represión sobre las clases populares; crudeza y violencia en las acciones y el lenguaje; descripción de la realidad tal como ésta se presenta a sus ojos; tendencia al relato lineal y a yuxtaponer situaciones narrativas;

una narrativa particular en la que se pueda expresar lo afroecuatoriano, lo lleva a romper, tanto en la forma como en el fondo dicho esquema rígido y, desde un punto de vista cultural, “universal”.

Entonces, nuestra lectura apunta, en primera instancia, a encontrar esas rupturas literarias afroculturales patentes en su primera producción. No obstante, nuestro análisis también se enfoca en aquella narrativa de Estupiñán que puede considerarse vanguardista<sup>162</sup> pues creemos que la evolución de su novela, es decir, la adopción de técnicas experimentales, no es gratuita. Cada selección de una nueva forma literaria contribuye, en tanto consecuente con la identidad de su comunidad, a la creación de una narrativa afroecuatoriana. Y es que si bien en la etapa realista social el autor logra proyectar su imaginario afrodescendiente en una construcción erudita-literaria ya establecida<sup>163</sup>; durante el período experimental, su estrategia narrativa consiste en apropiarse de las técnicas de la vanguardia occidental para transculturar (reafirmar) su cosmovisión negroecuatoriana y resistir los nuevos intentos deculturadores de la hegemonía. La culminación de este proceso le permite entregarnos una literatura sólida y transparentemente afroecuatoriana.

### **3.2.1. El cimarronaje cultural como estrategia de resistencia**

En la novela de Nelson Estupiñán Bass, *el hombre esmeraldeño*, a través del cimarronaje, asume una particular posición resistente en su relación con la hegemonía blanca-mestiza. Este mecanismo de resistencia, que históricamente ha estado presente en la vida de la comunidad afroecuatoriana<sup>164</sup> y que el autor recrea de distintas maneras desde su primera obra, consiste en salir o escapar del sistema hegemónico para autodeterminarse y entrar a él, cuando sea necesario, no para asimilarse, sino para apropiarse de ciertas herramientas que le permitan volver a salir y continuar una vida autónoma.

---

esquematación de personajes; unidad del hombre con su entorno natural; exposición de expresiones culturales propias de cada grupo étnico o urbano; acercamiento, en algunos casos, a lo mágico no como evasión de conflictos, sino como manifestación cosmogónica de una cultural particular; introducción en la problemática psicosocial; fatalismo, pero también esperanza en la revolución proletaria, entre otras. Basado en los textos de Miguel Donoso Pareja. *Los grandes de la década del 30. Estudio introductorio*. Quito, El Conejo/HOY, 1985; y de Kart Heise. *El grupo de guayaquil. Arte y técnica de sus novelas sociales*. Madrid, Playor, 1975.

<sup>162</sup> Revisar algunos aspectos de la narrativa ecuatoriana de vanguardia anotados en las pp. 41 y 42 de esta tesis.

<sup>163</sup> Este proceso es entendido por Ana Pizarro como transculturación y lo diferencia de apropiación, en tanto esta última noción consiste, según ella, en la reelaboración de elementos culturales externos en una matriz propia latinoamericana. Nosotros preferimos señalar ambos movimientos de resistencia cultural como un mismo procedimiento de cimarronaje intelectual con resultados más o menos flexibles. Ver: Capítulo I, pp. 15-17.

<sup>164</sup> Sobre la historia de la comunidad afroecuatoriana revisar pp. 20-27 de esta tesis.



Aunque nuestra lectura del cimarronaje se posibilita gracias a la tendencia afrocéntrica del autor, no debemos pensar que por dicho motivo la dimensión ideológico-política de sus novelas se encuentra excluida de este análisis. Menos aún en *Cuando los guayacanes florecían*<sup>165</sup> que se constituye en una obra donde el carácter político, representado en la denuncia y la protesta, es un aspecto central<sup>166</sup>. Al contrario, puesto que el pueblo esmeraldeño se constituye afroecuatoriano, pero también proletario, y puesto que ésta es una novela que se enmarca dentro del movimiento realista social, se vuelve necesario anotar que la lucha de clases es inseparable de lo afroecuatoriano. Sin embargo, y dado que nuestra atención se centra en lo afrocultural, creemos que es aún más importante examinar dentro de la oposición antagónica burguesía/proletariado, aquellos rasgos particulares que hace que esta obra narrativa sea propia del negroecuatoriano: el cimarronaje de los sistemas hegemónicos y del pensamiento Occidental ilustrado que los posibilita. Y la asunción, a través de este mecanismo de resistencia, de un discurso otro, afroecuatoriano.

Para comprender cómo funciona en esta novela la resistencia cimarrona ilustraremos esta estrategia a partir del desarrollo al menos tres relaciones básicas: 1) Ideología conservadora o liberal y la comunidad afroecuatoriana, 2) marxismo y proletariado negro, 3) maniqueísmo racista y el negroecuatoriano.

Para realizar *Cuando los guayacanes florecían*, Estupiñán toma como punto de partida el hecho histórico de la lucha ideológica y armamentista entre liberales y conservadores que a principios del siglo XX se produjo en Ecuador. En esta primera parte, la trama evoluciona a partir de dos construcciones discursivas que se desarrollan en forma paralela en la novela y que corresponden a los modelos de pensamiento que se crearon y extendieron efectivamente entre los simpatizantes de ambos bandos en aquella época. Por un lado, los liberales, motivados, al

---

<sup>165</sup> Nelson Estupiñán Bass, *Cuando los guayacanes florecían*, Quito, El Conejo, 1983. Dado que todas las citas que se hacen de la novela corresponden a la misma edición, en adelante solo señalaré el año de publicación y la página donde se encuentran.

<sup>166</sup> El autor cuenta la historia de Esmeraldas (de la comunidad afroecuatoriana) en el período de la revolución conchista y los años inmediatamente siguientes al fin de aquella revuelta. A través de tres personajes guías llamados Juan Cagua, Pedro Tamayo y Alberto Morcú, se narra cómo diferentes actores del bajo pueblo, mayoritariamente afrodescendiente, son utilizados para apoyar un alzamiento que aparentemente busca la libertad pero que al final sólo beneficia económicamente a quienes desde arriba lo estaban organizando. Se cuenta, también, cómo se divide al país en costa y sierra, sobre todo enemistando a los pobres y explotados, según los intereses políticos-económicos de las oligarquías. Se relata, además, cómo se crea, gracias al abuso y la corrupción, una hegemonía que no toma en cuenta tanto las diferencias ideológicas/culturales como la oportunidad de crear riquezas a toda costa. Pese a todo esto, el final de la novela abre la posibilidad de que este pueblo afroecuatoriano (pero también de todo el país) rompa el círculo de opresión tomando conciencia de que esa burguesía de ambición desmedida es el verdadero enemigo del país y elaborando un programa justo e igualitario.

parecer, por el asesinato de su máximo representante, el expresidente Eloy Alfaro, y guiados por la voz libertaria de Carlos Concha, acuden al espíritu rebelde del afroecuatoriano y al sujeto costeño en general para armar una guerrilla que, surgida en Esmeraldas, traiga de vuelta la justicia y libertad ahora perdidas por los serranos conservadores. Por otro lado, los militantes del partido conservador, por añadidura, fieles al Gobierno de turno, luchan por la estabilidad constitucional, por la libertad consagrada en la carta magna y por el progreso de la patria que los negros y costeños rechazan. De ahí que el ejército, compuesto en su mayor parte por indígenas y/o serranos descendientes de etnias incaicas, acuda a Esmeraldas a combatir los focos de subversión.

Esta doble perspectiva de la enunciación se recoge en los discursos paralelos (acciones, arengas y conversaciones) con los que los oficiales y simpatizantes de cada bando se dirigen a sus soldados y al resto de la gente durante la novela. Sin embargo, esta misma bipolaridad ideológica, sobre la que se monta la mayor parte de la obra, está confrontada por otros dos discursos que si bien pueden diferenciarse por su origen cultural, en afrodescendiente e indígena, también pueden entenderse como uno solo si los asumimos como la expresión de la visión de mundo propia del bajo pueblo ecuatoriano. La novela nos entrega, entonces, matices que quiebran la oposición binaria liberales/conservadores (ambos casos igualmente hegemónicos), sacan a la luz las verdaderas razones y alcances de la disputa política, y permiten encontrar un discurso resistente y propio de la cultura afroecuatoriana y, al menos el de otra comunidad subalterna, la indígena<sup>167</sup>. De esta manera, Estupiñán logra mostrar no sólo la heterogeneidad sobre la que está edificada nuestra nación, sino además la condición histórica de opresión que sufre el pueblo negro y la real lucha, por la libertad y la tierra, que, desde una cosmovisión propia, libra esta masa marginal.

Esta hipótesis sobre la resistencia ideológica y física del afroecuatoriano se confirma en lo ocurrido con los tres conciertos<sup>168</sup> negros, Juan Cagua, Pedro Tamayo y Alberto Morcú, cuando llega la revolución y son liberados de sus obligaciones con la terrateniente Doña Jacinta, por el guayaquileño sargento conchista Vicente Pincay. Paralelamente, y con el mismo fin, debemos revisar lo que pasa con la tropa indígena gobiernista a su llegada a Esmeraldas y en el transcurso de los combates. El desarrollo de ambos eventos nos permite demostrar que:

---

<sup>167</sup> Pondremos especial atención a lo afroecuatoriano.

<sup>168</sup> Recordemos la definición de concertaje que expusimos en la p. 25.

1) Existe una distancia entre los que luchan desde la ideología, aunque sea revolucionaria, y la realidad del pueblo afroecuatoriano. A eso apunta el desconocimiento que el oficial liberal tenía de la subsistencia del concertaje en el campo esmeraldeño.

“Parece mentira que no haya llegado hasta acá la obra de mi general Alfaro, y que ahora que ya está muerto, me toque a mí hacer llegar hasta vosotros una parte de su obra bienhechora. Si todavía hay conciertos es porque hemos creído que ya no existían” (1983:18).

2) La transmisión de estereotipos por parte de las elites hegemónicas y la internalización que hacen los subalternos de estas inventadas nociones esenciales (sin tomar en cuenta de dónde y con qué fines se crearon los discursos) forman parte de una misma estrategia manipuladora que consiste en enemistar al bajo pueblo de un país culturalmente diverso con el fin de salvaguardar los intereses económicos de los poderosos. De ahí que en las arengas que hacen los oficiales del liberalismo se acuse a los serranos (“esclavistas, asesinos y bestias traidoras”) de tener la culpa de las desgracias que oprimen al pueblo negro. Del otro lado, los soldados gobiernistas hacen propia la idea, construida desde arriba, de que el país no progresa hacia la civilización por los (“salvajes, imbéciles y brutos”) revoltosos negros esmeraldeños<sup>169</sup>.

3) Aunque el bajo pueblo negro entra, de alguna manera, al juego de la hegemonía, nunca se asimila totalmente en la ideología del dominante. La utilizada masa proletaria afroecuatoriana no se deja imponer un discurso, sino que lo selecciona según su cosmovisión o necesidad propia. Los tres negros campesinos, por ejemplo, se unen a la revolución conchista, no por el discurso ideológico del liberalismo, sino porque la lucha, junto a oficiales como Pincay, es una oportunidad para agradecer la ruptura efectiva del concertaje y evitar que ellos o las próximas generaciones vuelvan a ese estado de servidumbre<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Estupiñán cuida de dejar claro este punto, por ello continúa comparando la actuación de las tropas liberales y conservadoras. El objetivo es desacreditar la “verdad” que proclaman ambos grupos hegemónicos y plantear que el único perjudicado siempre resulta ser el hombre común. Mientras los soldados gobiernistas comenten abusos (saqueos y violaciones) contra las ciudades y pueblos conquistados, los conchistas macheteros empiezan a mostrar una violencia desmedida e innecesaria contra los leales rendidos.

<sup>170</sup> Del lado indígena también podemos encontrar una motivación propia diferente. El soldado de las fuerzas leales, Gabriel Simbaña, como huasipunguero (huasipungo: sistema similar al concertaje, pero utilizado en la sierra ecuatoriana), ve en la incorporación al ejército la oportunidad de escapar del sistema feudal que lo oprime. Espera, terminada la guerra, poder instalarse en unas tierras en la costa, trabajar con sus hermanos y pagar la deuda de su padre para poder regresar a su pueblo natal y vivir tranquilos.

Lo que se pretende mostrar en la novela con este paralelo es que las diversas comunidades que conforman el bajo pueblo del país, si bien pueden ser distintas culturalmente, guardan una común condición de marginalidad como subalternos a un orden dominante. Por un lado los negros conchistas son pobres conciertos con pésimos niveles de salud. Por el otro lado, los soldados indios están mal alimentados, no les pagan sus sueldos y se enferman en la selva sin recibir atención. Del mismo modo la pelea a muerte que mantiene el negro Morcú con el indio Simbaña, en tanto

Ahora bien, la supervivencia de este tercer discurso afroecuatoriano, cimarrón y resistente, no se agota en una época determinada (revolución conchista), ni se enfrenta únicamente a cierto modelo de pensamiento (conservador o liberal). Dentro del planteamiento de la lucha de clases, que aparece de manera gradual hasta hacerse explícito, el autor de esta novela establece constantemente cierta distancia del tradicional discurso político de izquierda (doctrinario y dogmático) para demostrar que la toma de consciencia, sobre el abuso al que está sometido el pueblo afroecuatoriano y las posibilidades de superarlo, no se da exclusivamente por la instrucción que las elites intelectuales marxistas pueden ofrecer a los sujetos populares, sino, en primer lugar, por la lectura productiva que hace el pueblo, desde su propia cultura, de la situación a la que está siendo sometido.

A eso apuntan los acontecimientos que ocurren en torno a la carta del soldado raso gobiernista Simbaña. Morcú, después de matar al indio, extrae del bolsillo del difunto una misiva que ni él mismo, ni sus amigos conciertos pueden leer inmediatamente porque son analfabetos. No obstante, esta limitación los lleva a creer en la necesidad de educarse formalmente porque se consideran “brutos e ignorantes”. Lo interesante acá es que esta reflexión nace desde su propia cosmovisión, o sea desde su educación vital. Después de saber lo que dice la misiva, gracias a que otro compañero se las lee, llegan a dos conclusiones: a) La explotación que los poderosos ejercen sobre el pueblo “en todas partes es lo mismo” (1983:53). Incluso, se insinúa que el remitente de la carta, el padre de Simbaña, tampoco sabe leer, ni escribir. “¡Bonita letra! ¡Y bien escrita la carta! ¡Parece letra de mujer!” (1983:52). b) Existe otra razón importante para pelear que no había sido pronunciada por los oficiales conchistas hasta entonces, ésta es la educación formal. “Nunca es tarde para aprender” (1983:56).

Por consiguiente, este pasaje plantea no sólo la existencia de una cultura y pensamiento otro resistentes, sino además demuestra la necesidad de una relación de doble vía entre la cultura

---

se define en una lucha cuerpo a cuerpo (sin armas), reconstruye esa igualdad de clase, pero revive el abuso y manipulación del que ambos son víctimas. Esta idea se reafirma una vez que Morcú asesina a Simbaña. Los macheteros esmeraldeños no recibían remuneración alguna por participar en la revolución conchista. De ahí que, a manera de buitres, tomen el dinero o las pertenencias de valor de los soldados caídos. Al morir Simbaña, Morcú hace lo habitual: registra los pantalones del difunto para obtener algo de dinero, sin embargo, sólo encuentra una carta. Y es que a la tropa gobiernista tampoco le estaban pagando.

La misiva, entre otra de las funciones que de ella expondremos, consolida lo que hemos venido diciendo sobre cómo el bajo pueblo comparte una misma situación proletaria. En la carta, escrita por el padre de Gabriel Simbaña, se muestra que el soldado leal al Gobierno y su familia son explotados bajo un sistema neofeudal similar al que pesaba sobre Morcú. Al igual que el negro, el indio piensa salir de dicha condición a través de una guerra que, en principio no le pertenece, pues nace, en realidad, de la disputa que las burguesías, liberal y conservadora, tienen por la hegemonía nacional.

popular afrodescendiente y la Occidental. La educación de origen afrocultural (comunitaria e informal), aunque permite reconocer las injusticias que sufre el afroecuatoriano, y brinda la posibilidad de una incipiente superación de la comunidad, por sí sola no puede enfrentar de manera inmediata y efectiva a las estrategias de dominación y manipulación hegemónica (sí saben leer los hijos de los patrones). Estupiñán no es un defensor purista de su cultura, ni un marxista ortodoxo que coloca la ideología política por sobre la cosmovisión esmeraldeña. Está conciente de que la apropiación de la educación formal de la escuela, en una matriz cultural propia, es necesaria para la resistencia. ¿No es su dedicación a la narrativa un ejemplo de eso?

No alcanzada la revolución, viene el retorno<sup>171</sup> de la esclavitud. La corrupción y explotación capitalista, donde se han coludido los pseudoconservadores y seudoliberales, configuran ahora un modelo de opresión donde el poder económico se une al poder político y donde el pueblo continúa siendo abusado y despojado de tierras donde trabajar digna y libremente.

En este nuevo escenario de lucha de clases (acaso el mismo pero con otra cara), el autor de la novela se encarga de mostrarnos que la relación entre la cultura dominante y la dominada, no es una disputa entre bandos monolíticos o uniformes. Las nociones de burguesía y proletariado no responden a alguna esencia innata e inmutable, sino que se construyen de acuerdo a las condiciones culturales, sociales e históricas, diferentes al interior de cada clase, pero comunes desde un punto de vista global: explotadores y explotados, centro y periferia de una sociedad<sup>172</sup>.

Al respecto, revisemos un caso de la obra donde confluyen clase y afroculturalidad. Mientras el monocultivo de tagua, en este tiempo de “paz”, deja grandes ganancias a los oligarcas, los campesinos negros que trabaja en la recolección del producto no reciben un equitativo beneficio. Mientras la elite ve con agrado la presencia e injerencia de extranjeros que explotan sus tierras,

---

<sup>171</sup> De la importancia de los ciclos en la vida del pueblo afroecuatoriano y consecuentemente en esta novela hablaremos más adelante.

<sup>172</sup> Es así que en esta época post-revolucionaria, la provincia empieza a ser gobernada (explotada) por una triada conformada por el alcalde de la ciudad de Esmeraldas, Luis Toapanta, comerciante serrano, que se jactaba de su fe religiosa y al mismo tiempo era adúltero; el intendente Gervasio Carabalí, negro esmeraldeño que había permanecido en Guayaquil durante la revolución; y el corrupto gobernador Medrano que, como expusimos antes, se convirtió en gran hacendado usufructuando de la revolución liberal. Del otro lado, quienes luchaban por/con el pueblo y encabezaban la oposición al sistema y la defensa contra los abusos que cometían los poderosos (apodados por la masa como ‘gusanos’) eran Domitilo González, sensible y humilde esmeraldeño que se apropió de una imprenta abandonada para publicar el diario contestatario “El Pueblo”; el comandante Balladares, militar retirado, oriundo de la provincia de Carchi, ubicada la sierra ecuatoriana; y Jacinto Montesdeoca, profesor guayaquileño. Los miembros de esta otra triada, la opositora, eran militantes de izquierda. Como vemos, la introducción de estos matices al interior de cada grupo, además de lo ya mencionado, nos propone la lectura de una nacionalidad heterogénea cuyo principal obstáculo para una verdadera integración no lo constituyen las diferencias culturales, sino los mezquinos intereses económicos.

los montubios<sup>173</sup> afroesmeraldeños son discriminados en la ciudad. Incluso, la ambición desmedida que ha despertado la bonanza económica provoca que el negro margine y explote a sus iguales. La estrategia de segregación y abuso consiste, por un lado, en acusarlos de ladrones y conchistas en “una época de pacificación”, para poder comprarles a bajo costo o incluso confiscarle los cargamentos de tagua que traen del campo a la urbe. Esto le pasa a Cagua, quien al llegar a vender la tagua al muelle Petterson Bros. & Cía. es increpado por el “joven” Pompo, prometido de la hija del gobernador, y su ayudante, el negro Sindulfo. Esta pareja pretende, como lo hacía usualmente, adueñarse dolosamente del producto. Cagua se defiende y es encarcelado.

Por otro lado, la discriminación al interior de la misma comunidad se fundamenta en que la vida del negro campesino al estar construida sobre una cosmovisión popular y propia (hasta donde lo permitan los límites de la resistencia) resulta ser diferente a la manera de entender el mundo que se ha introducido en la mente de los afroesmeraldeños que viven de/en la ciudad. Esmeraldas se había transformado en una urbe, donde la acumulación del capital elevaba al nivel de verdad, la mentirosa idea de que la cultura burguesa respondía a los valores elevados del hombre civilizado. Los que están fuera de ella sólo podían ser unos salvajes. De ahí el desprecio de algunos ciudadanos esmeraldeños por los montubios negros que, al llegar con la tagua, reivindicaban en sus acciones la alegría, los gritos, el cuerpo, los excesos y costumbres como fumar tabaco en cachimba (pipas hechas de barro y carrizos de ají).

Finalmente anotaremos que en el curso de *Cuando los guayacanes florecían*, la degeneración de la revolución conchista, le permite al autor introducir quiebres y alejarse de algún maniqueísmo racista blanco o negro<sup>174</sup>. El desestereotipar a los personajes sirve, por un lado, para anunciar y explicar cómo las actitudes perversas (ambición, corrupción, maldad y abuso) que asumen la mayoría de oficiales y altos mandos del partido liberal ocasionaron el fracaso de una

---

<sup>173</sup> Vale recordar que este término es utilizado en Ecuador para referirse al hombre, de cualquier provincia de la costa, que trabaja y vive en el campo.

<sup>174</sup> Concordamos con Rafael Díaz, (“Noticia sobre Cuando los guayacanes florecían” en Nelson Estupiñán Bass. *Cuando los guayacanes florecían*, tomo I. Guayaquil / Quito / Bogotá, Ariel, 1974, pp. 5-10) en que la novela trata de alejarse de los maniqueísmos, sin embargo, esa multidimensionalidad que se logra establecer buenamente en la relación racista, pudo haber sido mejor tratada en la relación clasista. Para notar esta diferencia en el trato revisemos, por ejemplo, cómo el personaje del sargento Bagüí, negro que empieza a luchar por el liberalismo como una manera de vengar el abuso contra su familia y pueblo, se convierte al poco tiempo en un ser que se aprovecha de la lucha y utiliza a sus iguales para enriquecerse (lo que ocurre con este personaje ficticio de la novela sucedió en la realidad con muchos de los oficiales de la guerrilla de Concha). Por otro lado, el blanco, descendiente de españoles, Rodrigo Medrano, modesto empleado fiscal guayaquileño que llegó a Esmeraldas y que era reconocido por todos como un demócrata que trataba al negro y a los pobres sin discriminación, al asociarse con Bagüí y empezar a tener poder económico, cambia su manera de actuar. La maldad no vendría dada por lo racial, sino por lo monetario.

revolución que dejó de ser definitivamente del y para el pueblo negro. Pero por otro lado, sirve para mostrar cómo ésta comunidad afroecuatoriana, en la medida en que está luchando desde su espíritu cimarrón y desde su sabiduría cosmogónica, está capacitada para entender la realidad y mantener una distancia de la manipulación elitista. De ahí que los conciertos se den cuenta que todo ha cambiado y que mientras ellos siguen peleando por la libertad, la igualdad y la educación, la revuelta se ha convertido en un exceso de sangre y robo que seguramente los llevará al estado inicial de esclavitud. A eso también apunta la figura de un oficial honesto como Pincay que reaparece enfermo, desgastado y tísico.

En sus posteriores novelas, Estupiñán se preocupa de continuar exponiendo el cimarronaje cultural que establece la comunidad afroecuatoriana con respecto a la hegemonía. Sin embargo, a medida que se aleja del realismo social, su narrativa se concentra, más que en revelar este proceso de resistencia, en evidenciar la impronta que el cimarronaje dejó en la cultura afroecuatoriana, es decir, la marginalidad en relación al centro de poder blanco-mestizo.

El autor esmeraldeño le asigna especial importancia a la marginalidad dentro de la estructura narrativa de sus novelas<sup>175</sup>. Esta preocupación por la relación entre centro y periferia (la hegemonía blanca-mestiza y lo afroecuatoriano, la burguesía y el proletariado) no es casual, ni se agota en los elementos formales, sino que se reitera, amplía y profundiza en el contenido mismo de las obras. Para que esta aseveración se entienda mejor abordemos la novela *El último río*<sup>176</sup>.

Esta tercera novela de Estupiñán muestra formalmente una ligera diferencia de sus anteriores obras realista. La trama no se construye como una serie de acciones secuenciales sino que se presenta en tres partes: un prólogo, un texto y un epílogo. En cada una se cuentan hechos cronológicamente desordenados que el lector debe ir reconectando para entender la novela como una totalidad.

Ahora bien, para resumir *El último río* tendremos que, por cuestiones metodológicas y de claridad, abandonar momentáneamente la plausible idea del autor de presentar una historia fragmentada, para decir que la novela cuenta la vida de un negro, llamado José Antonio Pastrana, que después de participar en la revolución liberal de Eloy Alfaro, sufre un proceso de autodescubrimiento identitario que va desde la negación de su negritud y el abuso de sus

---

<sup>175</sup> Abordaremos este tema detenidamente en el siguiente apartado.

<sup>176</sup> Nelson Estupiñán Bass. *El último río*. Quito, Libresa, 1998. Dado que todas las citas que se hacen de la novela corresponden a la misma edición, en adelante solo señalaré el año de publicación y la página donde se encuentran.

semejantes debido a su posición económica y política, hasta el tardío despertar de un sentido humanitario y la comprensión del lugar del afroecuatoriano en el país. Toda la evolución transcurre en Esmeraldas y está mediada por los cambios socioeconómicos de la provincia y del país, así como por las relaciones amorosas del protagonista.

Los sucesos del prólogo que tienen su desenlace en el epílogo reproducen esa posición marginal resistente sobre la que el autor monta lo afroecuatoriano<sup>177</sup>.

El prólogo o primera parte cuenta de manera cronológicamente desordenada, el regreso de Ana Mercedes Lazo, última mujer de Pastrana, a Esmeraldas después de haber estado en la cárcel en Quito; el encuentro de ésta con el narrador personaje, Juan; el renacimiento de la amistad entre ambos; los recuerdos de sus experiencias de infancia; los entretelones del juicio en la que se la acusó y condenó por asesinar a Pastrana; y la misión encomendada a Juan de contar la realidad de la muerte en la que de alguna manera, aunque no directa, ella tiene culpa (no lo sabemos hasta el epílogo).

Después del estudio detallado del pasaje donde Juan relata su trabajo en el aserradero de los Lazo, podemos concluir que la integración entre la burguesía blanca y el proletariado negro puede existir siempre y cuando no se superpongan las visiones de mundo de ambas culturas. Y es que al morir su progenitor, Juan (afroecuatoriano) entra a trabajar al aserradero del padre de Ana, Manuel Lazo, (blanco serrano) pero es despedido y encarcelado cuando en un acto de solidaridad con sus iguales guarda el secreto de que el pagador Aveiga había tomado dinero de la caja del aserradero para salvar una deuda de su padre. Ahí donde el discurso central veía complicidad de robo, existía la supervivencia otra de los marginales en un mundo explotador. Otreidad que se confirma cuando años después, y ya anciano, Aveiga paga a Ana el dinero sustraído (esto ocurre en el epílogo).

Hay que anotar, además, que esta primera parte termina con el juicio en el que, para cuidar la salud de su madre angustiada, Ana confiesa lo que todos querían oír: que ella había envenenado a Pastrana por su dinero. En realidad, ella era inocente y lo amaba. Si alguna culpa tuvo en la muerte fue indirecta y todo se encuentra confesado en cartas (de ella y de Pastrana) que entrega a Juan para que escriba la verdadera historia. Ana muere físicamente (en el epílogo), pero antes de hacerlo renace moralmente puesto que se va a contar (en el texto de la novela escrito por el autor

---

<sup>177</sup> La intención de darle relevancia a historias aparentemente adyacentes y ubicarlas dentro de una estructura (prólogo y epílogo) supuestamente periférica con respecto al texto central, reafirma el carácter marginal de lo afroecuatoriano. Seremos más explícitos en el siguiente apartado de nuestro análisis.



ficticio) la verdad guardada durante sus años de cárcel. Para nosotros este pasaje tiene la virtud de darle al marco la importancia de la que estábamos hablando antes. Y es que Estupiñán pensando en el status marginal de negro ecuatoriano en el sistema patriarcal y occidental de la hegemonía, paraleliza su discriminación con el de la mujer<sup>178</sup>. Aunque Ana durante el juicio hubiera mantenido su defensa era seguro que iba a ser condenada, ¿No es la necesidad de supervivencia la que obliga al negro a someterse algunas veces al poder dominante? ¿No es verdad que muchas veces aunque se ha rebelado, la situación del afroecuatoriano no ha cambiado? Al igual que con Ana, la Historia oficial oculta las historias reales contadas por los subalternos. El renacimiento de esta mujer, al sacar a la luz los hechos verídicos, coincide con la posibilidad de una nueva formación de la identidad nacional donde ya no se esconda el aporte que el negro ha dado al país.

La historia del negro y de la mujer son marginales en el orden Occidental, lo cual implica el ocultamiento de su decisivo papel social. Por eso en la novela a) se vuelve llana y no dependiente la relación entre el marco (prólogo y epílogo) y el texto. b) Y se utiliza la figura de las cartas y del testimonio frente a lo que se cree como verdad central y única. Ambas estrategias apuntan a mostrar que para reconstruir de manera íntegra la historia de Pastrana (del país), es necesario atender la vida de su vilipendiada esposa (de los subalternos como el afroecuatoriano).

Como señalan algunos críticos, Estupiñán logra en su novelística equilibrar arte con denuncia social<sup>179</sup> (a ello nosotros añadimos el substrato cultural afrodescendiente, como tercer elemento en balance). Este equilibrio estético que se va consolidando a medida que evoluciona su narrativa<sup>180</sup>, también se expresa en el tratamiento del mecanismo de resistencia (cimarronaje) que venimos estudiando. De ahí que la novela *Senderos brillantes*<sup>181</sup>, nos entregue características tanto del proceso afroecuatoriano de autodeterminación como del estado final de autonomía cultural marginal en el que desemboca la comunidad negra.

---

<sup>178</sup> Esto no quiere decir que el autor idealice al afroecuatoriano y a la mujer (blanca o negra) por ser marginales. De hecho, si la figura de Ana, en tanto burguesa de carácter sensible, humilde, honesta y desprejuiciada, representa la ruptura de los valores del sistema hegemónico, la imagen de Pilar, “amiga” de Ana, personifica a la mujer construida en términos patriarcales y del centro. Esta última, además de acusar a Ana de asesina, concentra la ambición por el dinero, la aceptación de la mujer como un objeto del hombre y la obediencia a una religión, como la católica, que ha estado al servicio del grupo hegemónico.

<sup>179</sup> Richards, como veremos luego, habla de “estupiñanismo”: balance entre estética y compromiso social.

<sup>180</sup> En la medida en que las formas experimentales le permiten expresar mejor su cosmovisión afrodescendiente, el aspecto social (denuncia y protesta por los abusos en contra del pueblo negro) encuentra su justo espacio.

<sup>181</sup> Nelson Estupiñán Bass. *Senderos brillantes*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1974. Dado que todas las citas que se hacen de la novela corresponden a la misma edición, en adelante sólo señalaré el año de publicación y la página donde se encuentran.

En esta obra, dividida en un prólogo y un texto, se cuenta la historia de una isla, Calamares, y un país, Girasol, que por ambición económica de sus gobernantes nacionales, es cedida como neocolonia a una potencia mundial, los Estados Unidos. El relato termina con la aparición de un grupo insurgente que pretende reconquistar la soberanía. Dicho movimiento tiene un éxito fugaz.

*Senderos brillantes* presenta una serie de mecanismos con los que los poderosos nacionales y extranjeros abusan del pueblo. Sería demasiado largo enumerarlos, sin embargo esta relación explotador-explotado<sup>182</sup> deja en evidencia las maneras cómo las ideologías hegemónicas intentan reprimir una cosmogonía afroecuatoriana diferente, mediante la imposición de un discurso externo. La estrategia más significativa es utilizar el racismo como arma de abuso y explotación económica sobre el pueblo negro (Brenda Cumming cree necesario discriminar y desechar al negro Esterilla, una de las autoridades tradicionales de la comunidad, para poder sacar ventajas económicas de la isla).

Sin embargo, el planteamiento, dentro de la novela, de la oposición “dominantes/dominados”, también deja al descubierto esos procesos culturales de resistencia marginal que se dan al interior de la comunidad afroecuatoriana. A saber: 1) La aceptación de la diferencia siempre y cuando signifique aporte a la comunidad afroecuatoriana (no se cuestiona el lesbianismo de Facunda Cuellar, sino que se la incorpora a la vida activa de la isla y a la lucha). 2) El reconocimiento de que la adopción de ideas externas, en la medida en que acultura y superficializa (homogenización de la diferencia) al pueblo negro y proletario, se convierte en una estrategia de manipulación hegemónica (los jóvenes caen en las promesas de civilización de los burgueses y extranjeros y esto precipita la caída de la isla). 3) El robo no debe ser visto como delito, sino como supervivencia otra en un mundo opresor. 4) El sentido de libertad y justicia del afroecuatoriano está presente en él desde siempre, forman parte de su condición humana. La ideología ilustrada que proclama los mismos valores (en este caso marxista) no viene a despertar la conciencia con respecto a dichos ideales, sino simplemente a delinear una acción (los

---

<sup>182</sup> Con respecto a esta relación Richards (*op. cit.*) llama la atención sobre la unidimensionalidad de los personajes. Es verdad que Estupiñán se preocupa de ser honesto con la realidad y de no caer en el maniqueísmo clasista como presentar a los poderosos y foráneos como malvados per se [ver las historias de estadoasociadenses como el hombre triste (1974:72), de Richard, o la vida del honrado comisario municipal Jacinto Soledispa (1974:111), la de Agustín, el apresador judicial (1974:162), del sacerdote español “padre futuro” (1974:234), del abogado Morán (1974:245)]. Tampoco muestra a los pobres como sujetos puros por esencia [seguir al corrupto empleado de aduanas (1974:172), al juez Toro (1974:204), el arribista policía Rosas (1974:228)]. No obstante, el estudioso norteamericano, al hablar

campesinos ya luchaban, antes de la aparición de la guerrilla revolucionaria de izquierda, por una vida más digna en la isla. Luego se incorporan por motivos propios al movimiento subversivo).

### 3.2.2. La marginalidad en las estrategias narrativas

Mediante el cimarronaje la comunidad afroecuatoriana se construye culturalmente al margen (pero no por eso aislada) del(los) discurso(s) hegemónico(s). Estupiñán, como conoce este aspecto identitario, no se conforma con recoger dicha condición marginal en las acciones que se desarrollan en sus novelas<sup>183</sup>, sino que cree necesario introducir esta marginalidad en las estructuras mismas sobre las que edifica sus obras. De ahí que cada trabajo novelístico sea una búsqueda formal de estrategias narrativas que le permitan ser consecuente con dicha particularidad de su cultura afrodescendiente.

Estupiñán encuentra en la novela histórica, por ejemplo, la oportunidad para reescribir la Historia, ya no desde el centro, sino desde el margen de las historias. Deconstruye la oposición Historia/ficción y demuestra que mientras la primera, llena de fechas y grandes personajes reales, expone un discurso hegemónico y algunos acontecimientos ficticios; la segunda, protagonizada por personajes de la imaginación, habla de aquello que realmente ocurrió en la vida cotidiana.

Así, *Cuando los guayacanes florecían* empieza con una advertencia que supera el alcance de un lector principiante. “Esto no es historia: es novela” (1983:6). El autor está consciente de que esta obra de ficción, que re-crea la revolución conchista ocurrida en Esmeraldas a principio del siglo XX, no debe ser considerada un documento Oficial. Esta aclaración apunta no a una confesión de sus límites como investigador histórico, ni tampoco a la creencia en que la ficción no tiene ningún vínculo con la realidad. Al contrario, emite este aviso porque confía en la distancia de su discurso con respecto al de las elites hegemónicas y porque sabe que una novela, en tanto literatura comprometida, llega a tener un mayor valor histórico para el pueblo (para el bajo pueblo negro que la protagoniza) porque devela verdades que la oficialidad trata de ocultar.

“– ¿Y vos creés que estamos luchando por Alfaro? ¡Estamos luchando por el sargento Baguí, por don Rodrigo Medrano y por otros que no sacan la cara, pero que se están aprovechando y que se están haciendo ricos a costa de nuestra sangre...! Cualesquier día nos matan los serranos... –Tal vez eso estarán deseando algunos, como el sargento... – ¿Y

---

de unidimensionalidad de los personajes, se refiere a que estos aparecen buenos o malos y así se mantiene hasta el final de la novela, no hay cambios en ellos. Desde ahí, su crítica es acertada.

<sup>183</sup> Hacerlo de esa única forma podría hacer poco consistente la búsqueda de una narrativa verdaderamente afroecuatoriana.

porqué? Preguntó el limonero. –Porque no les conviene que queden testigos de sus fechorías” (1983:113).

En el apartado anterior (El cimarronaje) hablábamos de un tercer discurso, el afrodescendiente, frente al hegemónico conservador o liberal. Las ciencias, como manifestaciones humanas apropiadas por una elite ilustrada, también entran en este juego de poder. Así, la Historia al ser entendida y contada desde una perspectiva elitista (el punto de vista conservador o liberal incide poco en la situación de fondo) se aleja de los reales intereses del bajo pueblo afrodescendiente. La novela repara constantemente en esto. Un ejemplo de aquello lo encontramos en el capítulo III del libro, donde un coronel conservador afirma sostener su vida sobre tres ejes: el patriarcado, el catolicismo y la guerra. ¿Cómo articular una nación con valores que no le pertenecen al afroecuatoriano? Por otro lado, mientras más erudito y abstracto es el discurso liberal, más distanciado se hallará de quienes pretende defender y/o representar. Así el comandante González, en el capítulo IV, para enlistar a más afroecuatorianos en las huestes del liberalismo, da una arenga donde construye héroes admirables que pelean por la libertad, pero nunca se refiere a las necesidades del negro.

Otro ejemplo de cómo la Historia, al ser un producto construido por una elite, no repara en la totalidad social es la inserción, a continuación de la advertencia, de cuatro fragmentos del libro *la Historia de la República*, de Oscar Efrén Reyes. Párrafos que, por ser escritos desde afuera y con intereses creados, no llegan, sino casualmente, a contar las causas y consecuencias verdaderas de un hecho, como la revolución conchista, que afectó sobre todo a la comunidad afroecuatoriana. Esta historiografía tampoco llega a explicar cómo el sujeto popular negro enfrentó desde su cosmovisión dichos acontecimientos.

“Mientras tanto, el coronel Carlos Concha, si no pudo derribar al Gobierno del general Plaza, se dio el lujo de mantenerlo en constante alarma. Lujo carísimo y estéril, porque por él la vitalidad económica de la nación sufrió duro quebranto y se perdieron muchas vidas” (1983:7).

“La agricultura, en la zona de “campaña” quedó arrasada y perdida, porque cosecheros y sembradores habían sido incluidos en las huestes destinadas a ‘cercenar, a machetazos, cabezas serranas’” (1983:7).<sup>184</sup>

En estas citas se cuenta la Historia tradicional, esa que pone énfasis en los grandes sucesos que afectan a la trascendencia republicana o Estado, en los grandes hombres que intentan liderar los cambios estructurales, en una idea casi abstracta de economía global nacional, en

---

<sup>184</sup> Por razones de espacio anotamos dos de las cuatro citas que hace Estupiñán en la obra.

indeterminadas vidas anónimas, en modos de producción cuyas ganancias o pérdidas son responsabilidad de los trabajadores y no de los dueños. A todo esto se opone la novela. Estupiñán narra en ella la paupérrima situación en la que se encuentran los campesinos afroecuatorianos previa y posteriormente a la revolución conchista. Expone cómo las leyes estatales y las cifras económicas están lejos de la realidad de pobreza y explotación del sujeto popular. Describe la vida cotidiana de los individuos invisibles en la historiografía tradicional. Me refiero a los curanderos, contrabandistas, conciertos, peones, etc. Revela la verdadera situación de los montubios negros dentro de un sistema agrícola donde se les despoja de tierras y se les paga ínfimas remuneraciones, mientras los patrones se enriquecen.

Ahora bien, al principio de nuestro análisis textual preferimos definir a los conciertos Morcú, Cagua y Tamayo como guías para unificar la trama de la novela, más que como protagonistas. Esto debido justamente a la estrategia narrativa de Estupiñán de contar desde los márgenes y no desde un centro único. Y es que si bien existe un narrador omnisciente, el autor busca la manera de crear una narración polifónica donde distintos personajes del bajo pueblo cuentan sus vidas y reconstruyen una realidad histórica. Con esto, el autor logra darle mayor consistencia a una novela que pretende ser histórica, no la Historia tradicional; que trata de y logra recoger experiencias de la periferia<sup>185</sup> (en este caso afroecuatoriana y del bajo pueblo). En este mismo sentido, el no narrar la historia desde un(os) personaje(s) principal(es) privilegia a la comunidad afroecuatoriana como conjunto y no a algún protagonista determinado.

La estrategia de incorporar la marginalidad en la estructura narrativa toma otro camino en la novela *El último río*. En ella, el autor muestra una ligera apertura de aquel modelo realista donde la trama se encadena linealmente según relaciones de causa-efecto. La obra se presenta en tres partes: un prólogo, un texto y un epílogo. La importancia de esta nueva estructura radica en que la historia, aparentemente central, no ocupa una posición privilegiada sobre las otras dos partes de la novela. Es decir, tanto el prólogo como el epílogo que enmarcan al texto poseen idéntico valor<sup>186</sup> que el cuerpo central. Esta forma de presentación realza el punto de vista afrocéntrico con que el autor construye la obra, pues nos remite a la posibilidad de contar la historia desde los márgenes. Subyace, entonces, la idea de llamar la atención sobre la posición marginal del

---

<sup>185</sup> Para una mayor explicación del por qué esta novela cumple con los requisitos de una novela histórica revisar Henry Richards, “Historia, estructura mítica e ideología en *Cuando los guayacanes florecían*”, en *La jornada novelística de Nelson Estupiñán Bass*, Ed. Cit. pp. 1-24.

<sup>186</sup> Richards habla de este equilibrio en *Op. cit.* pp. 46-70: “Modo expositivo y lagunas narrativas en *El último río*”.

afroecuatoriano con respecto al discurso oficial de la hegemonía, pero también la intención de horizontalizar o desjerarquizar la dicotomía centro/margen<sup>187</sup>.

Ya no existe un narrador omnisciente, ni tampoco un orden cronológico en el modo de contar la historia. Concordamos con Richards<sup>188</sup> en dividir esta estrategia literaria de Estupiñán en cuatro técnicas: variación de narradores (dramatizados y no dramatizados); distancia y cercanía de narradores dramatizados con los protagonistas; lagunas de contenido permanentes (donde nadie explica las causas o consecuencias de un hecho, sino que quedan insinuadas); y lagunas temporales de fondo y de secuencia (hechos que parecen estar desconectados pero que luego se van resolviendo en la narración). Todas sirven para que el lector además de aceptar la ficción, participe en la novela emocionalmente y deba sacar sus propias conclusiones.

Ahora bien, esto no es nuevo dentro de la historia de la literatura, ni exclusivo de una cultura. Sin embargo, Estupiñán adopta esta estrategia literaria en su obra no para repetir o copiar un estilo narrativo universal, sino para reconstruir, a través de estas técnicas y desde la estructura narrativa misma, ese sentido comunitario y horizontal que está presente en la cultura afroecuatoriana. Estupiñán recrea estas características ligadas a la idiosincrasia afrodescendiente<sup>189</sup> al construir una novela que no cuenta unidireccionalmente los acontecimientos (donde se repetiría el modelo del amo que ordena lo que debe ser leído y el esclavo que debe aceptar lo dicho desde “arriba”), sino que se va haciendo de manera coordinada entre el escritor y el lector.

En *Senderos brillantes*, en cambio, el autor se abre definitivamente hacia la narrativa de vanguardia donde nuevas formas literarias, apropiadas a una cosmovisión afroecuatoriana, le van a permitir, desde lo estructural, tratar otros aspectos de su cultura marginal sin dejar de denunciar las injusticias y abusos que se comenten sobre su pueblo y el proletariado. De ahí que cada elemento formal (dedicatoria, epígrafe, marco lírico, prólogo y texto) tenga una función específica, relacionada con la cultura afroecuatoriana.

---

<sup>187</sup> Más adelante volveremos sobre la relación margen y centro.

<sup>188</sup> Richards, *Ibid.*

<sup>189</sup> Compartimos la identificación que hace Susana Aguinaga (*Op. Cit.*) de ciertos recursos literarios, así como su opinión acerca del buen uso de ellos por parte del autor en *El último río*. No obstante, al igual que con Richards, nos gustaría añadir que dicha selección de técnicas narrativas no es casual, sino que responde a una cosmovisión afroecuatoriana que se transcultura en la escritura moderna de la novela: reiteración (propia de lo oral), ironía (arma desacralizadora de la realidad, ligada al buen humor y alegría del esmeraldeño), imágenes y metáforas (relacionadas siempre con la naturaleza hablan de la comunión de este pueblo con su entorno), monólogos (dejan entrever las contradicciones internas a las que está sometido el negro como sujeto heterogéneo).

La novela empieza con una dedicatoria y un epígrafe. Ambas construcciones, al referirse al compromiso social, aluden a su idea de literatura y de su propia escritura. En la primera destaca a “todos aquellos que batallan y mueren por la verdadera libertad del hombre” (1974:5). Transcribimos la segunda: “*Escritor cuyo fin no sea de provecho para sus semejantes, les hará un bien con tirar su pluma al fuego. Juan Montalvo*” (1974:7). Y es que aunque Estupiñán está consciente de que la narrativa, afroecuatoriana, y en general la del país, debe evolucionar, también sabe que las técnicas experimentales no deben ser un simple juego lúdico de formas. Por eso, más adelante, al mismo tiempo que habla de la necesidad de actualizar una novela que usa “antihigienicas polleras tan obsoletas en esta vertiginosa época de minifaldas shorts y hot pants” [(sic) 1974:189], tiene el cuidado de criticar a los “ingenuos que creen las vocinglerías de los corifeos del imaginario arte libre” [(sic) 1974:256].

Existe además una especie de marco que está constituido por dos poemas. Uno dedicado a la isla Calamares y otro dedicado a la república de Girasol (ubicados en la solapa anterior y posterior del libro). Ambos constituyen una especie de resumen de la historia y destino de estos dos lugares ficticios que remiten a la realidad del hombre esmeraldeño y ecuatoriano. Aunque ya hablamos de la función identitaria del marco en el análisis de *El último río*, quisiéramos hacer el alcance de un aspecto particular de esta estrategia en *Senderos Brillantes*. Estupiñán logra desjerarquizar la relación entre narrativa y lírica afroecuatoriana. Recordemos que la segunda por estar más cerca de lo oral aparece como más propia de la tradición afrodescendiente. No obstante, el autor, al colocar los poemas como marco de la novela, pretende echar luces sobre la igual condición que comparten estos géneros en el desarrollo cultural esmeraldeño. Ninguno de los dos, en tanto literatura occidental, le pertenece al sujeto afroecuatoriano, pero ambos, en la medida que son apropiados a la matriz cultural y expresan consecuentemente la cosmovisión de la comunidad, se convierten en una misma arma de resistencia a la deculturación, pero también en una misma herramienta para alcanzar la integración a la vida nacional.

La historia que se narra en esta novela se despliega en un prólogo y un texto. No obstante, la característica principal del relato no se halla en su división formal, sino en que Estupiñán lo cuenta de modo metaficcional<sup>190</sup>. En la novela se narra cómo un autor ficticio está preparando una novela sobre los hechos que han ocurrido en Girasol y Calamares. Este escritor recibe cartas

---

<sup>190</sup> Richards, *op. cit.* pp. 71-90: “El modo metaficcional en *Senderos Brillantes*”.

de los personajes pseudo-reales en los que se ha basado y que ha ficcionalizado para crear su obra. Además reflexiona explícitamente sobre cómo se construye una novela a partir de una realidad.

Henry Richards<sup>191</sup> destaca tres cualidades de esta narrativa metaficcional. A saber: 1) la invitación a que el lector participe de la obra<sup>192</sup>. 2) La revelación de la manera en que el escritor se involucra en el proceso creativo (explica sin oscurantismo la relación que el escritor establece entre la ficción y realidad a la hora de la escritura). 3) La posibilidad de que el texto sea postmoderno porque en él se plantea una “*caída en abismo*”, representada por el hecho de que un autor real escribe una novela donde un autor ficticio está escribiendo otra novela donde el mismo autor ficticio es personaje de su ficción (autor *ad infinitum*).

Nosotros preferimos ser más cautos en la última afirmación. Y es que tratar con el prefijo “post” un texto sólo por su forma nos parece una lectura apresurada de la realidad y una traición al ideal escritural de Estupiñán. No podemos negar que la técnica narrativa que utiliza el autor corresponde a los modos actuales con los que el subalterno deconstruye (suplemento derridiano<sup>193</sup> o cadena lacaniana del deseo<sup>194</sup>) las identidades esenciales e inmutables impuesta por el centro. No obstante, a diferencia de las propuestas identitarias móviles, desterritorializadas y relativas hasta el infinito de los postmodernistas, Estupiñán utiliza dicha estrategia deconstructiva con el fin de mostrar la existencia de una cultura otra, diferente, heterogénea, efectivamente construida de la relación con el Otro, pero con un anclaje identitario resultante de una historia de opresión e injusticia y de una constante resistencia cosmogónica propia, que además le permite pensar en la idea de nación.

Se debe destacar que, como bien señala el autor ficticio en el prólogo, las técnicas que utiliza (entre esas, según Richards, *caída en el abismo*) no son inventadas hoy, han existido desde siempre. Su actualización no es gratuita, sino que implica una apropiación cultural. Pero “como la gente es desmemoriada o los de buena memoria son escasos creeran que es un invento suyo y hasta habrá ingenuos que le ofrezcan sus buenos oficios para que obtenga la patente por lo menos durante un cuarto de siglo” [(sic) 1974:29].

---

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> Al respecto revisar lo que anotamos sobre la función del lector activo en *El último río*, p. 100.

<sup>193</sup> Ver: Jonathan Culler. “Deconstrucción” en *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid. Cátedra, 1984, pp. 81-100. También, Jacques Derrida. “La escritura pre-litera” en *De la Gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, pp. 7-126.

<sup>194</sup> Confróntese con Juliet Mitchell, “Introduction I” y Jacqueline Rose, “Introduction II” a Jacques Lacan and école freudienne en *Feminine Sexuality*, New York, London. Pantheon Books, 1985, pp. 1-57. También, en Toril Moi. *Teoría Literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1988. Segunda parte, pp. 101-179.



Por todas las razones dadas, nosotros pensamos, más bien, que el texto corresponde a una modernidad íntegra (tanto instrumental como crítica) a la que Estupiñán acude para deconstruir el pensamiento occidental esencialista y, al mismo tiempo, reivindicar una sólida identidad afrodescendiente que ha sido construida, como otra, marginal, en el tiempo.

Pero continuemos con el análisis. El prólogo está elaborado en base a una serie de cartas que personajes pseudo-reales<sup>195</sup> le envían al autor ficticio. Esta parte termina con una misiva enviada por el “otro yo” al autor implícito del texto que leeremos a continuación. Se propone, entonces, la capacidad que tienen las historias íntimas y marginales (cartas) del bajo pueblo (negro) de reconstruir la realidad que el discurso oficial interesadamente oculta. Pero además el prólogo deja planteado algo que se va a profundizar en el texto, la escisión del sujeto<sup>196</sup>.

El cuerpo textual está dividido en dos vertientes discursivas que se alternan. Por un lado, los capítulos numerados, escritos por el autor ficticio, pertenecen a la metanovela (obra que el autor ficticio escribe dentro de la novela *Senderos Brillantes*) y cuentan de manera cronológica y tradicional los hechos ocurridos en Calamares y Girasol. Por otro lado, los capítulos designados con letras pertenecen al fluir de la conciencia (reflexión mental o diálogo con “el otro yo”) que el autor ficticio mantiene durante y acerca de la escritura de la metanovela.

Esta dualidad en *Senderos Brillantes* ha despertado acertados comentarios en la crítica, como el de Hernán Rodríguez Castello<sup>197</sup> que manifiesta que se trata de una obra que encierra dos novelas: la realista social (numerada) y la de vanguardia (letrada) que coexisten sin estorbarse, ni fundirse. Consideramos significativo este comentario porque nos permite hablar de ese carácter heterogéneo, contradictorio (entre pensamiento occidental y cosmovisión africana e indígena), pero nunca sintético, de la cultura e identidad afroecuatoriana.

Henry Richards<sup>198</sup>, en cambio, encuentra que esta delimitación de narraciones, que únicamente se sincronizan en los últimos capítulos (Z y 1), apunta, por una parte, a la existencia y confluencia en la mente del escritor de la realidad y la ficción. Por otra parte, implicaría, para el teórico norteamericano, el cumplimiento de esa intención constante de Estupiñán, de armonizar el

---

<sup>195</sup> Pseudo-reales, desde el punto de vista del lector real, puesto que dichas misivas pertenecen a los lectores ficticios que al mismo tiempo son los personajes “reales” en los que el autor ficticio se basa para crear la metanovela.

<sup>196</sup> En esta primera sección “el otro yo” expone, de manera clara, algunas claves para leer la obra real o novela y la ficticia o metanovela (1974:28-30).

<sup>197</sup> Nelson Estupiñán Bass cita en *Este largo camino* (Ed. Cit. p. 187), el comentario hecho por Rodríguez Castello sobre *Senderos Brillantes*.

<sup>198</sup> Richards, *op. cit.*

fondo con la forma. Sin apartarnos de esta aseveración, nos atrevemos a agregar que la escisión de la narración coincide con la escisión del sujeto e indica ese proceso de transculturación por el que debe pasar un escritor afroecuatoriano para resistir a los cambios en las estrategias hegemónicas y conservar su identidad cultural. De ahí que el “yo” del autor ficticio represente, para nosotros, un sujeto reprimido por el sistema escritural de occidente, que cuenta (números), que sigue un orden tradicional; mientras que el “otro yo” constituya el fluir libre de una conciencia (sin orden cronológico, ni reglas ortográficas o gramaticales), lo inasible de la oralidad (letras) que está vinculado directamente con una manifestación cultural afroecuatoriana que recrea su cosmovisión libertaria, la tradición oral.

La novela *Senderos Brillantes* en su conjunto simboliza la posibilidad exitosa de que el afroecuatoriano se acepte como un ser contradictorio donde lo oral propio tiene tanta importancia como el pensamiento y la escritura venidos desde afuera. Y es que sólo la comprensión de esta realidad cultural, puede garantizar la asunción de una verdadera identidad afroecuatoriana. El negroecuatoriano debe reconocerse dentro de un proceso histórico que, por las buenas o las malas, lo ha moldeado y que, además, le permite ser parte de un país del que ha recibido influencias pero al que también ha modificado.

### **3.2.3. De la violencia o una sensibilidad otra**

Desde el estilo narrativo, el autor logra ser consecuente con una realidad cultural de su comunidad: la violencia. Y es que la crueldad con la que relata los acontecimientos debe ser leída como parte de esa otredad del afroecuatoriano. Crecido en la libertad<sup>199</sup>, en la respuesta inmediata al hecho que lo daña, el negro es un ser distinto que contesta, no se acongoja. Vive el presente.

Así se explica por qué, en *Cuando los guayacanes florecían*, Morcú reacciona con frialdad al darse cuenta que al matar al indígena Simbaña, había matado a un igual. También, se comprende el modo, casi indiferente pero lleno de venganza, con que este ex concierto negro enfrenta la muerte, en combate, de amigos como el pelacara y el curandero. Es importante consignar esto porque el autor, en la medida en que conserva en sus descripciones y sus narraciones un estilo

---

<sup>199</sup> En novelas como *Cuando los guayacanes florecían*, el único lugar cerrado donde aparecen personajes afroecuatorianos es la cárcel. Esta figura sirve para reafirmar el hecho cultural de que el negroecuatoriano se desenvuelve cotidianamente en una vida libre, en oposición a la represión Occidental. Pero también le ayuda al autor a remarcar las condiciones represivas bajo las cuales la hegemonía intenta controlar a la comunidad negra para obtener provecho de ella (de sus tierras y de su trabajo). De ahí que frente a toda la gama de injusticias a las que se

descarnado, reproduce, sin las máscaras del discurso Occidental, esa característica vital (libertaria e inmediateista) del afroecuatoriano. Muestra, entonces, al hombre negro del Ecuador tal como es y como la tradición oral lo ha representado en distintos cuentos<sup>200</sup>.

Pensando en la violencia o crueldad del negroecuatoriano como un estado emocional otro originado en una dinámica social diferente (libre de los excesos represivos del racionalismo), Estupiñán constantemente contrapone el neurótico pensamiento occidental y la represiva actuación de la hegemonía al sentir afroecuatoriano. Por eso, por ejemplo en la misma novela mencionada, ensaya un interesante fluir de conciencia en el ambicioso Don Medrano, justo cuando éste está pensando en la posibilidad de quedarse con todo el ganado de su también corrupto socio Bagüí y además asesinarlo, tal como lo hizo con el peón negro Cipriano quien cometió el pecado enamorarse de su blanca hija.

“¿Qué haría el sargento Bagüí si supiera todo esto? ¿Alguna vez llegará a saberlo?... ¿Por qué no se me ocurrió algo mejor que la violencia? ¿Por qué lo pateé y flagelé al maldito negro?... Pero no pude... Ningún padre puede obrar con serenidad en un caso así... el padre es el centinela de la honra de su familia... Pero ¿para qué sirven todas esas cosas inútiles que los hombres hemos creado, sino para tormento de nosotros mismos? ¿Vale, acaso, realmente el estado en que se encuentra una mujer antes del matrimonio?... No, no vale esa es la verdad. Pero, ¿qué estás diciendo? ¡No! ¡No puede ser...! Yo preferiría una mujer que no hubiera sido besada por ningún otro hombre... ¡La honra! ¡La honra!...” (1983: 123-125).

Calificamos esta técnica como interesante porque habla de una experimentación narrativa dentro del realismo y también porque nos da la oportunidad de observar cómo en la lucha psicológica entre el yo y el súper yo burgués, este último, el represivo y represor social, gana<sup>201</sup>.

Al mismo tiempo, el autor nos muestra que la violencia afroecuatoriana no surge, como en el caso de la hegemonía, de una elucubrada ambición económica donde el terror, el racismo y el amedrentamiento son útiles para acumular capital. La “crueldad” de los actos del afroecuatoriano constituye un modo inmediato de hacer justicia por los hechos de abuso que sobre él se comenten. No importa que el daño sea hecho a una persona detestable, lo fundamental es

---

somete al bajo pueblo esmeraldeño, el narrador presente a Esmeraldas como “un potrero al que le faltaban solamente las cercas de alambre” (1983:185).

<sup>200</sup> Argentina Chiriboga, *Diáspora. Por los caminos de Esmeraldas*. Quito, Ardilla editores, 1997.

<sup>201</sup> Algo similar le ocurre al personaje Pastrana de la novela *El último río*. Como veremos más adelante, este sujeto negro quiere ser blanco, lo cual demuestra que el sistema hegemónico ha sido internalizado por él y que construye su identidad exclusivamente según la voz del Otro dominante (1998:94), de ahí el odio por su raza. En este mismo sentido, los constantes flujos de conciencia (expresados en reflexiones o delirios) a los que el narrador somete al protagonista revelan una contradicción constante entre su ser y el deber ser (dios y diablo, malo y bueno, río que arde, un dios quema su propia iglesia) que se resuelven en el segundo de ellos: bajo el pensamiento occidental decide “blanquearse”.

revindicar el acto desleal cometido sobre la víctima. Así, la muerte del sargento Bagüí, ordenada por Medrano y ejecutada por Moreira, es vengada por el ex concierto Cagua quien, aunque odiaba al oficial conchista por sus abusos con la revolución, demuestra los alcances de una violencia otra que busca ser justa y solidaria<sup>202</sup>.

Pero esta característica cultural afroecuatoriana se expresa, en la narrativa de Estupiñán, no sólo en las relaciones individuales, sino también en las colectivas. En la novela *El paraíso* (obra enmarcada dentro del realismo social), escrita en 1957 y publicada en 1958, se narra la historia del dominio de Esmeraldas por un cacique liberal. Nuevamente se pone en juego la degradación<sup>203</sup> de una ideología libertaria. Corrupción que se expresa en la continua explotación del pueblo. Al mismo tiempo se insinúa la posibilidad de que la masa pueda rebelarse y hacer justicia.

Si bien aquí la denuncia social y la crítica al poder hegemónico en todas sus instituciones es primordial, existe un elemento (entre otros<sup>204</sup>) que debe ser atendido para entender la resonancia de lo afroecuatoriano que en él se desarrolla: la violencia colectiva. El espíritu libertario del negro no es una cualidad esencial. Este sentido de libertad, en la que transcurre (o intenta transcurrir) su cotidianidad, se construyó en la posibilidad de vivir sin represiones como cimarrón y en la constante lucha contra el poder central. De ahí que la violencia<sup>205</sup> con que reacciona el pueblo entero en contra del caudillo corrupto responda a ese ser rebelde y contestario.

Para culminar el análisis sobre este aspecto de la novela afroecuatoriana, hay que reparar en otro tipo de violencia que aparece en las obras vanguardistas de Nelson Estupiñán Bass. La novela *Toque de queda* (1878) nos puede ilustrar al respecto. En ella se narra lo que ocurre, en diez horas de una noche, en un país donde se han producido dos dictaduras y donde un grupo rebelde está pugnando por volver a la democracia. Concordamos con Richards en tratar esta obra

<sup>202</sup> Ver en *Juyungo* cómo termina el duelo a muerte entre Ascención Lastre y Don Valerio: Los policías intervienen y atacan al hacendado. Lastre no se aprovecha de esto para sacar ventaja de su rival, sino que al contrario se pone del lado de Don Valerio, en este caso el más débil, para defenderlo de un ataque abusivo.

<sup>203</sup> Miguel Donoso Pareja, “Estupiñán Bass, Nelson” en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Vol. 1-3. Caracas, Ed. Ayacucho / Monte Ávila, 1996-1998.

<sup>204</sup> En *El paraíso* encontramos otros alcances sobre lo afroecuatoriano, a saber: 1) La heterogeneidad del país, pero también el no poder/querer verla y la consecuente negación de la unidad nacional se recoge en el descubrimiento de que el déspota cacique blanco, hijo de un quiteño, es medio hermano (su padre tuvo relaciones con una mujer afroecuatoriana), del negro que lo ajusticia. 3) La ironía con la que se cuenta este evento, nos hace reparar en ella como una de las armas estratégicas con las que cuenta el marginal (aquí el afroecuatoriano) para resistir el ataque del centro del poder. 4) El eterno retorno a una situación anterior vuelve a ser parte de este tipo de narraciones.

<sup>205</sup> Richards, *op. cit.* en su artículo “Sobre los principios organizadores de *El paraíso*”, (pp. 25-45) se refiere a la violencia descarnada, asunto que ya tratamos en *Cuando los guayacanes florecían*, como una característica otra de ser afroecuatoriano. El estudioso también anota que las venganzas individuales producen venganzas colectivas.

como anticolonial, latinoamericana y afrodescendiente, y en definirla, por lo tanto, como una novela de violencia<sup>206</sup> narrativa. Y es que el principal acto de agresión, en tanto novela vanguardista, es contra las formas de narración canónicas (por ejemplo el realismo), contra el sistema hegemónico uniformador. Hacia allá se dirige la intención de un narrar otro, desde un fluir y confluir de conciencias caótico, desordenado, sin reglas ortográficas, ni gramaticales, sin tiempo ni espacio claros, con la participación de muchas voces. Teóricamente existe un narrador implícito que ordena la presentación de los pensamientos de la gente. Sin embargo, en la práctica, es decir al entrar en la ficción mediante la lectura, nos encontramos con un texto donde no existe un narrador, sino muchos personajes que hablan, reflexionan y viven al mismo tiempo uno o varios acontecimientos. Es decir, tenemos en nuestra manos una obra polifónica y polirrítmica, acaso comunitaria y propia de una identidad heterogénea como la afroecuatoriana.

### **3.2.4. De la oralidad y la visión mágica de la realidad**

En tanto la cosmovisión de la comunidad afroecuatoriana tiene sus bases en la oralidad, todas las manifestaciones culturales van a estar ligadas de alguna manera a la tradición oral<sup>207</sup>. Estupiñán entiende la importancia de la oralidad como parte de su identidad afrodescendiente. De ahí que la incorpore a su narrativa, pero además lo haga conservando ese mismo carácter culturalmente transversal. Esta interdependencia nos obliga a analizar lo oral conjuntamente con otras expresiones afroculturales esmeraldeñas como la brujería y la mitología.

En la novela de este autor esmeraldeño, lo oral se articula tanto desde el contenido de las historias como desde la estructura y el estilo narrativo.

En el primer caso, la tradición oral afroecuatoriana aparece como parte de una otredad identitaria que se reafirma constantemente en las experiencias cotidianas de los miembros de la comunidad. En *Cuando los guayacanes florecían*, por ejemplo, el soldado raso indígena Simbaña es asesinado por Morcú. Éste último, al no encontrar plata en los bolsillos del indígena caído, se queja de que necesita dinero para comprarle medicinas a su hijo enfermo. El ex concierto teme que este vástago muera como su hijo menor. Es entonces, cuando recuerda que el pequeño, en

---

<sup>206</sup> Richards (*op. cit.* pp. 108-125) toma a Dorfman para explicar que existen en esta novela tres tipos de violencia: 1) Vertical y social que es la que el pueblo ejerce al hacer justicia con los explotadores. 2) Horizontal e individual que se da entre iguales, por ambición, en el caso de la burguesía; y por alienación, en el del proletariado. 3) Y la más importante en el caso que estamos estudiando, la violencia narrativa que consiste en la ruptura de las formas literarias establecidas.

<sup>207</sup> Revisar lo expuesto sobre tradición oral en el capítulo II de la tesis (p. 31-33), pero también en el apéndice II.

vida, comía cenizas. El relato de cómo se fue enfermando el niño hasta morir actualiza, además de señalar la miseria en que se encontraba el concierto esmeraldeño [“De velo tan mal, un día le pedí plata a doña Jacinta pa llevarlo al pueblo a hacerlo curá... Pero me dijo que no tenía” (1983:47)], dos aspectos de la oralidad y otredad afroecuatoriana<sup>208</sup>.

Por un lado, la ordenación social a través del miedo a la muerte. En los cuentos tradicionales, que se transmiten de generación en generación, los fantasmas y otros seres sobrenaturales que atemorizan a los niños (y a los adultos) se constituyen en figuras que marcan los límites “morales” que deben respetar los afroecuatorianos para que la comunidad conserve una buena salud social. Esta conjunción de oralidad y miedo, así como su finalidad ordenadora, se repite en la historia del hijo de Morcú. Ante la porfía del niño de seguir comiendo cenizas aún cuando el padre y la madre lo habían reprendido y castigado, Morcú hace lo siguiente: “Le dije ‘¡por vicioso te voy a matá...! ¡No te creo...! ¡Ya me habís engañao bastante!’” (1983:48). “Lo amarramo, lo metimo en un canasto grande, lo colgamo del centro de la cocina, encima de la talanquera...” (1983:48). “Pues le hice el disparo, echando la escopeta en otra dirección, por la ventana... Sacamo al muchacho desmayado... Después de un rato volvió... yo pensé: se curó...” (1983:48). No obstante, el pequeño siguió con su vicio.

Por otro lado, la palabra hablada, debido a su capacidad de conjurar, siempre ha estado ligada a la brujería. En el caso del hijo de Morcú no se halla la hechicería de por medio, sin embargo, con el método de curación oral aplicado lo que sí se plantea, y en eso se iguala a la brujería, es la poca confianza en la medicina occidental frente a remedios tradicionales afroecuatorianos. Después de mucho intentar con métodos propios y cuando vieron que nada resultaba y que se estaba poniendo amarillo, decidieron llevarlo a la ciudad. “El médico lo vio y me dijo: ‘¡Lo has traído muy tarde! ¡Cuándo dejarán ustedes de ser imbéciles?’” (1983:48). Pongamos cuidado en lo que dice el médico. La creencia en métodos culturales propios no es estupidez, sino diferencia. La muerte del niño no se precipita porque ellos hayan querido tardarse. Al notar que no sana, tratan de llevarlo al médico. Lo que se los impide es la actitud egoísta de una patrona, incapaz de prestar dinero a su concierto para salvar la vida del niño.

---

<sup>208</sup> Es interesante observar que el llamado de atención sobre una expresión cultural afroecuatoriana como la oralidad se hace a partir de un hecho donde se está señalando la igualdad de clases entre el indígena y el negro. Aquello nos permite concluir que Estupiñán, dentro de la reivindicación proletaria, introduce la diferencia cosmogónica, como requisito para lograr un real cambio del *establishment* en un país culturalmente heterogéneo como Ecuador.

La hechicería afroecuatoriana, propiamente dicha, se enfoca en la curación tanto de enfermedades naturales como mágicas. No obstante, también se la utiliza para dañar a alguien o controlar la voluntad de alguna persona. En esta misma novela es el curandero Rómulo Charcopa, quien nos adentra definitivamente en la brujería como tratamiento para las mordeduras de serpientes. Este personaje representa al brujo tipo, ese que posee conocimientos exclusivos de las propiedades medicinales de las hierbas y de la toxicidad de las víboras. Además, puede ejercer dominio sobre los ofidios, a través de ciertas palabras y onomatopeyas. Todo esto apunta a esa otredad cultural donde la naturaleza y el realismo mágico (mezcla de oralidad y sobrenaturalidad) juegan un papel vital. Y es que Charcopa habla incluso de leyes naturales y “gremiales” otras que son conocidas sólo por los brujos (que se transmiten oralmente entre ellos) y que apuntan siempre al bien comunitario (1983:80).

Otro de los alcances de la brujería tiene que ver con poder conseguir un amor no correspondido. Este tipo de embrujo, que también está relacionado con las hierbas (la querendona), se reitera frecuentemente en la narrativa de Estupiñán. Aparece en *Cuando los guayacanes florecían* como un recurso que no utiliza Cipriano, sobrino del oficial liberal Bagüí, para enamorar a Mercedes, la hija del corrupto socio de su tío.

Lo mágico de la hechicería vuelve a hacerse presente, como parte de la cultura afroecuatoriana, en *El último río*. Pastrana, al no poder cruzar, ni bañarse en las aguas del metafórico río llamado Ana Mercedes, acude a la brujería. Tenía la sospecha de que la impotencia sexual que lo aquejaba podría haber sido causada por un mal enviado por su Quendambú (ex-pareja y madre de sus hijos).

Sobre la relación de la oralidad, la brujería y el realismo mágico, a nivel de la trama de las historias, el autor ha dejado otras marcas en la narración de *Senderos Brillantes*.

a) La autoridad de la isla de Calamares está compuesta por un trío de ancianos: Esterilla, Arango y Mandujano. Cada uno de ellos respectivamente maneja el arte de la brujería, del conocimiento de las plantas y del control de los animales. Los habitantes de la isla (aislamiento-marginalidad) obedecen a esta triada moral otra que, no por coincidencia, guarda similitud con la cosmovisión afroecuatoriana: ora por el respeto a la voz de los viejos como cuidadores de una tradición oral, ora por la unión mágica de estos con la naturaleza, ora por los juicios orales a los que someten a los que caen en faltas.

b) La magia en la manera de ver el mundo no puede estar exenta de la narración pues está ligada a la vida del afrodescendiente ecuatoriano. De ahí que la brujería para controlar la voluntad de otras personas y los relatos fantásticos sobre seres mítico-mágicos se concentren en gran parte en el negro Esterilla. De ahí también que la fantasía de un control extraordinario sobre la naturaleza se narre no sólo en los cuentos orales que transmiten las mujeres de la comunidad en la que crece el autor implícito, sino además en la vida del franchimán<sup>209</sup> que llega a la misma aldea.

En cuanto al tema de lo oral en la estructura y el estilo narrativo, la propuesta del autor evoluciona en el tiempo.

En la etapa realista social, por ejemplo en el caso de *Cuando los guayacanes florecían*, Estupiñán recoge el habla popular y cotidiano del pueblo afroecuatoriano en sus diálogos. Esto hace que sea frecuente encontrar un lenguaje onomatopeyizado, que demuestra la unión del hombre negro con su entorno natural. Sin embargo, sus alocuciones difieren de las que utiliza Ortiz en *Juyungo*, producto, tal vez, de un mayor compromiso con una realidad campesina que Estupiñán vivió, no unos años, sino toda su vida.

Una particularidad formal de *El último río*, en cambio, la constituye el hecho de que, en esta obra, el autor deja de usar tantos provincialismos como en sus primeras dos novelas. Esto responde tal vez a que la manera de expresar la pertenencia cultural exclusivamente en un recurso como el diálogo coloquial puede llegar a ser simplista, paralizante y peligrosa<sup>210</sup>. Surge, entonces, un nuevo tratamiento de la oralidad que se expresa tanto en la estructura global de la obra como en inversiones y deconstrucciones identitarias.

La nueva expresión de lo oral se profundiza en otras obras de Estupiñán. Una de las cualidades afroecuatorianas de la novela *Toque de queda* (1978), es que esa transgresión<sup>211</sup> que cultiva contra las formas narrativas tradicionales, se concreta gracias a la ficción de oralidad con que se narra la obra. Una oralidad que se vuelca en el fluir de pensamientos, en el no seguimiento

---

<sup>209</sup> Estupiñán aclara el significado de “franchimán” en *Este Largo Camino*, ed. cit., p. 33. “Recuerdo el paso por Súa y Atacames de los franchimanes, andarines, rubios y blancos, unos se detenían varios días, otros eran solo aves de paso”. El término franchimán “proviene de *french* (francés) y *man* (hombre). Seguramente el primer franchimán fue francés. Con el tiempo se llamó así a todo andarín”.

<sup>210</sup> Nelson Estupiñán Bass cree que utilizar excesivamente este recurso en la narrativa, es tan perjudicial como acudir a la onomatopeya en la poesía llamada negra. Limitarse a estas formas verbales contribuiría al establecimiento de estereotipos raciales sobre el negro y no permitiría la evolución de una literatura verdaderamente afrodescendiente que tenga en cuenta los procesos culturales e históricos por los que ha pasado la comunidad negroecuatoriana. Revisar, Nelson Estupiñán, *Desde un balcón volado*, ed. cit., pp. 63-64. También, “Literatura afroecuatoriana. Homenaje a Nelson Estupiñán”. *Revista Letras del Ecuador*, No 184. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, agosto 2002, pp. 14-21.

<sup>211</sup> Revisar lo anotado en esta tesis acerca de la violencia en *Toque de Queda*, p. 107.



de reglas escriturales (ortográficas, gramaticales o sintácticas) y sobre todo, en la participación de muchas voces en un mismo espacio. Estupiñán confirma este sentido oral de la novela al explicar que se asemeja a una “cinta magnetofónica grabada en distintos lugares”<sup>212</sup>. Estamos, entonces, frente a un texto<sup>213</sup> que al ser polifónicamente oral intenta acercarse cosmogómicamente al comunitarismo afroecuatoriano.

*Las puertas del verano* (1978), nos permite un último comentario sobre la oralidad en la estructura narrativa estupiñanista. Catalogada como una obra que encierra el arte de narrar<sup>214</sup>, esta novela, acaso “la más virtuosamente experimental”<sup>215</sup> de Estupiñán, tiene como argumento central la migración, enriquecimiento y aculturación de un habitante de la sierra ecuatoriana que llega a Esmeraldas. El autor vuelve sobre técnicas donde se acusa un substrato cultural afroecuatoriano<sup>216</sup>. No obstante, hay dos factores culturales que ahora adquieren mayor importancia. Por un lado, las coplas y la música esmeraldeñas, ambas en peligro de extinción en su estado original. Por otro, la transculturación de elementos de los cuentos orales hacia la narrativa, ya no a manera de cita, sino incorporándolos a la estructura e historia misma. Acaso como una manera de preservar la identidad en el tiempo.

### 3.2.5. De la unidad con la naturaleza

La selva, el río, el mar y, en general, todo el ecosistema de Esmeraldas (descrito abundantemente) conforman un elemento vivo en la obra de Estupiñán. Natura no representa un mero paisaje dentro de las historias, sino que condiciona la supervivencia material y el carácter del negro. La unidad con la naturaleza, visible tanto en su mitología y costumbres como en el

<sup>212</sup> Estupiñán, *Este largo camino*, ed. cit. p. 216.

<sup>213</sup> No reiteraremos aspectos de la narrativa de Estupiñán ya citados en otras novelas, más bien nos interesa señalar innovaciones en *Toque de queda* como: 1) La diferenciación entre ideología marxista (partido comunista) y cultura afroecuatoriana (guerrilla Estrella Negra). No se trata de un divorcio, sino de la insistencia en que lo cultural no puede dejarse absorber por lo ideológico (recordar que el espíritu libertario del negro no se crea a partir de la instrucción ilustrada de algún movimiento moderno de izquierda, esta búsqueda de libertad y justicia ya se encuentra en la resistencia del africano a la esclavitud premoderna). Al final, aunque cada uno en su esfera, luchan unidos por el fin de la explotación (el negro también es proletario). 2) Deja que el bajo pueblo, el margen, hable desde sus distintas miradas: basureros, cerrajero, lustrabotas, electricistas.

<sup>214</sup> Donoso Pareja, *op. cit.*

<sup>215</sup> Richards, *op. cit.* pp. 91-109, la define como autorreferencial, pero no metaficcional.

<sup>216</sup> Como ya las hemos analizado sólo las nombraremos: la utilización de cartas como elemento narrativo que apunta a la marginalidad del hombre negro, al testimonio periférico o historia íntima no contada por la oficialidad. La invitación al lector a ser un sujeto activo de la obra como modo de desjerarquización de la relación escritor-lector, amo-esclavo. La visión mágica de la realidad, la puesta en abismo y el humor. En cuanto al contenido, vuelve a la denuncia de los abusos sobre el pueblo negro y el proletariado, la unión del afroecuatoriano con la naturaleza, el paradójico carácter racista disimulado de un Ecuador heterogéneo (discriminación hacia los negros e indios).

respeto por la explotación justa de los recursos, le permite al hombre esmeraldeño actuar o vivir según una visión de mundo otra (con respecto al occidentalismo). En ella, el tiempo vital del hombre es tan cíclico como el tiempo de su entorno natural.

De ahí que el capítulo inicial de *Cuando los guayacanes florecían* se denomine “Florecían” y el último se titule “Otra vez los guayacanes florecían”<sup>217</sup>. Esto hace alusión, por un lado, a ese tiempo circular, de eterno retorno (no lineal y ligado a la naturaleza puesto que los guayacanes florecen sólo una vez al año en invierno) en el que vive el hombre esmeraldeño. Pero por otro lado, tiene connotaciones decidoras de la situación social de dicha comunidad. Y es que el círculo que traza el tiempo alude, también, a la repetida manipulación y opresión (esclavitud con nuevos nombres) de la que ha sido objeto históricamente, desde su llegada al Ecuador hasta hoy, el afroecuatoriano.

Adicionalmente, si nos detenemos en el verbo florecer que se utiliza en el nombre del primer capítulo, notaremos que está conjugado en el pretérito imperfecto del modo indicativo. Al confrontar esta construcción verbal con los hechos que se narran, de aquí en adelante, en la obra, nos encontraremos con una acción que se estaba realizando pero que fue interrumpida. Es decir, se insinúa metafóricamente una revolución incompleta. Florecían: Los guayacanes pasaban de su estado natural a una explosión de vida y belleza. El negro ecuatoriano pasaba de la pobreza y explotación a una vida digna y libre. Entendemos, pues, que la posibilidad de reconfigurar un país que sea más justo para el afroecuatoriano (y otros subalternos al orden) ha estado cerca, ha nacido de las manos afrodescendientes, pero no se ha conseguido completa, ni sólidamente. No obstante, el último capítulo, al utilizar otra vez el verbo “florecer” y conjugarlo en el mismo tiempo, deja abierta la posibilidad para, en otra vuelta, en un futuro próximo alcanzar esa reivindicación.

Ahora bien, en esta relación del hombre con la naturaleza, el caso específico de la selva merece ser analizado. “Al fin y al cabo, la Patria de todo hombre está donde se encuentra la vida... Yo la he encontrado aquí en la montaña... Por eso digo que mi verdadera patria es esta selva” (1983:34). La alusión a la Patria como el lugar donde está la vida, le da mayor énfasis a la importancia de la selva para el afroecuatoriano. No es menor que la guerrilla conchista constituida en su mayoría por negros utilice la selva como su aliada en la lucha revolucionaria. Esta ventaja selvática nos recuerda el origen cimarrón del negro esmeraldeño.

---

<sup>217</sup> Dentro de esta misma explicación podemos colocar el título general de la novela.

Pese a esto, la figura de la selva vuelve, como en el caso de *Juyungo*, a ser contradictoria: lo suficientemente amable para dar vida y lo bastante indomable como para destruirla. “Aquí no hay peligro coronel, al menos mayor peligro... Pero usted debe comprender que está en la montaña, y hay que cuidarse... Porque la selva es traicionera, coronel. Recuérdelo” (1983:35). Peligros que van más allá de la guerrilla conchista, que efectivamente se aprovecha de la selva para emboscar y matar a los soldados leales, o de los que siendo poderosos se aprovechan de ella para explotar a los campesinos. En realidad, todo el entorno natural esmeraldeño (el río y sus crecidas, los animales y plantas de la selva, los seres sobrenaturales, que según la tradición afroecuatoriana habitan en ella, etc.) tiene esa doble capacidad de defender o atacar la vida del hombre<sup>218</sup>.

En *El último río* también aparece ese tiempo circular, otro, en el que se ha construido históricamente la identidad afroecuatoriana. Al salir de la cárcel, la idea del retorno a Esmeraldas, resulta ser para Ana la posibilidad de un nuevo comienzo. Los constantes incendios y las sirenas también se constituyen como símbolos de destrucción y reconstrucción.

No obstante, en esta novela el autor pone énfasis en otro elemento de su entorno natural: el río. Para ello, no utiliza el recurso literario de la descripción directa, sino que busca una manera más próxima a la visión de mundo del hombre esmeraldeño. En la obra, Pastrana utiliza varias metáforas para explicar que las mujeres son como los ríos. “¿Has visto una represa?... Allí se encierra un río, es como si se lo apresara, como un intento para detenerlo. Quizás el río se enoja al comienzo, pero termina sometiéndose, para entregar su tremenda fuerza oculta. Así también la mujer...” (1998:69). Esto alude a ese machismo erótico que caracteriza al afroecuatoriano, pero también, a la unidad que, en su carácter y en su cultura, mantiene el negro con la naturaleza. Una unidad tal que le permite explicar el comportamiento del hombre justamente a través de aquellos fenómenos naturales que, por estar a su alcance, puede ver o experimentar. Se debe consignar que estos comentarios de Pastrana, dichos días antes del casamiento con Ana Mercedes (su último río)<sup>219</sup>, explican el nombre de la novela.

---

<sup>218</sup> En cualquier caso, *Cuando los guayacanes florecían* tiene la cualidad de no presentar un paisaje selvático idealizado. El autor le da su lugar real a la selva y cuando es el turno de alternar al escenario ciudadano, lo justifica, sin olvidar lo rural, en el cambio del sistema político-económico.

<sup>219</sup> Río que no pudo cruzar y que significaba, como dijimos antes, la reconciliación consigo mismo y con la heterogeneidad nacional.

En sus últimas producciones, Estupiñán logra alcanzar, a la hora de tratar el tema de la unidad del hombre con su entorno natural, un justo equilibrio del fondo cosmogónico de su cultura afrodescendiente con la forma narrativa.

En *Bajo el Cielo nublado* (1997) se cuenta el problema ecológico de Esmeraldas originado en la explotación abusiva, de la naturaleza y el hombre negro. Si bien se vuelve a llamar la atención sobre el marco<sup>220</sup>, la relación de éste con la cultura afroecuatoriana se amplía. Y es que el prólogo y epílogo, al estar constituidos por las voces de cosas, animales y lugares del entorno natural esmeraldeño, nos remiten a la cosmovisión Bantú<sup>221</sup>, propia del origen africano ancestral del negro ecuatoriano: El Muntu (hombre) vive en armonía con la energía del universo (Ntu). A través del nommo o palabra, tiene la capacidad de dar vida a todo lo que le rodea. Este equilibrio es el que está en juego y se rompe en el marco. Y es que la contaminación ambiental y moral del hombre, se precipita justamente debido a la no atención de la naturaleza, es decir, debido a la pérdida de tradiciones<sup>222</sup>.

Esto explica que el prólogo hable de un estado anterior y el epílogo de uno posterior. La misma anotación tiene sentido en los títulos respectivos. El primero, “las voces que no se oyen” a manera de advertencia se recuerda la necesidad de ser uno con la naturaleza. El segundo, “las altas voces silenciosas”, hablan de un desastre inminente.

Insistimos en que la corrupción a la que se refiere la obra va más allá de lo ambiental, se trata de una contaminación física de la naturaleza, pero también moral y cultural del hombre afroecuatoriano. Una de las voces del marco, la marimba, confirma esta afirmación. Ella se convierte en un símbolo de la identidad del negro ecuatoriano, de ahí que en el prólogo se hable de su origen africano transculturado a América y cómo existía un fuerte reconocimiento cultural en torno a ella. En el epílogo se habla de su olvido, de su marginación al sector rural y de su folclorización (acaso negación afrolatinoamericana y superficialización de una identidad esmeraldeña). Vale añadir que la contaminación ambiental le da la oportunidad a Estupiñán de denunciar una nueva explotación monoprodutora del capitalismo en Esmeraldas: el petróleo, irónicamente denominado, oro negro. Para terminar el análisis de esta novela, debemos asentar

---

<sup>220</sup> Richards, *op. cit.* pp. 126-143.

<sup>221</sup> Ver apartado “Manifestaciones culturales afroecuatorianas” en la primera parte de esta tesis.

<sup>222</sup> Tradiciones orales que sí respetan sus personajes en sus primeras novelas. Por ejemplo, en *Cuando los guayacanes florecían* la cosmovisión mágico-mítica, ligada íntimamente a la naturaleza, se hace presente en el anuncio de la muerte que hace un pájaro guaco y del mal augurio que trae la presencia de una lechuza. Estas

nuestra conformidad con la opinión de Richards<sup>223</sup> de que esta novela, si bien posee un texto realista, utiliza una técnica de extrañamiento que desde el marco le da un carácter vanguardista a la obra. En lo que no repara el teórico citado es que dicha estrategia narrativa representa una transculturación de la cosmovisión oral y afroecuatoriana del escritor en las posibilidades experimentales de la vanguardia.

### **3.2.6. De la identidad. Evoluciones e inversiones**

La novelística de Estupiñán también expresa una identidad afrodescendiente desde la construcción de los personajes. En la creación de los actores, el autor se preocupa por confrontar el discurso hegemónico de la burguesía blanca-mestiza con la cosmovisión subalterna afrodescendiente. Con esto no intenta plantear una oposición binaria donde las dos realidades se mantengan puras. Al contrario, su idea es deconstruir ese pensamiento occidental que pretende ser hegemónico para mostrar que dicha ideología está lejos de representar una nación multicultural como la ecuatoriana. Se preocupa, entonces, no sólo de revelar cómo la hegemonía inevitablemente ha recibido influencia de la cultura afrodescendiente, sino, principalmente, de evidenciar cómo esta comunidad afroecuatoriana ha transculturado elementos occidentales dentro de una matriz afro. El resultado de este proceso es una cultura que en la medida en que se mantiene resistente, se vuelve otra.

Dado el enfoque afrocentrista de este análisis, creemos necesario estudiar, más que a los personajes que representan el discurso de la hegemonía blanca-mestiza, a aquellos actores de la novela que condensan la deconstrucción de la ideología antes nombrada y la reivindicación de su otredad afroecuatoriana. Los mecanismos que el autor utiliza para lograr esto con sus personajes son las inversiones identitarias y el proceso de autodescubrimiento y aceptación del sujeto.

Un ejemplo de las inversiones identitarias lo podemos encontrar en *Cuando los guayacanes florecían*. Durante los combates en la selva entre los guerrilleros liberales y el ejército del gobierno aparece Ercilio Sánchez. Este personaje del bajo pueblo que integra las fuerzas conchistas es descrito por el autor con mucha verosimilitud, por lo tanto aporta desde su construcción distintas marcas de una identidad cultural afrodescendiente.

---

creencias no sólo se atienden por costumbre, sino porque efectivamente se concretan en la realidad, en esa realidad mágica que vive el hombre esmeraldeño.

<sup>223</sup> Richards, *op. cit.*, p. 141.

Ercilio Sánchez, el pelacara, nos permite reconocer la vida marginal del negro ecuatoriano. De sus diálogos se recoge la capacidad para reflexionar, desde la experiencia y no desde un discurso ya creado, acerca de la opresión que ejerce el hombre blanco (burgués) sobre el pobre. En cuanto a los antecedentes de su vida antes de formar parte de la revolución, destaca el orgullo identitario que le produce al negro manejarse bien (nadando o conduciendo un bote) en el río. Esto señala, una vez más, la unión del afroecuatoriano con la naturaleza.

No obstante, la evolución de su vida íntima no sólo nos coloca frente a la oposición binaria centro/periferia, sino que nos muestra un modo de deconstruirla y superarla. Ercilio Sánchez cuenta que, desde su infancia estuvo condenado a asumir un modelo patriarcal. Impuesto por la cultura hegemónica (ya que no es propio de la comunidad afroecuatoriana), este paradigma cultural, internalizado por el padre de Sánchez, se manifestaba en el maltrato a la mujer, en la delincuencia como destino del sujeto marginal y en la necesidad de que su hijo repita a su progenitor.

Si bien los pelacaras eran asesinos que robaban a sus víctimas<sup>224</sup>, esta “delincuencia” debe ser leída, desde otra mirada, como supervivencia en un sistema marginador que obligaba a estos individuos miserables a matar para vivir. Ahora, esta aseveración no trata de justificar una forma de vida violenta o de mostrar a los pelacaras como víctimas del sistema, sino que intenta ser una relectura de una cultura otra [(el panóptico en Quito, por ejemplo, es para ellos un infierno frío (1983:61)], abusada, que busca maneras de resistir. Resistencia que, por un lado, se manifiesta plenamente en un sujeto que se encuentra al margen o es doble víctima del modelo hegemónico que reproduce el padre de Sánchez. La madre del pelacara (el ser otro, mujer) no está de acuerdo (1983:62) con que su esposo se lleve a su hijo al río para que aprenda el “trabajo familiar”. Por otro lado, si bien el padre toma las perversas oportunidades que le ofrece el sistema, la asimilación al modelo impuesto nunca es completa. De ahí que Sánchez padre, al morir, se libere de las culpas confesando su angustia de asesino. Finalmente, la muerte del patriarca rompe el círculo al que estaba condenado el hijo. Así es que, con el deseo de que la pobreza y la delincuencia no sean una opción de vida para él u otros afroecuatorianos, Ercilio Sánchez se encuentra luchando, junto a los conchistas, por la igualdad y la justicia para el negro. Como vemos las razones que hacen que él se incorpore a la guerrilla provienen de una experiencia vital propia y no del aprendizaje de un discurso ilustrado liberal.

---

<sup>224</sup> Nombrados así porque desollaban el rostro de sus víctimas para que no puedan ser reconocidas.

Estupiñán insiste constantemente en presentar personajes cuyas vidas mismas invierten las nociones de civilización blanca y salvajismo negro para tratar de hacer emerger la idea de una nación multicultural que necesita reencontrarse más allá de los discursos excluyentes. Sin embargo, no se conforma con hacerlo de esta manera, sino que además hace explícito el proceso de deconstrucción a través del pensamiento y los diálogos de sus personajes.

En *El último río* se analiza la capacidad deconstructiva que posee la cosmovisión libertaria del hombre negro común. A ello corresponde la inversión de conceptos que el pueblo verbaliza a partir de la relación de dependencia del esclavo negro al amo blanco, bajo nuevas formas de dominio como el capitalismo<sup>225</sup>. [(“Ellos son ricos a costa de nuestra pobreza. Viven a expensas de nuestra muerte. Son como el zancudo” (1998:249)]. A este mismo asunto apunta el hecho de que en medio de la discusión racista que han planteado ciertos blancos poderosos y algunos campesinos esmeraldeños, durante la audiencia pública en la que se juzga a los negros que supuestamente incendiaron la casa de Gulnara, aparezca un sujeto humilde como Perlaza, que sabe y declara que el conflicto va más allá del racismo. Pide, además, soluciones para una vida digna del negro proletario y campesino.

Ahora bien, esta misma novela nos permite explorar la otra manera en que, desde la tipología de sus personajes negros, Estupiñán reivindica la cultura afroesmeraldeña: la evolución identitaria. Dado que la vida de Pastrana abarca todo el arco de un posible proceso de autoidentificación afroecuatoriana, nos dedicaremos exclusivamente a registrar la construcción de este personaje y su relación tanto con la hegemonía como con la subalternidad. El desarrollo particular de esta identidad afrodescendiente se vuelve destacable por las similitudes que guarda con la lucha que, por la autodefinición cultural, han sostenido las comunidades afrolatinoamericanas desde la esclavitud hasta nuestra época contemporánea.

La segunda parte formal de *El último río*, correspondiente al texto en el que se cuenta la historia de José Antonio Pastrana, está a su vez dividida formalmente en dos secciones. A lo largo de ellas se examina el proceso de cambios que sufre el protagonista y que en cuatro etapas sucesivas corresponden a: 1) Complejo de inferioridad por ser negro. 2) Sentimiento de superioridad y odio tanto para negros y blancos. 3) Despertar de su negritud y racismo invertido (desprecio al hombre blanco). 4) Comprensión de la condición de igualdad humana (esto corresponde más al epílogo).

---

<sup>225</sup> También se invierte la oposición civilización y barbarie al examinar el racismo norteamericano (1998:248-249).

De la primera etapa sobresale que siendo Pastrana un ex soldado alfarista, al poco tiempo de integrado a la vida civil se olvida de la máxima de justicia y libertad por la que luchó. Cree que el blanco constituye un ser superior al negro y que la forma de ganar el respeto de la sociedad es blanqueándose bien a través de convertirse en millonario o teniendo una mujer blanca. De ahí que robe a su patrón de la compañía exportadora de caucho para con esa plata crear su propio negocio y que piense en no procrear hijos negros, sino blancos como manera de deshacerse de su negritud. Así es que intenta con cuatro mujeres blancas (Zoila, Sofía, Teresa y Gulnara) tener un hijo blanco pues está convencido de que el negro es bruto en esencia (a excepción de él que se consideraba y era, si pensamos en un discurso racista, blanco por dentro). Nunca lo logra. Resulta interesante notar que Pastrana para escapar de su angustia negra se refugie en la mujer. Esto crea un paralelo entre dos marginalidades puesto que el protagonista busca en la figura femenina negada por el sistema patriarcal, aquello que el mismo *establishment* niega en él: la existencia como otro del afroecuatoriano.

Ingresa, después de un tiempo, al mercado del caucho con el dinero robado y amplía gradualmente sus negocios (tagua, tabaco), se vuelve rico y se iguala en ideología a quienes antes lo despreciaron. Su poder económico le permite no sólo despejar el camino para lograr sus metas blancas, sino que además le permite llegar a una posición política importante, gobernador de Esmeraldas, desde donde ejercerá el racismo hacia su propio pueblo. Sus acciones: pinta el edificio de la gobernación de blanco, adquiere muebles de mismo color, viste de blanco, despide a empleados negros, arrebató tierras a campesinos negros para conseguir progreso, no permite que trabajen estibadores negros en el puerto porque dan una mala imagen. Sus ideas: esterilizar a todos los varones afroecuatorianos y traer gringos para que se acuesten con negras. De estas dos maneras buscaba mejorar la raza. Lo decididor de todo este asunto racista y político-económico es que Pastrana es apoyado por los burgueses nacionales y la mayoría de los empresarios extranjeros dejando al descubierto que su manera de actuar “blanca” está siendo fiel a un pensamiento donde la discriminación étnica es causa y consecuencia de la ambición económica<sup>226</sup>.

---

<sup>226</sup> Con *El último río*, Estupiñán logra una de sus máximas: llegar al pueblo, hacer que se identifique y alertarlos de la explotación. Esto es palpable en la aceptación en las masas del personaje Pastrana. Argentina Chiriboga, en la entrevista que le realizamos el 15 de agosto del 2003, cuenta que muchos esmeraldeños cuando ven a un negro que se cree más que los demás o que se quiere, de frente, blanquear se lo señala como “ese es Pastrana”. Se explica también por qué el autor confiesa, en la entrevista que concede a Andrade (*Op. Cit.*, p. 12), que éste fue uno de sus personajes favoritos.



La segunda etapa de la vida del protagonista se precipita por la influencia de dos mujeres. La ausencia de Teresa, mujer blanca que aparentemente lo amó, y el desprecio de Gulnara, joven también blanca que le hace ver, con marcado racismo, la ridiculez y el asco que produce que un negro se crea blanco. Este doble y contradictorio nuevo acercamiento a su identidad y a la relación con el Otro, le permite darse cuenta que el problema racial está cruzado por lo económico. De ahí que se arrepienta de los abusos cometidos como autoridad y quiera remediarlo no por amor a su gente, sino porque cree que tanto los blancos como los negros son ineptos que se dejan manipular por los ricos. Entiende además el maltrato que el ecuatoriano hace del compatriota. De ahí que revierta todas sus acciones, órdenes y se desdiga de sus ideas racistas<sup>227</sup>.

La tercera etapa de Pastrana está marcada por el incendio de la casa de Gulnara y se extiende a la audiencia pública donde se juzga como criminales a inocentes, pasando por la ayuda que el protagonista presta en la fuga de los presos de la cárcel, por la confesión de todos los abusos que cometió junto a las otras autoridades, hasta llegar a su encarcelación en Quito y el retorno a Esmeraldas con el germen de un racismo al revés, es decir del negro hacia el blanco.

Mientras en la audiencia pública aparece un pueblo dividido racialmente (la burguesía acusa como problemas el salvajismo, criminalidad y mala imagen del afroecuatoriano; el pueblo, en cambio, habla de discriminación, utilización del negro), Pastrana está construyendo un túnel para liberar a los negros acusados injustamente y salvarlos de una muerte ya maquinada. Hay que resaltar que este túnel además de físico, en el caso de Pastrana es simbólico porque le permite rescatar de manera definitiva su ser afro<sup>228</sup>.

---

<sup>227</sup> Se debe recalcar que este pasaje nos muestra: a) nuevamente la relación entre Historia e historia (mientras los cercanos piensan que Pastrana cambia de parecer por el abandono de Gulnara, la realidad es que ha sufrido un cambio de mentalidad). b) La contradictoria relación que el pueblo y los burgueses establecen con el protagonista y que habla tal vez de la confusión interna por la que estuvo pasando él mismo (mientras los negros reclaman la destitución del gobernador blanqueado, la burguesía aplaude a una autoridad que odia a los negros. Ninguno de los dos bandos acierta en el verdadero estado de Pastrana). c) El compromiso del autor con la afroecuatorianidad, a través de la intertextualidad autorreferente (durante la autoaceptación de Pastrana como negro, el protagonista recuerda un canto popular: se trata del poema “Canción del niño negro y del incendio” del mismo Nelson Estupiñán).

<sup>228</sup> Pero los sucesos que ocurren durante este tramo de la novela permiten otras reflexiones: 1) La aculturación, dependencia y baja autoestima frente a lo extranjero de algunos sectores ecuatorianos. 2) La insistencia en este mismo sentido de no considerar a los negros como americanos y de tratar despectivamente su origen africano bajo la supuesta superioridad de los invasores europeos. 3) La necesidad de contar una historia que no sea la ficción oficial (el baño de verdad de Pastrana en la audiencia le permite reivindicarse con su etnia y clase originales). 4) El renacimiento en negritud le permite unirse con una negra Consuelo Quendambú, con quien tiene tres hijos. 5) La posibilidad de separar el poder político del económico depende de las buenas o malas intenciones de los poderosos (Pastrana continúa rico pero se vuelve honesto).

La cuarta y última etapa de la vida de Pastrana se narra formalmente desde el final de la segunda parte del texto y hasta el epílogo. En esta sección de la novela se describe la vida infantil y adolescente de Ana Mercedes Lazo; la historia del autor ficticio y narrador llamado solamente Juan; el trabajo de los Lazos en torno al negocio del aserradero; la nueva explotación monoprotectora de Esmeraldas (la madera); pero sobre todo cómo los años (60 de edad), la lectura y el amor (correspondido) por Ana confirman el último cambio de Pastrana: la comprensión de una humanidad diferente culturalmente, pero con igualdad de derechos.

### **3.2.7. De la heterogeneidad nacional**

En su narrativa, Estupiñán presenta al Ecuador como un país identitariamente heterogéneo que debe tomar en cuenta las diferencias culturales de sus distintas etnias y sectores sociales para poder construirse como una nación justa. Desde un punto de vista afrocéntrico, el autor recuerda que la comunidad afrodescendiente, siendo resistente pero nunca racista o purista, no niega las influencias externas que le permiten articularse en una idea de nación multicultural.

Sin embargo, para develar esta realidad de su cultura, Estupiñán parte de la situación histórica y cotidiana del negroecuatoriano y denuncia el aislamiento racista (económicamente interesado) al que ha sido sometido por parte de la hegemonía blanca-mestiza. Insiste, por lo tanto, en la corrupción y el abuso como hechos externos que han modificado y construido una comunidad afroecuatoriana rebelde autónoma pero también segregada, utilizada. Se ha hecho patria con el negro pero no de/para el negro. Su intención no es presentar un panorama fatalista, sino, a través de la clarificación de las circunstancias discriminatorias, dejar abierta las posibilidades de una revolución cultural que definitivamente cambie este escenario en pos de una verdadera integración nacional.

Así, en *Cuando los guayacanes florecían*, antes de que se venga abajo la revolución conchista, nos encontramos con dos capítulos (IX y X), que se refieren a la unión interracial, acaso nacional, protagonizada por el sobrino de Bagüí y Mercedes, la hija de Medrano<sup>229</sup>. Los

---

<sup>229</sup> Vale recordar los acontecimientos que anteceden a estos capítulos: Miguel Bagüí, después de que es torturado y de que fallece su esposa a manos de violadores soldados gobiernistas, se une a la guerrilla conchista convirtiéndose en uno de los oficiales más respetados, pero también más crueles. Al poco tiempo, este personaje se corrompe y se asocia con Medrano con el fin de repartirse el ganado que confiscaba, como conchista revolucionario, cuando tomaba ciertas haciendas. Mientras Bagüí conseguía las reses, Medrano prestaba sus tierras para que sirvan de estancia para los animales. La única seguridad que tenía Bagüí de que el trato se estaba cumpliendo eran las noticias que le enviaba su sobrino Cipriano, que trabajaba como peón en la hacienda de Medrano.

sucesos que ocurren entre (y alrededor de) ellos en la hacienda de los Medrano nos lleva a exponer algunas conclusiones: a) El racismo (el negro no existe, no tiene derechos) se convierte en un modo para validar acciones que responden a la ambición económica de ciertos grupos (Medrano rompe unilateralmente la sociedad mal habida con Bagüí). b) La unidad costeña innata de la que hablaba la oligarquía liberal es un mito en tanto no se garanticen las condiciones mínimas de igualdad racial, en tanto continúe la manipulación económica que sufre el pueblo, en tanto no se supere la idea internalizada por el sujeto popular de que la burguesía es superior al proletariado, sin importar el origen cultural de este último. De ahí que, en algunos casos, hombres de la misma región geográfica (por ejemplo, Moreira, el peón originario de la provincia de Manabí que trabaja en la hacienda de Medrano) discriminen al negro. c) El afroecuatoriano también ha internalizado el complejo de inferioridad (Cipriano ve como utópico un romance con Mercedes), pero tiene la oportunidad de superarlo en la medida en que reconozca su otredad y que entienda que las ideas racistas vienen desde afuera originadas por intereses monetarios (al final logra conquistar por las buenas, sin brujería, a Mercedes). d) La imposibilidad, por ahora, de crear una nación multicultural se simboliza en que Medrano mande a matar a Cipriano al saber que éste ha tenido relaciones sexuales con su hija. De este último evento llama la atención que 1) el amo mande a un subalterno (Moreira) a asesinar a otro subalterno (Cipriano), acaso la misma estrategia que se ocupó en la guerra entre liberales y conservadores. 2) También, resulta notable que Medrano le haga cortar la mano al negro Cipriano. Observemos que esa mano, cuyo trabajo le da de comer al patrón, no puede ser tocada (menos apretada) sino cuando ha sido separada del cuerpo explotado y racialmente discriminado.

En *El último río*, en cambio, el epílogo, que se supone es la historia que nadie sabe y que en ese momento se está develando, trata de la vida en pareja de Pastrana y Ana y apunta a esa unión nacional multicultural (hay que recordar que Ana era blanca descendiente de serranos) que no puede ser alcanzada, menos aún revertida por el mismo ser que escindió la provincia esmeraldeña (el país). Esto se simboliza en la no consumación del matrimonio.

El grave daño colectivo y psico-social (negar la igualdad humana y el derecho a la diferencia) promovido por el pensamiento hegemónico ya está hecho. La desconfianza en la raza y la clase se ha instalado profundamente. No es casual pues que el pueblo reaccione con sospecha racista frente a la unión de ambos. Para superar esta lesión de la sociedad se necesita un cambio cultural verdadero que vaya más allá del arrepentimiento de los poderosos. Mientras eso no se dé, la

heterogeneidad de la nación seguirá apuntando a separatismo y no a integración. No es coincidencia que la descendencia de Pastrana sólo sea negra (hijos de Quendambú).

El no poder cruzar, ni bañarse en la aguas del metafórico río llamado Ana Mercedes, obliga a Pastrana a acudir a la brujería. Mientras Pastrana ha salido a buscar el remedio, Ana, aún virgen y sola en la casa, recibe la visita del lechero, un negro joven de 20 años. Se produce un nuevo incendio (destrucción y renacimiento), la alarma de la sirena (como cuando era niña) hace que ella se desmaye. Al despertar se da cuenta que acababa de tener relaciones sexuales con el visitante. Lo que aparece como esperanza de unión interracial en las nuevas generaciones, se cae al rechazar Ana al lechero, no por su color de piel, sino por la realización casi involuntaria o sin amor del acto.

Al mismo tiempo, la oportunidad sólida de unión nacional, pese a las diferencias culturales, queda trunca pues el protagonista se suicida en el cuarto contiguo al ser testigo de la infidelidad en plena luna de miel. Deja como constancia de su muerte una carta que, a manera de expiación por su culpa en el daño social, Ana no entrega durante el juicio y que es uno de los testimonios que le sirven al narrador para contar la verdadera historia.

Para terminar este apartado, no está de más anotar que, en *Senderos Brillantes*, tanto Calamar como Girasol están compuestos demográficamente por una variedad de culturas y etnias entre las que se puede contar al negro, al blanco mestizo, al indígena serrano y al amazónico, al montubio costeño, entre otros. Esto nos remite a la idea de un país y una región pluricultural, acaso recordando referentes reales como Ecuador, las Galápagos, Esmeraldas e incluso, como señala Estupiñán<sup>230</sup>, a Latinoamérica. En este mismo sentido, el neocolonialismo y el abuso de la burguesía nacional que sufren en la novela los pueblos de ambos lugares y que impide la asunción de una nación realmente multicultural, también parece apuntar a la aún no reparada situación identitaria de los países de América Latina.

### **3.2.8. Otros rasgos afroculturales**

Estupiñán, en la medida en que se concentra en construir una novela afroecuatoriana, trata de agotar tanto en la forma como en el fondo las características culturales de su comunidad. De ahí que reitere en sus obras toda una gama de aspectos identitarios.

---

<sup>230</sup> Estupiñán, *Este largo camino*, ed. cit., p. 186.

Revisemos por ejemplo en *Cuando los guayacanes florecían* a un personaje como Don Facundo, viejo negro que trabaja en la hacienda de Don Medrano y que aconseja en cuestiones amorosas a Cipriano, joven peón negro que se enamora de la hija blanca del patrón. En este anciano se resumen particularidades culturales afroecuatorianas como el machismo no violento, sino erótico [“Al decirte que la mujer es siempre mujer, quiero decirte que la mujer tiene su debilidad... sea la que sea... Lo único es que hay que saber conocer esa debilidad...” (1983:110)]; y la duda del Dios del cristianismo [“Sí, así puede ser, pero no hay seguridad. Por eso digo, si hay cielo... Si no hay, me quedo aquí, y también estaré tranquilo (1983:111)]<sup>231</sup>.

El comunitarismo y la solidaridad son factores que, estando dentro de la cosmovisión del afroecuatoriano, le ha permitido resistir las múltiples formas con que la hegemonía ha intentado dominarlo y deculturarlo. El autor entiende este aspecto de su cultura y lo expresa en los personajes de sus obras. Así, el viejo Don Facundo, como representante de su comunidad, declara: “Tengo la seguridad de que sabré morir, porque he sabido vivir. He vivido en paz con todos. No he hecho daño a nadie” (1983:111). De la misma manera, en *Senderos brillantes* se hace un llamado de atención sobre la solidaridad [a través de la defensa que el autor implícito, que también es negro (1974:38), hace de un hombre abusado en la cárcel o cómo Angulo arriesga su vida para evitar que el barco Albatros, que va a la isla Calamares, se hunda] y sobre la vida comunitaria que se desarrolla en la aldea en la que creció el escritor de la metanovela<sup>232</sup>.

Estupiñán sabe que en el centro del pensamiento hegemónico se encuentra la oposición binaria alta/baja cultura. De ahí que, en *El último río*, durante una reunión de la burguesía de Esmeraldas muestre a la intelectualidad conservadora reivindicando las ideas greco-latinas en desmedro de lo americano o ecuatoriano. Hay que destacar que el autor no se limita simplemente a deconstruir esta dicotomía, sino que, además, lo hace desde una de las estrategias más ligadas a la cosmovisión afroecuatoriana: el humor<sup>233</sup>.

“Se produjo después otra algazara con motivo de los discursos a pronunciarse, los que según, doña Encarnación, deberían ser aprendidos de memoria...; en un intervalo de la algarabía Escolástico Gorozabel, que había permanecido callado, sentenció: “Más hace la

<sup>231</sup> Don Facundo también condensa aspectos culturales que ya hemos tratado en otros apartados como la brujería basada en hierbas locales [“Le dije: si la niña Mercedes no te quiere por las buenas, dale la ‘querendona’”(1983:115)]; o el conocimiento de la igualdad humana más allá de la raza [“No está adebajo el negro por ser negro... el negro está adebajo porque es pobre. La plata hace todo, hasta el color. Si vos llegás a tener plata ya no sos un cualesquiera... Ya casi sos blanco... Lo malo es la pobreza, no la color...” (1983:112)].

<sup>232</sup> Cuando nos referimos al escritor de la metanovela estamos hablando del autor implícito.

<sup>233</sup> Es interesante anotar que en la novela *Toque de queda*, a la ironía, como arma deconstructiva de su narrativa, el autor suma la poesía, el canto y el dibujo.

mar callando que la Magdalena hablando”, lo cual dio motivo para que doña Emma Roa... se levantara airada, diciendo: ‘¡No acepto indirectas!... ¿Cree que soy tonta?... ¿Por qué trae a esta reunión el nombre de mi mamá? ¿Acaso ella es la que ha inventado eso que andan diciendo por la calle?’” (1998:242).

Esta alegría de vida, presente incluso en las situaciones más complejas, forma parte de ese carácter otro, alegre del afroecuatoriano. Por eso no puede estar fuera de la narrativa estupiñanista. Aparece en *Cuando los guayacanes florecían* con el curandero Rómulo Charcopa. Este personaje reivindica el humor, pero también el nomadismo [“Caminar, andar y caminar” (1983:79)] como cualidades básicas de la vida libre del negro. Y es que el viaje guarda para el esmeraldeño la importancia cosmogónica del movimiento fluido sin ningún tipo de represión. De ahí que en *Senderos brillantes* se haga hincapié en la marca que deja en los niños, el nómada franchimán que llega a la aldea del autor implícito.

Cuando en el capítulo II de esta tesis nos referimos a las manifestaciones culturales afroecuatorianas, mencionamos y explicamos el lugar de la mujer en la comunidad afrodescendiente del Ecuador. Pues bien, Estupiñán también recoge en su narrativa la matrifocalidad de su cultura. Ésta aparece retratada, en *Cuando los guayacanes florecían*, en la responsabilidad y valor con la que la mujer esmeraldeña, en este caso Dolores Cagua, asume el cuidado de la casa ante la ausencia de su esposo Miguel Bagüí (cuando todavía como campesino había sido apresado y torturado por no revelar el paradero de los conchistas). En *Senderos brillantes*, en cambio, se muestra cómo en la educación formal y en la cosmogónica, a través de la tradición oral, la mujer ocupa un lugar destacado en la vida de la aldea del autor implícito y en la de él mismo.

Pero, desde lo afrocéntrico tenemos que marcar otras señas culturales de la obra estupiñanista. La comida es un elemento afrodescendiente que aparece fuertemente en su novela. En *Cuando los guayacanes florecían*, por ejemplo, una cocinera de nombre Cristobalina aparece preparando mazato<sup>234</sup>.

La intercomunicación social y cultural constante entre Esmeraldas y el sur de Colombia se puede confirmar en la actuación, en esta misma novela, de personajes de nacionalidad colombiana como el hacendado Pedro Escalante que ayuda a los conchista a emboscar a las

---

<sup>234</sup> Bebida fermentada de plátano. Cuando uno la toma, dice el colombiano Escalante, se siente como enraizado en Esmeraldas (1983:38).

tropas leales, el maestro brujo del curandero Rómulo Charcopa y el prisionero colombiano con el que algunos negros planean escapar de la cárcel en uno de los últimos capítulos.

En *Senderos brillantes*, entre otros aspectos culturales del afroecuatoriano y del proletariado que nos entrega el autor ficticio, tanto en la metanovela como en la reflexión de su “otro yo”, están: 1) La otredad del bajo pueblo negro en el trato con sus semejantes (más allá de usar los nombres reales, marca oficial hegemónica; utiliza otros códigos, cambiantes, de cercanía y humor como el apodo). 2) El machete vuelve a aparecer como central en la vida del afroecuatoriano (es su instrumento de trabajo y defensa).

### **3.2.9. Trabajo del escritor afroecuatoriano**

Estupiñán, a través del autor ficticio de *Senderos Brillantes*, se toma la libertad de especificar una serie de requisitos y cualidades que deben estar presentes en cualquier literatura que intente ser afroecuatoriana. Aunque podíamos haberlas incluido, de manera dispersa, en los otros apartados, creemos que es conveniente analizarlas por separado. Y es que estamos tratando con una definición autorreferente de la literatura. Eso nos da la oportunidad de sacar importantes conclusiones sobre la doble visión que, como proletario y afrodescendiente, tiene Estupiñán del trabajo escritural. Desde nuestro punto de vista, al menos tres características expuestas sobre la labor del escritor se vuelven trascendentes en la obra de Nelson Estupiñán Bass:

A) El escritor puede ser considerado un brujo. Y es que cuando el literato se compromete con su pueblo (en este caso negro), el acto de escribir se vuelve mágico no sólo porque trabaja mezclando realidad y fantasía con palabras, sino porque, en tanto está obligado a contar la historia desde el margen, se encarga de mostrar la verdad oculta en la Historia oficial. De ahí que los poderes mágicos que aparecen en la novela, como el vaso de la verdad (1974:77) o la lectura del pensamiento (1974:88), en tanto reveladores de mentiras, sean una metáfora de la investigación y de la experiencia vital crítica del escritor. El atender ambos pre-requisitos escriturales le permitirá al autor construir una narrativa que deje al descubierto los abusos y discriminaciones que comete la hegemonía en contra de las culturas marginales.

B) El literato trabaja en un mundo al revés. Dado su anhelo de igualdad y justicia, no es raro que se lo haga aparecer como un sujeto “resentido, antisocial, anacrónico”, en resumen y en buen castellano, peligroso para el sistema. No se acepta que critique la corrupción económica, la

política-seudodemocrática, los abusos contra el pueblo. “Hoy deshonra ser honrado” (1974:81). Así lleva, más que una vida, una supervivencia.

C) El escritor debe ser revolucionario, lo que implica su comunión con el/su pueblo. El autor implícito revela algunas de las ideas que el propio Estupiñán tiene de la literatura. A saber: exponer los abusos sobre la humanidad pero no a la manera de doctrina, sino obligando al lector a participar, a descubrir, a pensar, a sentirse identificado. Rejuvenecer la ficción en la vanguardia pero no superficializarla en juego formales inocuos. Mantener la humildad pese a los logros pues se escribe para el pueblo no para uno mismo. No creer en la invención desde la nada de técnicas nuevas porque todo nace de la apropiación de algo anterior, o sea, todo retorna y es intertextual. Utilizar el humor de la ironía para develar. No caer en la monotonía (1974:28-30). Conservar siempre en justo equilibrio el fondo y la forma. Buscar una belleza estética que, al tiempo que trate de alcanzar la elevada perfección, esté al alcance del pueblo. Conocer que la inspiración se gana con disciplina. Ir de la tradición a la ruptura y viceversa (1974:257-259). Escribir es crear un sendero brillante de valentía, libertad, igualdad, dignidad y vida (1974:280).

### 3.3. MÁS NOVELAS DE TODO UN PUEBLO AFROECUATORIANO

Aun cuando conocemos que el espacio de esta tesis no nos permite hacer un examen de toda la obra de Nelson Estupiñán Bass insistiremos en hacer un breve recorrido por sus posteriores novelas con el fin de enumerar y explicar aquellas destacadas particularidades que las convierten en trabajos propios de una narrativa afroecuatoriana.

Las últimas tres obras novelísticas de Estupiñán cronológicamente son *Los Canarios Pintaron el Aire de Amarillo*, *El crepúsculo* y *Al Norte de Dios*. A las dos primeras nombradas nos fue imposible acceder<sup>235</sup>, sin embargo, de las noticias que tenemos podemos comentar que en tanto *Los Canarios Pintaron el Aire de Amarillo* “reseña la tragedia de nuestros indios cayapas, única parcialidad indígena afincada en el litoral ecuatoriano”<sup>236</sup>, el autor hace hincapié en la deuda identitaria que como ser heterogéneo, el afroecuatoriano tiene hacia ese sector aborígen originario. Por otro lado, y siguiendo a Richards<sup>237</sup>, *El crepúsculo*, novela policial que se desarrolla también en un ambiente afrodescendiente, tiene entre sus principales características la

<sup>235</sup> No encontramos ejemplares, ni siquiera en la biblioteca personal de Nelson Estupiñán Bass.

<sup>236</sup> Estupiñán, *Este largo camino*, ed. cit. p. 220.

<sup>237</sup> Henry Richards, “El crepúsculo de Nelson Estupiñán Bass. Crisol de técnicas narrativas” en *Revista Cultura*, segunda época, No 1, Quito, Banco Central del Ecuador, Abril-julio 1997, pp. 11-18.



participación del lector, la reafirmación de lo oral en la autorreferencia y la representación de la vida esmeraldeña en la forma de vida de los personajes.

Finalmente, *Al Norte de Dios*, trata de la posibilidad que Dios le da al diablo de concluir la misión que Jesús no completó en su venida a la tierra. Entre lo destacado de este trabajo está el retorno de la contradicción de lo escrito y lo oral en una cultura como la afroecuatoriana; la inversión de los valores del catolicismo que apunta no a lo sacrílego tanto como a la posibilidad de releer la historia desde otra mirada, desde el margen, desde los excluidos, desde los malditos; se insiste en la multiculturalidad del Ecuador; se examina la otra vertiente afrolatinoamericana de Esmeraldas, además de los colombianos, los jamaicanos que llegaron para la construcción del ferrocarril, Guayaquil-Quito; la posibilidad del mismo negro de modificar el abuso y racismo al que ha sido sometido históricamente.

### 3.4. SOBRE EL ESTUPIÑANISMO

Para definir la narrativa de Nelson Estupiñán Bass, Henry Richards, natural de Trinidad y Tobago, naturalizado norteamericano, propone el término “estupiñanismo”. Según el teórico, esta noción designa un movimiento, dentro de la literatura contemporánea, en el que se da “prominencia tanto a las técnicas innovadoras que caracterizan el proceso creativo, como a las apremiantes preocupaciones sociales, políticas y económicas”<sup>238</sup>. No impugnamos el cierto equilibrio entre arte y denuncia que logra Estupiñán en sus novelas, sin embargo, creemos que el concepto de Richards, así como está, además de injusto, resulta incompleto.

En primer lugar, se vuelve difícil determinar si el autor esmeraldeño logra configurar por primera vez y con méritos suficientemente exclusivos como para que una corriente lleve su nombre, ese balance estético-político en la historia de la literatura contemporánea.

En segundo lugar, en la noción “estupiñanismo”, Richards deja de lado la característica más importante de la obra de Nelson Estupiñán: el fuerte substrato cultural del que se sirve el escritor, tanto en la forma como en el fondo, para expresarse. Esta particularidad afrocultural permite, en definitiva, distinguir la narrativa de este autor de otras producciones literarias. Pero, sobretodo, nos entrega un tipo de literatura de identificación afrodescendiente que, si bien se construye desde la experiencia histórica y cultural afroecuatoriana, puede designar una dinámica común

---

<sup>238</sup> Richards, *op. cit.* p. 105.

regional y global, en tanto refleja procesos similares ocurridos con otros pueblos afrolatinoamericanos.

Por todo esto, y para concluir nuestro análisis, creemos conveniente ampliar el concepto “estupifiñanismo” incluyendo, dentro de éste, aquellas particularidades, vinculadas a la cultura afrodescendiente, con las que Estupiñán elabora su narrativa. A saber:

1.- Marginalidad y resistencia. El escritor narra y construye un discurso desde el margen para revelar constantemente la distancia que existe entre el discurso hegemónico y el subalterno. Demuestra que aunque la hegemonía trata de imponerse o representar al segundo, su éxito es relativo en tanto el subalterno, si bien no se mantiene puro, posee mecanismos de resistencia cultural que potencian una autodeterminación. De ahí que su narrativa no sea negrista, ni de la negritud, sino afroecuatoriana porque no se asimila en lo hegemónico, ni se mantiene inmutablemente africana, sino que toma en cuenta los procesos transculturadores y de cimarronaje que se dan en todo contacto multicultural. La misma dinámica ocurre en la relación burguesía-proletariado.

2.- Revaloración de lo cultural más allá del discurso marxista. Propone entender ambas esferas, lo afrodescendiente y la lucha de clases, como dos realidades distintas (no como una sobre otra) con un mismo camino revolucionario.

3.- Reconocimiento de una identidad afroecuatoriana dentro de una heterogeneidad cultural nacional. Expone que la identidad afroecuatoriana como cualquier otra no es innata, sino que está construida históricamente en su relación con el otro. Reivindica dentro de esta construcción dos dinámicas fundamentales del caso afroecuatoriano: los intentos de manipulación de los grupos dominantes y el cimarronaje constante del pueblo negro. Esta doble realidad no sólo modeló a la comunidad esmeraldeña, sino también a la hegemonía blanca-mestiza. Y es que está consciente de que la multiculturalidad va más allá del mestizaje. Ésta se da como encuentros contradictorios y superpuestos de cosmovisiones tanto al interior de una comunidad como la afroecuatoriana, así como a nivel del país. Multiculturalidad que, en la medida en que esté negada, se vuelve un lastre para la conformación de un sistema político, económico y social más justo.

4.- Experimentación de técnicas narrativas acordes a la situación marginal y a la cosmovisión de la cultura afroecuatoriana. Recurre a estructuras donde el margen textual tiene tanta importancia como el centro del texto; reivindica los testimonios a través de las cartas; busca narrar desde la polifonía y permite la participación del lector como garantía de la horizontalidad y

del comunitarismo de la obra; utiliza el habla popular afroecuatoriano, pero en su justa medida pues persigue expresiones más estructurales; confía en el realismo mágico como una forma de ser consecuente, en la narrativa, con la cosmovisión oral mágico-mítica de su cultura; incorpora la oralidad como guía estructural de su escritura; acude a la intertextualidad de tradiciones orales y de sus propias producciones literarias afroecuatorianas; equilibra el fondo cultural y de denuncia con las formas estéticas de vanguardia; deconstruye identidades y discursos dados, así como formas narrativas canónicas; iguala la poesía y la narrativa afroecuatoriana como armas de resistencia e integración cultural, etc.

Además, recrea el tiempo cíclico y presente (caótico) de la naturaleza, el espíritu libertario del afroecuatoriano y la represión social que éste sufre, la ligación del hombre negro con su entorno natural. Anota constantemente como espacios culturales donde reconocer una identidad afrodescendiente: el humor, la onomatopeya, el machismo erótico, la duda de la religión católica, la tradición oral, la comida, la música, la solidaridad, la matrifocalidad, la relación histórica con los afrocolombianos y con los jamaicanos.

## CONCLUSIONES:

### RELECTURAS, ESCRITURAS Y REESCRITURA

Después de ahondar en las novelas de Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán, estamos en condiciones de afirmar que ambos<sup>239</sup> pueden ser considerados los fundadores de la literatura afroecuatoriana. En sus obras se logra que, por primera vez, el hombre negro del Ecuador hable con voz propia en un campo que le pertenecía a la hegemonía blanca-mestiza: la escritura literaria.

La narrativa de ambos es una muestra clara de los procesos transculturadores y de resistencia dura con los que una cultura marginal va creando y recreando su identidad. El afroecuatoriano no mira con nostalgia a África, se sabe latinoamericano heterogéneo, deudor de síntesis, pero sobre todo de superposiciones culturales (europeas, americanas) que no se mezclan, sino que se articulan y se apropian en una matriz africana.

La escritura de Ortiz y Estupiñán es honesta con esta realidad. No es negrista porque no habla de su cultura utilizando modelos externos, hegemónicos, estereotipadores y paralizantes. Pero tampoco se asimila en una esencialidad africana o negra a la que los afrolatinoamericanos, como otros afrodescendientes del mundo, por nuestro recorrido histórico, estamos lejos de pertenecer. La narrativa de ambos escritores, se articula como otra con respecto al centro hegemónico, pero también se apropia del concepto de negritud para adecuarlo a una realidad cultural múltiple como la ecuatoriana y ofrecer una literatura que en sus consecuentes contradicciones habla no sólo del afroecuatoriano o del ecuatoriano, sino también del latinoamericano.

Aunque Adalberto Ortiz no se sostiene en el tiempo como un escritor comprometido con lo afroecuatoriano, la angustia identitaria mulata que ronda sus obras tiene la virtud de superar las ideas esenciales del negro que hasta esa época ocupaban nuestra literatura. Ese ir y venir entre lo blanco, negro e indígena aunque aparezca como una angustia sin solución para el autor, deja abierto los espacios necesarios para que lo afroecuatoriano se vuelva visible.

Nelson Estupiñán Bass, en cambio, logra que la afroecuatorianidad no sólo se diga en palabras, sino que viva en su literatura como otredad. Su narrativa muestra que la cultura y las formas literarias no son estáticas. Esto no quiere decir que la cosmovisión o la problemática afroecuatoriana desaparecen en la búsqueda de una expresión más universal de la literatura y el hombre. Al contrario, se trata de una escritura consciente de su identidad, pero también alerta a

---

<sup>239</sup> Se debe añadir a Antonio Preciado desde una poesía posterior.

los intentos de homogenización. Pensando en esto, su trato del negro no se queda en la clase. Sí la aborda porque el afroecuatoriano también es proletario, sin embargo, el tratamiento de lo afrodescendiente se extiende a la idea de una cultura marginal con una historia y cultura propia. Marginalidad que por estar articulada al centro recibe influencia de éste, pero al mismo tiempo lo modifica.

Con todo esto queremos decir que en un género como la novela (realista social o vanguardista ya es una apropiación del afroecuatoriano), Estupiñán, más que Ortiz, pone las bases de una narrativa afroecuatoriana. Utiliza una serie de elementos estructurales, de trama, de lenguaje, de memoria, de re-creación, de mitos, de procesos históricos, de música, de ritmo, de oralidad, de tradiciones, de cosmovisión, etc., en suma, de expresiones culturales conflictivas en todos los niveles con la hegemonía para entregarnos la posibilidad de hablar de una otredad cultural, pero también literaria.

No obstante, lo importante de estudiar en conjunto y desde una mirada afrocéntrica a estos dos autores radica en la necesidad de relecturas que coloquen a esta literatura en el lugar identitario que le corresponde y que la “miopía andino y mestizo centrista”<sup>240</sup> ha desplazado en críticas ideológicas de protesta social.

Pero también sirve para establecer que ambos escritores guardan una relación de evolución de uno con respecto al otro en cuanto al tema del negro. Eso implica el reconocimiento de que al tratar la literatura afroecuatoriana estamos manejando un proceso abierto aún a nuevos aportes, a nuevas escrituras que, por su consecuencia con la identidad afroecuatoriana y sus alcances a la idea de nación, merecen salir del olvido. En este sentido rescatamos literatos como Antonio Preciado, Argentina Chiriboga, Julio Micolta, José Sosa Castillo y Juan Montaña Escobar. Pero también, manifestamos nuestra preocupación por la no existencia de escritores afroecuatorianos más jóvenes que continúen la senda abierta.

La afroecuatorianidad resulta ser una parte constitutiva importantísima de nuestra literatura y nación. No basta, y hacia allá queremos llegar, con aceptar que nuestro gran mundo mestizo posee una parte negra o peor aún que en nuestra geografía existe un lugar destinado para los negros. Se vuelve imperativo demostrar que nuestra afroecuatorianidad es una expresión cultural diferente y valiosa, no exótica, ni subdesarrollada; y que sólo incorporándola como nuestra, en su medida justa, podremos empezar a reescribirnos como ecuatorianos.

---

<sup>240</sup> Figura que utiliza Michael Handelsman (*op. cit.*, pp. 13-23), para referirse de manera sutil al racismo.

Ahora queda esperar a que la tierra herida se recupere del veneno. Pero, ¿Hay gente que cure las otras toxinas? Sí, son muchos los pocos. ¿Tienen contras? Desde luego, aunque algunos las llaman de otra manera. ¿Cuánto demorará en regenerarse completamente nuestra moribunda? No lo sé. Habría que encontrar a un experto maestro brujo para ver si lo puede predecir.

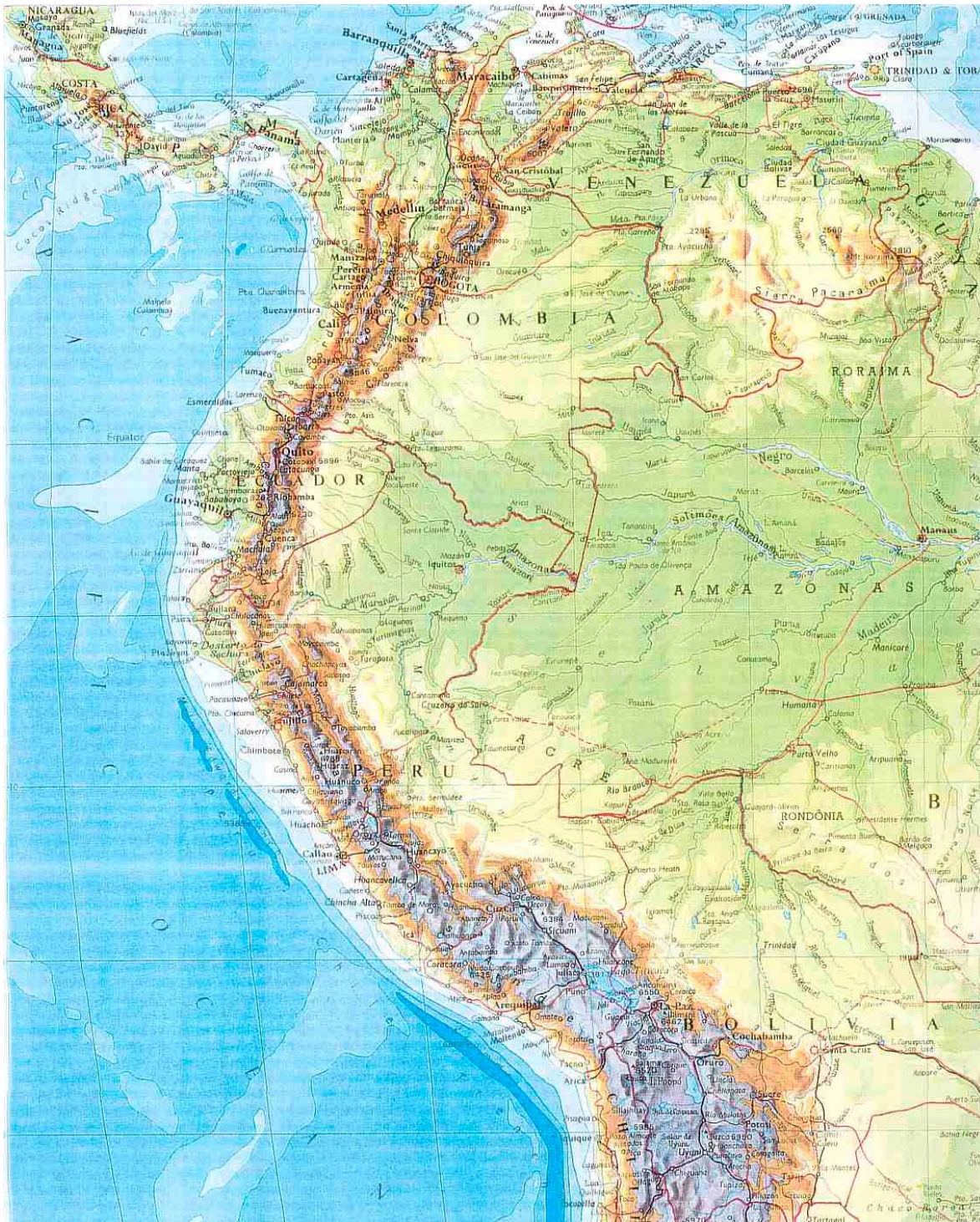
Abro las ventanas y respiro el aire suavemente, como con temor a que de un momento a otro se vaya a acabar. Vuelvo donde la enferma. Tomo un puñado de hierbas y unas pastillas que se encuentran juntas. Las guardo en el bolsillo de mi pantalón negro mientras miro fijamente mi obra curativa. Sé que esto no ha acabado. Sufro la satisfactoria condena de buscar nuevas contras porque cada día aparecen nuevas serpientes.

Oigo a lo lejos una flauta y una guitarra que me invitan a acompañarlas. Un tambor vuela hasta mis manos y lo recibo con la misma satisfacción con la que un par de ancianos recibe una flor de guayacán. Levanto la mirada y desde dentro de la paciente/tierra/palabra, aparece una marimba que se transforma en mujer. Me anuncia una festiva tregua. No puedo ser descortés y dejarla con ganas de bailar. Estoy consciente de que me falta mucho para poder ser su pareja, no obstante, tengo el consuelo de que me permite entregarle mi música.

Quiero despertar pero no puedo, tengo que seguir tocando el tambor.

**APÉNDICE I:**  
**MAPAS**





*Philip's Universal Atlas. London-Melbourne-Milwaukee, Philip, 1981, p. 64.*





*The Macmillan World Atlas. New York, Macmillan, 1996, p. 174.*

**APÉNDICE II:**  
**DÉCIMAS ESMERALDEÑAS Y EL CUENTO ORAL**

## DÉCIMAS ESMERALDEÑAS Y EL CUENTO ORAL

La tradición oral esmeraldeña se expresa de dos maneras: como lírica y como narrativa. En la primera se ubican las décimas, las coplas y los argumentos, mientras que en la segunda se hallan los cuentos. Revisemos brevemente sus características:

La Décima si bien tiene un origen español pues fue aprendido por negros ladinos o por la evangelización de esclavos, al instalarse en un contexto natural, cultural e histórico otro, adquiere para el esmeraldeño otras funciones y connotaciones. No se trata sólo de un cambio de contenido, sino que se reestructura la forma del género e incluso el lenguaje para expresar totalmente esa otredad. En principio hay una selección de la Décima que tiene que ver, por un lado, con la promesa de libertad que se le daba al esclavo a cambio de que acepte el evangelio en glosa. Por otro lado, esta elección se debe también a la similitud que poseía dicho género poético con las canciones Griots de África, lo cual habla de un sentido africano de apropiación. Luego, debemos ver que en esta poesía nunca se borra la cultura afro, sino que más bien se adopta la glosa religiosa a su cosmovisión, expresando continuamente contradicciones evidentes<sup>241</sup>. Para nombrar un ejemplo: respeto e irreverencia a figuras sacras.

La Décima esmeraldeña consiste en un poema de 44 versos octosílabos distribuidos en una cuarteta, seguida de 4 décimas o estrofas de diez versos. Cada verso de la cuarteta se repite en el último verso de cada estrofa. Esta sería la única similitud con la glosa española porque cambia la terminología empleada para nombrar sus partes. La rima es libre o irregular. Incluso puede no repetir los versos de la cuarteta en la última línea de las estrofas<sup>242</sup>. Se respeta el octosílabo, pero, dada la oralidad, se modifican las palabras por el sonido y uso que de ella tiene la comunidad (la métrica oral y no formal permite estos cambios morfológicos, sintácticos y semánticos). La declamación también es libre y las únicas reglas de composición son el buen ritmo y la reproducción adecuada de la cosmogonía. La Décima es vida esmeraldeña.

Los decimeros o componedores (a veces hay cambios pequeños en los poemas que responden a un matiz individual) generalmente son los ancianos, casi todos analfabetos, quienes guardan los textos en la memoria. Poseen prestigio dentro de la comunidad que escucha las composiciones en

<sup>241</sup> Mecanismo de expresión común en el subalterno. Toril Moi. *Teoría Literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1988. Segunda parte, pp 101-179. También en Gayatri Spivak. "Can the subaltern speak?" en *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, eds. Williams and Chrisman. New York. Columbia University Press, 1994, pp. 66-111.

<sup>242</sup> Para Laura Hidalgo (*Décimas Esmeraldeñas*. Quito, Libresa, 1995, pp. 50-52) se trataría de algo incompleto, mientras para Jean Rahier apunta a una otredad expresiva ["Blackness as a process of creolization: The

espacios o reuniones públicas, de preferencia evitando los lugares cerrados o situaciones represoras. Ellos transmiten su arte a los hijos logrando la conservación identitaria.

Las Décimas, más allá de “a lo humano” y “lo divino”, pueden ser divididas, como lo hace Laura Hidalgo, según los temas que en ellas se tocan<sup>243</sup>. No obstante, sus características particulares permiten otras tipologías. A nosotros nos interesa, en este momento, anotar cualidades que hablen de la identidad esmeraldeña. Por eso nos parece decidor que sean pocos los poemas que hablan de la doctrina cristiana. Que la visión de la muerte mezcle antropomorfismo, cosmovitalismo, fatalismo y seudocristianismo. Que entrelacen lo sagrado con lo mítico. Que la naturaleza sea fundamental. Que lo real tangible conviva con lo mágico. Que los héroes sean fácilmente mitificables y condenables. Que el tiempo sea siempre presente. Que se respete lo que produce beneficios a la comunidad y se vea con irreverencia lo que la daña. Que sean más importantes ciertos tabúes propios y no los occidentales. Que el machismo esté erotizado. Que nunca falte el humor a través de la ironía. Que el nomadismo o libertad de viaje otorgue prestigio. Que se proteste contra las injusticias. Que se exalten elementos culturales propios y la ciencia occidental sea vista con asombro y desconfianza. Que se solidaricen con toda la comunidad. Que hablar del yo individual sea excepción.

Desde el punto de vista de la función social, Hidalgo habla de tres etapas de la Décima: Manipulación, donde el catolicismo impuso la forma poética para evangelizar a los negros. Progresiva (1854 manumisión de esclavos-1950 explotación fuerte y sostenida del territorio), donde se nota la interiorización de la forma y la elaboración de una poética grupal propia. E Inmovilización y Pérdida que correspondería desde 1950 hasta nuestro tiempo, donde se está perdiendo el cultivo de esta tradición producto de la desaparición gradual de los decimeros<sup>244</sup>.

Los Argumentos son poemas que se recitan en competencias entre poetas populares durante reuniones públicas. También la forma es una apropiación y resemantización de expresiones españolas. Tiene la misma estructura formal y cosmogonía afroecuatoriana de la Décima, pero sus temas<sup>245</sup> y contenidos son inquisitorios y agresivos, pues la idea es derrotar al contrincante.

---

afroesmeraldian décimas (Ecuador)” en Isidore Okpewho; Carole Boyce; Ali Mazrui.(ed.), *The African Diaspora. Africa origins and new world identities*. Blomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001, pp. 290-314].

<sup>243</sup> De la doctrina cristiana, de la muerte, de las visiones, de la historia, de los comportamientos, de la mujer, hiperbólicas, informativas y de la propia intimidad.

<sup>244</sup> Esto contiene el peligro de la desaparición del substrato cultural propio, pero también el reto de encontrar nuevas formas de expresión como la literatura, que es lo que busca Nelson Estupiñán.

<sup>245</sup> Hidalgo los divide: doctrina cristiana, autopresentación del cantor, cuestionario científico, ingenio y agresión final.

Se trata de un duelo de conocimientos, ingenio e improvisación. La importancia del mejor de los competidores radica en que se le reconoce que guarda de manera más fiel el sentido vital de la comunidad. Debemos consignar que los Argumentos reflejan una cosmovisión en hechos como: el ejercicio de una especie de poder físico sobre los versos (se los trata como si fuesen objetos de cuidado). El trofeo para el ganador solía ser natural y de difícil consecución (flor del guayacán). Ganar una competencia podía llegar a valer la vida. Las cualidades que un cantor decía de sí mismo podían ir más allá del cielo y el infierno. El dominio de la naturaleza y el planeta también incrementa el valor del argumentista.

Las coplas, en cambio, son cuartetos con el mismo origen y connotación cultural de las Décimas y argumentos. Se piensa que la mayoría de las coplas formaron parte de Décimas perdidas, en todo caso, también se componen nuevas puesto que son de menor exigencia artística, no cultural. Aunque tocan temas variados, tienen un contenido casi siempre de protesta y humor.

En cuanto a la narrativa, con la misma función mediadora de la comunidad, posee la particularidad de conservar un origen mítico africano más fuerte y evidente que la poesía oral, aunque eso no quiere decir que están libres de transculturación a un mundo americano con hegemonía española. De ahí que existan elementos de la mitología africana combinados con elementos naturales, históricos y ficticios de la zona.

Los contadores son los viejos de las comunidades, pero también las madres (en esta expresión el poder es compartido). Los contadores más reconocidos además necesitan de espacios grandes puesto que cada narración implicaba una recreación histriónica de lo que se cuenta.

Por ser más directos en su contenido tiene una función más ordenadora de la comunidad. Con eso en mente, en la noche, los niños son los principales receptores de estos cuentos que quedan grabados por miedo y son repetidos a las nuevas generaciones cuando llegan a adultos.

Existen cuatro tipos de narraciones orales<sup>246</sup>: 1) Mitología esmeraldeña, donde esa transculturación de lo mítico africano es evidente. En ellos se combina lo mágico, el mundo de los muertos y la naturaleza con matices católicos. Los muertos castigan y premian ordenando la sociedad según sus propias normas de vida. Aquí están los cuentos de la tunda, la mula, la gualgura, el buque fantasma, diablos y ánimas, el bambero, el duende, el riviél, etc. 2) Cuentos de subalternidad, donde se encuentra siempre el poder dominante con la astucia del dominado, lo cual de alguna manera se inscribe en la resistencia a la esclavitud. En estas historias

---

<sup>246</sup> La clasificación es mía y está basada en las múltiples recopilaciones existentes.

protagonizadas por animales antropomorfizados siempre triunfa el más inteligente sobre el cruel. Entre los más conocidos están los del tío tigre y el tío conejo<sup>247</sup>. 3) Cuentos de recreación<sup>248</sup>, donde se explica el origen del mundo actual a partir de un estado anterior. Aunque están cruzados por cosmogonías africanas, expresan directamente el estado de los afrodescendientes en América debido a que la recreación apunta al transplante de África y al paso de la esclavitud a la libertad o viceversa. Es decir, muestra la mutación del africano en afrolatinoamericano. 4) Moraleja directa, donde como las fábulas, se utilizan animales para dictar un mensaje o norma claramente. Algo que cruza a la mayoría de narraciones es la crudeza de los acontecimientos, que desde nuestro punto de vista no debe ser tomada como tal sino como la expresión de un mundo otro, donde se toman las cosas como son, sin excesos de racionalismo o sentimentalismo, sino con la libertad de acciones prácticas.

Aunque este no es el espacio para explicarlo, los cuentos orales como las otras tradiciones están desapareciendo en Esmeraldas. Nuestra intención es mostrar no una defensa anacrónica de expresiones que no correspondan al momento actual de vida del afroecuatoriano, pero sí lo es coadyuvar a una conservación identitaria, tal vez bajo la forma de nuevas expresiones que, aunque externas como antes, puedan ser resemantizada y apropiadas a una cosmovisión que no debe perderse.

---

<sup>247</sup> La antropomorfización de los animales habla de una unión con la naturaleza, pero en el trato familiar de tío y sobrino, también apunta al sistema de parentesco. Otro dato importante de anotar que habla de la influencia afro en nuestro país es la variación de estos mismos cuentos en otras zonas de la costa.

<sup>248</sup> El término es de Juan García Salazar. "Cuentos afroecuatorianos" en Monsalve, Alfonso (Ed.). "Literatura afroecuatoriana. Homenaje a Nelson Estupiñán". *Revista Letras del Ecuador*, No 184. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, agosto 2002.

## BIBLIOGRAFÍA

### I. PRIMARIA

#### A) Directa

- Estupiñán Bass, Nelson. *Cuando los guayacanes florecían*. Quito, El Conejo, 1983.  
 ----- *El último río*. Quito, Libresa, 1998.  
 ----- *Senderos Brillantes*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1974.  
 Ortiz, Adalberto. *Juyungo. Historia de un negro, una isla y otros negros*. Quito, Libresa, 2000.

#### B) Indirecta o complementaria

- Estupiñán Bass, Nelson. *Al Norte de Dios*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1994.  
 ----- *Bajo el cielo nublado*. Quito, Sistema Nacional de Bibliotecas, 1997.  
 ----- *Cuando los guayacanes florecían*, tomo II. Guayaquil / Quito / Bogotá, Ariel, 1973.  
 ----- *El paraíso*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.  
 ----- *Este largo camino*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1994.  
 ----- *Las puertas del verano*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1978.  
 ----- *Toque de queda*. Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1978.  
 Ortiz, Adalberto. *El espejo y la ventana*. Quito, Libresa, 1991.  
 ----- *La envoltura del sueño. Novela coral y colérica*. Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1982.  
 ----- *La niebla encendida*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1984.

### II. SECUNDARIA

#### A) Negritud, creolité y afrolatinoamericanismo

- Bernabé, Jean ; Chamoiseau, Patrick ; y Confiant, Raphaël. *Éloge de la créolité*. París, Gallimand, Presses Universities Créoles, 1989.  
 Brathwaite, Kamau y Glissant, Edouard. "A Dialogue Nation Language and poetics of creolization", en Phaf, Ineke (ed.), *Presencia criolla en el Caribe y América Latina*. Vervuert, Iberoamericana, 1996.  
 Césaire, Aimé. *Carta de retorno a un país natal*. México, Era, 1969.  
 ----- *Discours sur le colonialisme*. París, Dakar. Présence Africaine, 1955.  
 ----- "Discurso sobre el colonialismo" en Zea, Leopoldo (Ed.), *Fuentes de la cultura latinoamericana*, Vol. II. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 306-324.  
 ----- *Una tempestad*. Barcelona, Barral Editores, 1972.  
 Dash, Michael. *The Other America: Caribbean Literature in a New World Context*. Charlottesville and London. University Press of Virginia. 1998.  
 Depestre, René. *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana. Ediciones Casa de las Américas. Cuaderno Casa de las Américas No 29, 1986.  
 Duharte, Rafael. *El Caribe, 500 años de soledad*, en Exégesis, <http://cuhwww.upr.clu.edu/exegesis/34/duharte.html>  
 Estupiñán Bass, Nelson. "Aristas negras", en *Revista Cultura* No 10, Vol. 4. Quito, Banco Central del Ecuador, mayo-agosto de 1981, pp. 51-80.  
 ----- *Desde un balcón volado*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1992.  
 Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

- Fernández Retamar, Roberto. "Caliban" en *Todo Caliban*. Concepción. Cuadernos de Atenea, 1998, pp. 7-70.
- Figueredo, Eurídice. "Construcciones identitarias: Aimé Césaire, Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau", en Ana Pizarro (comp.). *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe de hoy*. Santiago, Universidad de Santiago, 2002, pp. 33-59.
- Gallegos Lara, Joaquín. "Raza, poesía y novela de Adalberto Ortiz". Prólogo del poemario de Adalberto Ortiz: *Tierra, son y Tambor*, editado por La Cigarra, México, 1945. Reimpreso en *Letras del Ecuador*, Año 1, No 9. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1945, p. 6.
- Glissant, Edouard. *Caribbean Discourse*, tr. J. Michael Dash. Charlottesville, University Press of Virginia, 1989.
- Guillén, Nicolás. *Prosa de prisa*. La Habana, Letras de Cuba, 1987.
- Handelsman, Michael. *Lo Afro y la plurinacionalidad. El caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Quito, Abya-Yala, 2001.
- Monsalve, Alfonso (Ed.). "Literatura afroecuatoriana. Homenaje a Nelson Estupiñán". *Revista Letras del Ecuador*, No 184. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, agosto 2002.
- Ortega, Alicia. "Reseña de Michael Handelsman, Lo afro y la plurinacionalidad: El caso ecuatoriano visto desde su literatura", en *Kipus, revista andina de letras* No 11. Quito, Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, I semestre del 2000, pp. 151-153.
- Ortiz, Adalberto. *La Negritud en la Cultura Latinoamericana y Ecuatoriana*. Separata de la revista de la Universidad Católica. Año III, No 7. Quito, Centro de publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Marzo, 1975.
- Phaf, Ineke. "Actualizando el viaje de Stedman: El retorno imprevisto del 'matrimonio surinamés'", en *Dispositio*, Vol XVII, No. 42-43. Michigan. Department of Romance Languages, University of Michigan, pp. 135-163.
- Rojas Vera, Patricia. *La contribución de la literatura franco-antillana a la identidad négre-créole del Caribe*. Tesis de Magíster en Literatura, profesoras guías: Irntrud König y María Eugenia Góngora. Santiago, Universidad de Chile, 1999.
- "Literatura antillana: Francofonía y Négritude", en *Intramuros* No 11, Año 3. Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, mayo 2003, pp.18-27.

## **B) Teoría literaria**

### **a) General y comparatística**

- Eagleton, Terry. *Una Introducción a la Teoría Literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Genette, Gerard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Éditions du Seuil, 1982.

### **b) Latinoamericana y Estudios culturales**

- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, Ediciones del Norte, 1989.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Horizonte, 1994.
- *Sobre literatura y críticas latinoamericanas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982.
- "Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas" en *Cuadernos de literatura* N° 6, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1997, p. 6.



- Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Vol. 1-3. Caracas, Ed. Ayacucho / Monte Ávila, 1996-1998.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990.
- Martí, José. *Nuestra América*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Miranda, Franklin. “Latinoamérica. ¿Híbrida o heterogénea?” en *América Latina y el Mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*. Santiago, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos. Universidad de Chile, 2004, pp.269-284.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Pizarro, Ana. *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*. Santiago, Editorial Universitaria, 1994.
- Pratt, Mary Louise. “La reinención de América, 1800-1850” en *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, tr. Ofelia Castillo. Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes, 1997, pp. 195-342.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1987.
- Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile, LOM, 2000.
- Rojo, Grínor; Salomone, Alicia; y Zapata, Claudia. *Postcolonialidad y nación*. Santiago de Chile, LOM, 2003.
- Sobrevilla, David. “Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* N° 54, Lima-Hanover, 2001, pp. 21-33.
- Subercaseaux, Bernardo. “La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina” en *Historia, Literatura y Sociedad. Ensayos de Hermenéutica Cultural*. Santiago de Chile, DOCUMENTAS/CESOC/CENECA, 1991, pp. 221-235.

### **C) Literatura ecuatoriana**

#### **a) Teoría e historiografía**

- Donoso Pareja, Miguel. *Los grandes de la década del 30. Estudio introductorio*. Quito, El Conejo / HOY, 1985.
- *Nuevo Realismo Ecuatoriano. La novela después del 30*. Quito, El Conejo, 1984.
- Heise, Karl. *El grupo de Guayaquil. Arte y técnica de sus novelas sociales*. Madrid, Playor, 1975.
- Rodríguez Castelo, Hernán; Ansaldo, Cecilia; Araujo, Diego; Moreano, Alejandro. *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*. Quito, El Conejo / HOY, 1983.
- Rojas, Ángel. *La novela ecuatoriana*. Guayaquil, Quito; Ariel, 1948.

#### **b) Estudios críticos sobre la obra de Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass**

- Arias, Augusto. *Panorama de la Literatura Ecuatoriana*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971.
- Carrión, Benjamín. “Presencia africana”, en *Letras del Ecuador* No. 121, Año 16. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, marzo-abril de 1961, pp. 1, 8 y 9.
- Cueva, Agustín. *La Literatura Ecuatoriana*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 56.

- Díaz Ycaza, Rafael. “Noticia sobre cuando los guayacanes florecían” (introducción) en Estupiñán Bass, Nelson. *Cuando los guayacanes florecían*, tomo I. Guayaquil / Quito / Bogotá, Ariel, 1974, pp. 5-10.
- Fasejo, Nicol (Ed.). “Juyungo según la crítica alemana”, en *Letras del Ecuador*, Año 14, No. 115. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, abril-junio de 1959, pp. 10 y 16.
- Gonzalez y Contreras, Gilberto. “La angustia escondida de Adalberto Ortiz”, en *Letras del Ecuador*, No 11. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, febrero-marzo de 1946, pp. 8-9.
- Mainer, Jose Carlos. “Prólogo”, en Ortiz Adalberto, *Juyungo. Historia de un negro, una isla y otros negros*. Quito, Seix Barral / Letraviva, 1987, pp. 7-13.
- Montalvo, Yolanda. “La superstición en la narrativa de Estupiñán Bass”, en *Revista Cultura* No 4, Vol. II. Quito, Banco Central del Ecuador, mayo-agosto de 1979, pp. 177-196.
- Ortega, Alicia. “Adalberto Ortiz”, en *Kipus, revista andina de letras*. Quito, Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, II semestre de 1997, pp. 105-109.
- Pérez, Galo René. *Pensamiento y Literatura del Ecuador*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.
- Perucho, Artura. “Juyungo”, en *Letras del Ecuador*, Año 1, No. 2. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Abril de 1945, pp. 11.
- Richards, Henry. *El brillante camino de Nelson Estupiñán Bass (1912-2002)*. Quito, Edición del autor, 2002.
- “El crepúsculo de Nelson Estupiñán Bass. Crisol de técnicas narrativas” en *Revista Cultura*, segunda época No 1. Quito, Banco Central del Ecuador, abril-julio de 1997, pp. 11-18.
- “El narcisismo del marco en Bajo el cielo nublado”, en Estupiñán Bass, Nelson. *Bajo el cielo nublado*. Quito, Sistema Nacional de Bibliotecas, 1997, pp. 7-15.
- *La jornada novelística de Nelson Estupiñán Bass: búsqueda de la perfección*. Quito, El Conejo, 1989.
- Rodríguez Castelo, Hernán. “Adalberto Ortiz por el mismo”, en *El Tiempo* (Quito), Noviembre 16, 1970, p. 13.
- “La novela ecuatoriana del ‘74”, en *El Tiempo* (Quito), Diciembre 28, 1974, p. 5.
- Serrano Sánchez, Raúl. “Adalberto Ortiz: ‘El sembrío de los recuerdos’”, en *Kipus, revista andina de letras* No 15, Quito, Corporación Editora Nacional / Universidad andina Simón Bolívar, II semestre 2002 y I semestre 2003, pp. 9-15.
- Smith, Ronna. “Vida de Adalberto Ortiz”, en *Revista Cultura* No. 16, Vol. VI. Quito, Banco Central del Ecuador, mayo-agosto de 1983, pp. 99-118.
- “Juyungo”, en *Revista Cultura* No. 16, Vol. VI. Quito, Banco Central del Ecuador, mayo-agosto de 1983, pp. 171-187.

### c) Entrevistas

- Andrade, David. “Nelson Estupiñán Bass: El esplendor de la palabra”, en *Revista Diners* No 102, Ecuador, Dinediciones, noviembre 1990, pp. 10-14.
- Armas, Agustín; y Bonilla, Adrián. “Conversación con Adalberto Ortiz”, en *Revista Cultura* No. 16, Vol. VI. Quito, Banco Central del Ecuador, mayo-agosto de 1983, pp. 189-195.
- Calderón Chico, Carlos. “Adalberto Ortiz” en *Tres grandes maestros*. Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1991, pp. 102-148.

Estrella, Santiago. Entrevista: “Antonio Preciado: Sobre las huellas del trabajo”, en *Letras del Ecuador* No. 174. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, septiembre-noviembre de 1990, pp. 24-28.

Miranda, Franklin. Entrevista a Argentina Chiriboga, Quito, 15 de agosto del 2003. (Inédito).

----- Entrevista a Julio Micolta, Esmeraldas, 16 de agosto del 2003. (Inédito).

----- Entrevista a Romero Rodríguez, Director de Organizaciones Mundo Afro (Representante de las comunidades afroecuatorianas), Montevideo, 2 de abril del 2004. (Inédito)

## **D) Cultura afroecuatoriana**

### **a) Historia y antropología cultural**

Cornejo, Justino. *Los que tenemos de mandinga (prohibida para negros, zambos, mulatos y otros de igual ralea)*. Portoviejo, Ed. Gregorio, 1974.

Estupiñán Bass, Nelson. “El Hombre negro del Ecuador”, en *Letras del Ecuador*, No 121. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, marzo-abril de 1961, pp. 11 y 15.

Estupiñán Tello, Julio. *Historia de Esmeraldas. Monografía integral de Esmeraldas*. Portoviejo, Ed. Gregorio, 1977.

----- *El negro en Esmeraldas. Apuntes para su estudio*. Santo Domingo de los Colorados, Los Colorados, 1983.

Fernández-Rasines, Paloma. *Afrodescendencia en el Ecuador. Raza y género desde los tiempos de la colonia*. Quito, Abya-Yala, 2001.

Jurado, Fernando. *Historia social de Esmeraldas (Indios, negros, mulatos, españoles y zambos del siglo XVI al XX)* Volumen I. Quito, Ed. Delta, 1995.

Kapenda, Jean. *Diccionario Lingala-español. Español-lingala. Breve historia y Origen Africano del Negro Ecuatoriano*. Quito, UNESCO, 2002.

“La Cultura Afroecuatoriana”, en *Enciclopedia del Ecuador*. Barcelona, Océano, 2000, pp. 277-306.

Miranda, Franklin. *Reconstrucción de Esmeraldas desde el imaginario cimarrón. Alegrías y decepciones en el caso de los negros del Chocó colombiano*. Actas en prensa.

Pareja Diezcansco, Alfredo. *Historia de la república. El Ecuador desde 1830 a nuestros días*. Tomo I y II. Guayaquil, Quito; Ariel. 1974.

Pezzi, Juan Pablo (P.); Chávez, Gardenia; y Minda, Pablo. *Identidades en Construcción*. Quito, Abya-Yala, 1996.

Rueda Novoa, Rocío. “Esclavos y negros libres en Esmeraldas S. XVIII-XIX” en *Procesos, revista ecuatoriana de historia* No 16. Quito, Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, I semestre del 2001, pp. 3-34.

Savoia, Rafael (coord.). *El negro en la historia. Raíces africanas en la nacionalidad ecuatoriana*. Quito, Centro Cultural Afroecuatoriano, 2002.

### **b) Tradición oral esmeraldeña**

Chiriboga, Argentina. *Diáspora. Por los caminos de Esmeraldas*. Quito, Ardilla, 1997.

García Salazar, Juan. *Cuentos y Décimas afro-esmeraldeñas*. Quito, ABYA-YALA, 1992.

Hidalgo, Laura. *Décimas Esmeraldeñas*. Quito, Libresa (tercera edición), 1995.

Itúrburu, Fernando. “Walter Ong entre los decimeros esmeraldeños y las mujeres”, en *Lecturas Prohibidas de la Literatura Ecuatoriana*. Guayaquil, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2002.

- Mato, Daniel. *El arte de narrar y la noción de literatura oral. Protopanorama intercultural y problemas epistemológicos*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1990.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Rahier, Jean. "Blackness as a process of creolization: The afro-esmeraldian décimas (Ecuador)", en (Ed.) Okpewho, Isidore; Boyce Davies, Carole; Mazrui, Ali. *The African Diaspora. African origins and new world identities*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001, pp. 290-314.

## **E) Otros estudios teóricos**

### **- Deconstrucción.**

- Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid. Cátedra, 1984.
- Derrida, Jacques. "La escritura pre-litera" en *De la Gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, pp. 7-126.

### **- Psicoanálisis.**

- Kristeva, Julia. "La metamorfosis del lenguaje en el descubrimiento freudiano", en *Sentido y sin sentido de la rebeldía*, Santiago, Cuarto Propio, 1999, pp. 63-118.
- Le Gaillot, Jean. *Psicoanálisis y lenguajes literarios: teoría y práctica*, Buenos Aires, Hachette, 1977.
- Marcuse, Herbert. *Eros y Civilización*, Barcelona, Ariel, 1989.

### **- Subalternidad**

- Bajtín, Mijail. "Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa". En *Revista de Cultura de Occidente*, vol. 23, N° 129, 1971, pp. 311-338.
- Gramsci, Antonio. "Literatura popular" en *Cultura y Literatura*. Barcelona, Ediciones Península, 2ª ed. 1968, pp. 167-199.

### **- Feminismo**

- Juliet Mitchell, "Introduction I" y Jacqueline Rose, "Introduction II" a Jacques Lacan and école freudienne en *Feminine Sexuality*, New York, London. Pantheon Books, 1985, pp. 1-57.
- Moi, Toril. *Teoría Literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1988..

### **- Poscolonialidad**

- Bhabha, Homi. "The Postcolonial and the Postmodern. The Question of Agency" en *The Location of Culture*. London and New York, Routledge, 1994, pp. 171-197.
- Hart, Michael; y Negri, Antonio. *Imperio*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Madrid. Libertarias, 1990.
- Spivak, Gayatri. "Can the subaltern speak?" en *Colonial Discourse and Pos-Colonial Theory*, Williams and Chrisman (Eds.). New York. Columbia University Press, 1994, pp. 66-111.

## **F) Obras literarias referenciales**

- Ballagas, Emilio. *Mapa de la poesía negra americana*. Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1946.
- Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. Barcelona, Ariel, 1968.
- Estupiñán Bass, Nelson. *Vargas Torres en la prosa y la poesía*. Quito, Ed. Ecuador, 1991.
- Manzano, Juan Francisco. *Autobiografía de un esclavo*, Madrid, Guadarrama, 1975.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: Hacer visible lo invisible.....	1
I. Afrolatinoamericanismo o ¿Cómo entender a los afrodescendientes? .....	4
1. Negrismo, Negritud, Antillanidad, Créolité, Nation Language .....	5
2. La heterogeneidad de América Latina .....	14
II. Esmeraldas: Fuente de la afroecuatorianidad .....	20
1. Antecedentes históricos .....	20
2. Manifestaciones culturales afroecuatorianas .....	27
3. Tradición Oral.....	31
III. Hacia una narrativa afroecuatoriana.....	34
1. Brevísima historiografía de la narrativa ecuatoriana .....	35
2. Adalberto Ortiz Quiñónez.....	44
2.1. Un autor mulato .....	44
2.2. <i>Juyungo</i> : El escapar(se) de lo afroecuatoriano .....	51
2.2.1. Espacio y tiempo.....	53
2.2.2. Expresiones culturales .....	59
2.2.3. Personajes e ideología.....	64
2.3. Algunas consideraciones generales y finales sobre <i>Juyungo</i> .....	76
3. Nelson Estupiñán Bass.....	78
3.1. La realidad de un sueño .....	78
3.2. Novelas de todo un pueblo afroecuatoriano.....	85
3.2.1. El cimarronaje cultural como estrategia de resistencia.....	86
3.2.2. La marginalidad en las estrategias narrativas .....	97
3.2.3. De la violencia o una sensibilidad otra .....	104
3.2.4. De la oralidad y la visión mágica de la realidad .....	107
3.2.5. De la unidad con la naturaleza .....	111
3.2.6. De la identidad. Evoluciones e inversiones .....	115
3.2.7. De la heterogeneidad nacional .....	120
3.2.8. Otros rasgos afroculturales .....	122
3.2.9. Trabajo del escritor afroecuatoriano .....	125
3.3. Más novelas de todo un pueblo afroecuatoriano.....	126
3.4. Sobre el estupiñanismo .....	127
CONCLUSIONES: Relecturas, escrituras, reescritura .....	130
Apéndice I: MAPAS .....	133
Apéndice II: Décimas esmeraldeñas y el cuento oral .....	136
Bibliografía.....	141
Índice.....	147