

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Literatura Latinoamericana

Poética del combate

Mandinga y resistencia del discurso cimarrón ecuatoriano

Guido Santiago Rubio Casanova

Tutor: Michael Handelsman

Quito, 2020



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Guido Santiago Rubio Casanova, autor de la tesis intitulada “Poética del combate: mandinga y resistencia del discurso cimarrón ecuatoriano”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, 16 de junio de 2020

Firma: _____



Resumen

El discurso cimarrón ecuatoriano ha sido visto, en variadas ocasiones, como parte de su resistencia cultural; sin embargo, tiene muchas características que han sido soslayadas, subestimadas o reducidas al plano de la violencia. Pero esos mismos elementos conforman toda una poética de combate, de lucha que, por el contrario, no tiene sus fundamentos en la violencia sino en la conjuración de la misma y, es más, en una fusión de dos parámetros que habitualmente están contrapuestos o disociados de tal manera, que parecen irreconciliables: la razón y el sentir. Los cimarrones en su etnoeducación actual han llamado a esta forma de investigar sobre sus textos con dos nombres que conjugan sus valores tanto como su forma de habitar el mundo: sentipensar o corazonar. Bajo esa tesitura, los textos analizados serán revisados a la luz de conceptos articuladores de una lucha cimarrona que es discurso, práctica tanto como filosofía de vida afrobrasileña por antonomasia: la Capoeira; contrastada con la sabiduría ancestral afroesmeraldeña preservada por Juan García Salazar en sus cuentos orales y escritos y que también será mirada desde su aplicación en un ejemplo práctico de sus características: porque el discurso cimarrón es teoría, sensación y praxis a la vez.

El corpus a ser estudiado será, en su totalidad, ecuatoriano y estará compuesto por tres poemarios y tres novelas de distintos autores afroecuatorianos. El primer capítulo versa sobre toda la obra poética de Antonio Preciado, en especial su libro *Jututo* (1996). Desde el estudio de varios de sus poemas se realizará una aproximación a dos elementos que son distintivos en la estrategia de lucha cimarrona: el silencio y la espiritualidad. Al hablar de silencio, se lo verá desde dos instancias distintas en el discurso cimarrón: los momentos en los cuales un cimarrón debe callar para sobrevivir, esconderse o huir, como también los momentos en los que debe hablar para poder (in)visibilizarse¹ y reexistir. De esta manera, se pondrán en conflicto varias características de su discurso que estructuran

¹ A lo largo de toda la tesis, la palabra visibilización, tanto como invisibilización, aparecerán alternativamente. Debo aclarar que no se trata de privilegiar una por encima de la otra sino de mostrar momentos, etapas en las que, desde el punto de vista del cimarrón, cada una es válida de acuerdo a las circunstancias. Es decir, en el cimarronaje el hablar de la una es hablar de la otra: lo que se muestra, algo (o mucho) esconde y, asimismo, lo que se esconde, algo revela. La fuga del cimarrón, como se verá más adelante, consiste en el grado de movimiento estratégico que el cimarrón tiene para no dejarse capturar y mantenerse en constante transición. Así, el uso en ocasiones del paréntesis, dará cuenta de este doble sentido; sin embargo, habrá momentos en los que se dejará solo una de las palabras (sin paréntesis) para marcar el momento en el que se encuentra el cimarrón en respuesta a los hechos circundantes o cuando la palabra marca, en sí, el intento de someter al cimarrón a un estado u otro.

lo que en esta tesis se llamará: las *palabras cangrejas* o aquellas palabras que evocan un pasado arduo, complejo y de esclavización². La segunda parte de este capítulo se destinará, en cambio, a buscar en la cultura del cimarronaje poético, una espiritualidad que posee una clara inclinación hacia la búsqueda de la libertad; es decir, más allá del deseo propio del ser humano de alcanzar la libertad, se buscará en los poemarios de Preciado los símbolos retóricos de una fe, creencias que dan cuenta de lo indomable del espíritu cimarrón, en recurrente persecución y fuga. Los dioses yorubas, el candomblé, el sincretismo religioso y más aún, la ponderación de lo humano por encima de cualquier idea restrictiva, por más originaria que sea, dan la tónica de una lucha y resistencia poética inspirada en la espiritualidad y no en la religión institucionalizada o, peor aún, impuesta.

El segundo capítulo está enfocado en la novela *Cuando los guayacanes florecían* de Nelson Estupiñán Bass ([1954] 2008) y se divide en dos secciones. En la primera parte, se realiza una exploración de la historiografía ecuatoriana alrededor de la invisibilización de los esclavos negros dentro de las leyes y denuncias ecuatorianas desde finales del siglo XIX; todo esto contrastado con los posteriores intentos de reivindicación de los intelectuales ecuatorianos de la generación de 1930, por visibilizar al indígena y su opresión. En la segunda, se plantea cómo ese contexto descrito en la primera parte resuena con fuerza en la novela *Cuando los guayacanes florecían* de Nelson Estupiñán Bass. Algunos de los elementos que se destacaron fueron entonces, la Revolución Conchista como pretexto de fuga de la esclavización sufrida en los concertajes negros, el discurso del autor como una evidencia del discurso cimarrón afroecuatoriano, tanto en lo que muestra (como separación de la literatura indigenista ecuatoriana) como en lo que esconde (el pensamiento cimarrón), y las posibilidades combativas de un discurso sobre cimarrones: sus elusiones y algunas de sus características.

La tercera parte está dedicada a la obra *Tambores para una canción perdida* de Jorge Velasco Mackenzie (1986). Esta obra es clave para la comprensión del proceder del esclavo mientras está en fuga; es decir, cuando ha huido de la esclavitud y se ha transformado, según la definición lingüística, en un cimarrón. Margarito, el personaje principal de la novela mostrará cómo su fuga, por demás poética y metafórica, atraviesa

² Por lo general, en textos historiográficos, ensayísticos como en ficción se suele usar el término esclavitud. Sin embargo, Juan García marca la importancia de llamar a los hechos punitivos, de privación de libertad al grado de deshumanización como esclavización: palabra que deja en claro que se trata de una imposición y no de un determinismo natural a la que está destinado el cimarrón. En esta tesis, se conservará, a momentos, la palabra esclavitud, para marcar cómo los autores veían al hecho en su tiempo, tanto como la distancia que García tomará frente a esa postura, para desarticular ciertas formas de ver el pasado de opresión afro en Ecuador.

cien años de historia en Ecuador, escapando de la persecución del personaje Manda y sus esbirros captores, pero también de la injusticia que perseguirá a los afroecuatorianos por un siglo... y más. Se analizarán, así, las distintas y complejas estructuras que maneja esta novela, que por paradójico que suene, también fuga de las estructuras ‘tradicionales’ de una novela a través de sus saltos temporales, verbales y espaciales, y que llegan a proponer una fuga cimarrona que une cabos históricos no siempre cercanos. Por citar solo un ejemplo: la huida de Margarito gracias a la ayuda de Lavandera y de *El hipopótamo*, el primer submarino inventado por un ecuatoriano. En su fuga, Margarito desafiará las fronteras cronotópicas para unirse a los más disímiles personajes marginales con quienes establece conexiones y vivencias que los vinculan, como el caso del perro Guanchiche; toda esta intrincada trama formará otro concepto sacado de la misma novela: *el esclavo libre*. A través de este relato subversivo en distintos planos, se entenderá la importancia de la fuga (religiosa, social, temática, temporal-historiográfica, circunstancial) tanto como sus estrategias; y se evidenciará cómo un texto en sí mismo puede concebirse como cimarrón.

El cuarto capítulo, versa sobre dos obras poéticas de Nelson Estupiñán Bass *Timarán y Cuabú* (1956); *El desempate* (1980). Se trabaja primero en la exposición de los antecedentes de conflictos que desencadenan la poética del combate; entre ellos la eliminación sistemática de la realidad negra ecuatoriana, ocultada casi siempre detrás de los intereses intelectuales por defender a los indígenas. Luego, se realiza un desarrollo de los elementos que componen dicha poética: la *mandinga* o trafasía, la fuga y la pulla o el debate. Dentro de esa estructuración, se analizan algunos puntos que topan los diferentes argumentos lanzados entre los ‘combatientes’. Así, se abordan distintas fugas temáticas como son: la educación, la política, la religión e incluso la aproximación amorosa, desde la elocuencia de los poemas de los ‘contendores’. Todo esto se describe en el análisis del libro *Timarán y Cuabú*, pero en su secuela, publicada más de dos décadas después, *El desempate*, se abordó una segunda etapa, no tan extensa como la primera, pero igual de importante por la perspectiva que enarbola Estupiñán Bass hacia los conflictos futuros. Este desempate se aboca a la victoria de la juventud y la afirmación étnica, representados por el personaje Cuabú, desde su condición de afroecuatoriano hacia renovaciones necesarias que estén en consonancia con la reivindicación de expresiones afro alrededor del mundo, y con el orgullo sentido en virtud de las luchas diaspóricas por la autoafirmación cultural.

El quinto y último capítulo comprende la novela *Jonatás y Manuela* de la escritora Luz Argentina Chiriboga. El análisis se centra primero en la visión de la autora sobre la realidad de las esclavas y cimarronas, muy soslayada por sus contrapartes escritores; luego se ubica en los recurrentes momentos en que lo sobrenatural (premoniciones, curaciones, magia, etc.), inspirado en la espiritualidad afro, toma parte en la novela para mostrar distintas facetas de las estrategias de fuga y la búsqueda de la libertad. Finalmente, el análisis apuntará al estudio metafórico de un fragmento en el que se recrea, de manera simbólica, una pelea de gallos, y se conjugan todos los elementos del combate cimarrón revisados en los capítulos precedentes, sobre todo, la *mandinga*.

Así, la tesis a continuación tiene como objetivo hacer un acercamiento a dos culturas cimarronas: la brasileña y ecuatoriana; la primera para, desde algunos de los principios articuladores de la práctica de Capoeira, brindar un lente operativo-crítico y, la segunda, como corpus literario; con el propósito de vislumbrar elementos comunes que permitan atisbar una poética del combate cimarrón con sus pulsiones, distancias, simetrías e incluso contradicciones. Se trata entonces de hacer una lectura a través del *jogo* de Capoeira con fin de fugar de concepciones cancelatorias o estáticas que reduzcan al cimarrón a lo originario o su pasado de esclavización; para mostrarlo en su una de sus armas combativas más importantes: el movimiento entre lo visible y lo invisible, entre la palabra y el silencio, la solemnidad y el humor, la magia y el olvido, el engaño (*mandinga*) y la verdad³.

Palabras clave: Poética de combate, cimarronaje, literatura afroecuatoriana, Capoeira, mandinga, sentipensar, etnoeducación

³ Esa necesidad de tránsito entre los binarismos, para esquivar las cualidades absolutistas y estáticas de estos, en especial entre la ficción y la verdad, la proponía Nietzsche y lo recogería luego Doris Sommer (1992, 139) en su texto “Sin secretos”, al cual haré alusión en el Capítulo primero, sobre el silencio en Antonio Preciado. La autora resumía el pensamiento de Nietzsche al respecto: “el lenguaje no puede afirmar nada absolutamente sin reconocer que cualquier afirmación se basa en una mentira colectiva. Concluye en esta exposición que la diferencia entre verdad y ficción, filosofía y literatura, ‘constatives’ y ‘performatives’, persuasión filosófica y tropos literarios, es finalmente imposible de decidir”. Y luego, sobre la multiplicidad de códigos en un discurso: “Sus múltiples anticonvencionalismos constituyen lo que los pos-estructuralistas llamarían un ejercicio de descentralizar el lenguaje, que lanza las estructuras aparentemente estables de pensamiento occidental hacia un estado de flujo continuo en el cual los significantes son simplemente desestabilizados, no abandonados” (Sommer 1992, 151).

En memoria de Rita María Rojas, a quien tanto quisimos mi familia y yo, y tanto cariño nos profesó.

Agradecimientos

En primer lugar, me es imperativo agradecer a mi esposa Salomé Proaño Ojeda, porque gracias a su apoyo incondicional en la consecución de este sueño, esta tesis resultó un exhaustivo esfuerzo, sí, pero no uno infructuoso. Gracias por soportar las incontables malas noches, por haber sido el pilar para criar y cuidar a nuestros hijos que nacieron ambos mientras hacía el doctorado y esta tesis. Gracias por ser mi sostén en mis descabros e inspiración de mis aciertos. Gracias por toda la paciencia, el amor, la sabiduría y por la admiración de la que eres digna y que con tanta reverencia te profeso. ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias a mis padres Mary Isabel Casanova y Guido Rubio Espinosa porque me dieron los valores y principios fundamentales para desarrollarme en la vida. Gracias por su fe en que algún día alcanzaría objetivos altos en lo académico y por no haber cejado un segundo de ayudarme a perseguir todos mis sueños. Gracias por su incondicionalidad, siempre. ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias a mi hijos, Amelia Rubio Proaño y Gael Rubio Proaño, por la larga espera que han tenido que introyectar a lo largo de cinco años, en que su “papá se dedicó a hacer un libro”. Los amo con todo lo que soy ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias a Rita María Rojas a quien he dedicado todo este trabajo, porque fuimos compañeros literarios desde que tenía 22 años y de ahí en más forjamos una amistad leal y duradera... tanto que pienso que, desde algún insondable paraíso de letras, estará atenta a hacerle algunas modificaciones a mi tesis. Gracias por el afecto, gracias por lo que representas para mí, gracias por todo lo que eres para mi familia. ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias a Alexandra Pancho, Carlos Man Ging, Andrea Sandoval, por acogerme en su grupo de estudios cuando aún era un muchacho con muchos sueños y poca experiencia, para luego, junto a Rita María Rojas formar nuestro tan querido grupo “los vagazos”, como nos hacíamos llamar, quizás por algún anhelo de todo lo que no éramos. ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias para Álvaro Alemán, sin duda un mentor para mí, el más cercano en cuanto a crítica literaria y un amigo y consejero siempre presente desde el día en que puse un pie en sus clases de pregrado en Literatura en la USFQ. Gracias por compartir tu sabiduría conmigo el pregrado, gracias por pulir mi conocimiento en la maestría, gracias

por ser mi lector incondicional y propulsor de este proyecto investigativo de doctorado. ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias a Michael Handelsman porque, a pesar de que empezamos sin llegar a un consenso en este proyecto me enseñó a desaprender para aprender y, en ese camino, ambos llegamos a ser amigos, a acuerdos teóricos y vitales. Gracias por soportar mis errores, gracias por abrirme el camino entre tus lecturas de décadas, gracias por ser un guía definitivo de este sueño cimarrón ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias a Roberto Yerovi Guzmán por su apoyo en todo este periodo. Gracias por aguantar las quejas de todo lo que considero que no estuvo bien, gracias por ser un hermano tecnológico y reparar incontables veces mi computadora para poder terminar la tesis y gracias por estar... desde siempre. ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias a Iván Armendáriz por haberme escrito en vida, algo que (re)descubrí hace poco en una dedicatoria de su puño y letra en el libro *Cartas a un joven novelista*, un regalo de cumpleaños, allá por el año 2000: “Esperamos que estas letras constituyan el mensaje que abra la puerta para una brillante carrera literaria”. Espero que algún día sea una brillante carrera literaria; al menos, esta tesis es un paso importante de fe para continuar en la búsqueda. ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias a la Universidad Andina Simón Bolívar por darme un lugar en su institución. Gracias por becarme, gracias ser uno de los últimos bastiones literarios del país, gracias por todo lo que me dieron. ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias a mis compañeros de cohorte: a la perseverante María Augusta Correa, a la consistente Angélica Hoyos, a la poética Sofía Yáñez, al multifacético Juan Carlos Arteaga, al hospitalario Pedro Ramiro Artieda, a mi maestra y amiga Miriam Merchán, a la solidaria Rosario de Fátima Álmea, a la brillante Celiner “Celi Celi” Ascanio, a la “ñaña doctoral” con todo mi afecto Adlin de Jesús Prieto Rodríguez (por estar ahí siempre para mí y los míos), a la siempre dispuesta a un debate, mi amiga Guadalupe Uquillas, al siempre afable y querido “Viejo” James Rodríguez (gracias por tu amable acogida en Cali), a mi entrañable amigo de “juventud” Edison Lasso, al circunspecto y dilecto amigo José Luis “el Profe” Galván, y un agradecimiento especial a dos muy recordados amigos como son Duván Ávalos (fácil las mejores presentaciones doctorales) y Alexis Uscátegui (un gran poeta, amigo y tertulio hasta hoy) por haberme dado una mano amiga siempre, no solo en el doctoral sino cuando mi hija necesitó de una medicación que no se expende en mi país y gentilmente me la hicieron llegar desde Colombia, movilizándose de forma inmediata. Los llevo conmigo siempre. ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias a mis profesores: Fernando Balseca, Cristina Burneo, Robert Folger, Trinidad Pérez, Leonardo Valencia (el único que me puso 10 en un trabajo de fin de módulo), Javier Sanjinés, Gina Saraceni, María Cándida Ferreira, Julio Ramos y, en especial, a Santiago Cevallos por ayudarme en los primeros pasos de esta tesis y en la publicación de uno de mis artículos. A todos, por su sabiduría y entrega: ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias a Luis Antonio Aguilar Monsalve, un mentor en lo creativo-literario y a quien debo el haber encontrado mi camino en la literatura. Gracias por animarme a escribir, gracias por tu calidad expresa como profesor y persona, gracias por tu bondad... siempre. ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias especiales para Abdón Ubidia por aceptarme en el taller de escritores que dirigía en Editorial El Conejo en el año 2000, por motivarme a escribir ficción, por darme mi primer trabajo literario y terminar de inculcarme el amor por las letras. ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias a mis compañeros de taller, en especial a Daniel Félix y Bolívar Lucio y a Santiago Larrea en El Conejo, por leerme, por aconsejarme, por compartir este arduo camino de letras... con afecto. ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias a Mestre Marco Ayala Delgado, porque me acogió en la Capoeira como un discípulo y me enseñó a valorar una práctica afrobrasileña para usarla en bien de los ecuatorianos; gracias por confiar en mí para ser profesor en ella por tantos años y enseñarme su lado más humano. ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias a Juan Gabriel Aragón, mi hermano espiritual y capoeirista, porque me vio caer cien veces (física y moralmente) y las cien veces me extendió la mano para levantarme. ¡Gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Gracias finalmente a todos mis amigos capoeiristas de mi generación por haberse convertido en mi segunda familia y por haber estado en mi vida en medio de recuerdos que no son nada menos que entrañables: Santiago Chiluisa, Santiago Pauta, Francisco Cabrera, José Lucio, Gerónimo Gangotena, Mateo Espinosa, David Miranda, Juan Miguel Espinosa; mi hermanos: ¡gracias!, ¡gracias!, ¡gracias!

Tabla de contenidos

A manera de prólogo	17
A manera de introducción teórica.....	23
Capítulo primero	87
Antonio Preciado y el espíritu cimarrón	87
1. El silencio y el disfraz: el discurso en minga, las palabras soledosas y cangrejas .	88
2. La distancia con la religiosidad, la cercanía con el espíritu cimarrón	111
3. Libertualidad en la poesía de Antonio Preciado	119
Capítulo segundo	133
<i>Cuando los guayacanes florecían de Nelson Estupiñán Bass: la resignificación de la esclavitud y el concertaje como categorías históricas.....</i>	133
1. Introducción.....	133
2. La invisibilización de los afroecuatorianos a través del lenguaje: un antecedente	134
3. El concertaje indígena	135
4. La visibilización del indígena y la invisibilización de ‘los demás’	138
5. El concertaje negro	140
6. El negro: entre la espada militar y la pared del concertaje	141
7. Los desacuerdos en el discurso historiográfico	143
A modo de conclusión	146
8. <i>Cuando los guayacanes florecían: la esclavitud o el panautismo</i>	148
9. La revolución Conchista y la condición doble de esclavo libre	149
10. A manera de recapitulación	170
Capítulo tercero	173
<i>Tambores para una canción perdida: la condición de fuga del esclavo-libre</i>	173
1. La fuga como categoría cimarrona de análisis desprendida de la Capoeira	174
2. Velasco Mackenzie y el discurso cimarrón de la fuga	176
3. La fuga del discurso a través del tiempo	179
4. Recapitulando hasta aquí	186
5. El sincretismo – el disfraz y la fuga de identidades	188
6. A manera de corolario	193
Capítulo cuarto	195

Timarán y Cuabú: fuga en doble vía entre la Ciudad Letrada y Rioverde	195
1. <i>Timarán y Cuabú</i> – El debate: combate poético entre iguales	197
2. <i>El desempate</i> : la apuesta negra por el futuro	235
Capítulo quinto	253
<i>Jonatás y Manuela: Kan y la espiritualidad mágica de las cimarronas.....</i>	253
1. El arte del trampero y el equilibrio de fuerzas.....	264
2. Kan: el espíritu místico de la lucha cimarrona	266
Conclusiones.....	271
1. Síntesis de conceptos y vocabulario para la mandinga ecuatoriana	271
2. Contribuciones diaspóricas para la lectura de textos sobre combate cimarrón	277
Lista de referencias.....	281
Anexos.....	293
Anexo 1: Cortejo fúnebre del hijo de un rey negro	293
Anexo 2: El negro trovador	293

A manera de prólogo

Quiero empezar este estudio condensando en breves rasgos las distintas introducciones que he ido presentando en cada acápite para que el lector se pueda situar de una mejor manera en el mismo. Cuando se me presentó la posibilidad de postular para la cohorte doctoral 2015-2020, una inquietud me abordó de inmediato: uno de los requisitos más importantes bajo los cuales debíamos presentar la investigación era proponer un tema interdisciplinario. Esto representaba un obstáculo pues toda mi formación previa la había realizado en la Universidad Católica del Ecuador en la Facultad de Comunicación Lingüística y Literatura; allí, en los primeros diez años del nuevo siglo, al menos, se brindaba una educación centrada exclusivamente en Literatura, así que cuando me vi frente a mi potencial postulación representó un reto.

Para este momento, han pasado diez años más y los estudios interdisciplinarios han ganado mucha fuerza. Existen ya cientos de estudios alrededor del cuerpo y su discursividad y eso me abrió la posibilidad de pensar en algo que una década antes y en mi anterior institución educativa hubiera sido una sinrazón, juntar mis dos pasiones: la Capoeira y la Literatura.

La idea parecía, incluso para mí mismo, descabellada. Sin embargo, luego de haber dado con varias personas que no habían logrado entrar en la cohorte anterior, y luego de haber también escuchado sus testimonios sobre la dificultad de acceder al programa; la apuesta por algo insólito era grande, pero también coherente: había poco que perder y mucho por ganar.

Para poder conjugar, entonces, estos dos hitos en mi vida, me puse a pensar en qué me llamaba la atención tanto en el discurso cimarrón de la Capoeira como en la literatura sobre cimarrones de Ecuador. Desde luego, esto tomó un matiz personal: ¿cómo hizo un discurso de combate como la Capoeira para sobrevivir cinco siglos, traspasar fronteras y llegar a mí en Ecuador en el siglo XXI? Y al paso salió la misma pregunta sobre el discurso literario ecuatoriano: ¿qué caracteriza al discurso cimarrón del país para que, partiendo de un mestizaje africano en el siglo XVI con la extracción y posterior esclavización en América, sobreviviera a los múltiples intentos de anulación sistemática de su cultura? Repetiré estas preguntas en algún capítulo posterior, debido a la naturaleza heterogénea de este análisis transdisciplinario solo con el afán de ubicar nuevamente al lector.

Al tratarse del cimarronaje y de dos discursos que han resistido siglos de adversidades, me resultó coherente también empezar a relacionarlos como discursos de combate. Como una temprana hipótesis, entonces, asumí que existía alguna característica (o varias), que los hacían luchar, combatir: en el caso de la Capoeira como un arte marcial que, a la vez, era un discurso poético y en el afroecuatoriano como un discurso literario que tenía tintes de lucha y resistencia muy marcados.

Ahora, esas primeras preguntas me llevaron a ingresar en la teoría. Como se puede llegar a calcular en estos casos, el tiempo apremiaba e hice mi entrada a través de autores que han sido ya ampliamente citados y renombrados. En otras palabras, busqué primero la solución a estas preguntas por el camino de la transculturación. Así, revisé el estado de la cuestión y este me llevó a estudiar a Fernando Ortiz, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Antonio Benítez Rojo y algunos más y, desde luego, me fueron útiles para entender el camino recorrido hasta el siglo XX, pero todavía con varias lagunas para el caso afroecuatoriano y brasileño. Estaba claro que las culturas tienen encuentros, choques, hibridaciones, mestizajes y otros tantos términos que resultan de los autores citados, pero todavía no me mostraban las características que conforman un combate, quiero decir, quizás uno de sus elementos más importantes: la forma misma de combatir de los cimarrones, su estrategia.

Fue así como finalmente la investigación fue tomando forma. Pensé que lo que podría hacer entonces es ir a la fuente que parte desde el combate hacia la poesía y determinar allí cuáles son sus elementos característicos, para usarlos como lente operativo y crítico sobre la literatura afroecuatoriana que retrata a los cimarrones.

Entonces me volqué sobre la cultura brasileña para buscar los indicios teóricos necesarios. Un primer movimiento salió a mi encuentro: la Antropofagia cultural; ahora bien, este concepto puesto en escena por Oswald de Andrade en la mirada crítica y modernista brasileña, me daba la posibilidad de decir que la Capoeira tenía un legado cultural por el cual era capaz de apropiarse de varias otras culturas para sobrevivir y expandirse, pero eso me ocasionó más dudas sobre sus potenciales conexiones con el discurso de la diáspora ecuatoriana: primero, porque esa noción cultural parte de los nativos indígenas del Brasil que fueron caníbales y por ello llamados ‘bárbaros’; de ahí parte la apología del término para tomar esa supuesta barbarie para embanderarla como un elemento nacional y cultural: nos apropiamos de todo lo que le resulte de valor a nuestra cultura para que esta crezca y se fortalezca, no para renunciar a ella. Hasta ahí no había problemas para el caso brasileño, porque la Capoeira, si bien es una práctica

afrobrasileña, tiene muchas relaciones también con lo nativo, de hecho, una de las versiones etimológicas sobre el nombre Capoeira es una derivación indígena que describiré a detalle más adelante. El ‘pero’ más grande que encontré es que, de acuerdo a la investigación de Julio César de Tavares, el modernismo y la antropofagia inherente a él borraron ciertas manifestaciones culturales negras, entre ellas la Capoeira. El otro motivo por el cual no me detuve ahí fue porque el proceso en Ecuador fue distinto y difícilmente podría haber establecido diálogos con el canibalismo nativo o cosas por el estilo: el acervo cultural aquí era otro.

Viéndome en esa dificultad seguí ahondando en los principios articuladores de la Capoeira misma y di con la (in)definición de *mandinga*. Vista esta como la más alta forma de energía, astucia, engaño, magia, lucha, juego y hasta poder étnico, como afirma un autor que describo en la introducción teórica, di, ahí sí, con lo que necesitaba: una forma estratégica y discursiva para combatir y que yo veía (intuía) en las lecturas que había hecho sobre ciertas obras afroecuatorianas. Fue así como empezó este camino desde la óptica del combate brasileño de los cimarrones hacia el discurso literario ecuatoriano. Lo primero que hice, entonces, para determinar si la *mandinga* era un elemento constitutivo también para los afroecuatorianos, pero quizás retratada con otro nombre, fue ir al máximo referente de la cultura cimarrona ecuatoriana: Juan García.

Resolví que la mejor manera de ver la estrategia no era fijarme en los cuentos mismos que García había impreso en Ecuador ni tampoco en los que refiero fueron relatados en una entrevista que le realizaron en Estados Unidos; si bien me fijó en todos los elementos que aparecen en ellos, lo cual haría pensar que se trata de un capítulo adicional en mi tesis, lo hago para mostrar que el hecho de que escogiera esos cuentos en distintos momentos y contextos permite atisbar una intención, y es esa intención (de escoger esas precisas versiones de cuentos y no otras) es la que me interesa porque deja ver una estrategia..., al menos desde mi punto de vista, que tiene muchos puntos de contacto con las estrategias mandingueras de los capoeiristas. García usa distintas versiones sobre los cuentos de sobrino Conejo y tío Tigre también para distintas finalidades. Sus versiones dichas y traducidas en Estados Unidos privilegian la astucia por encima de la violencia, mientras que los publicados en Ecuador son ostensiblemente más violentos, sin dejar de mostrar la astucia de Conejo, que tiene que librar innumerables luchas contra Tigre que es mucho más poderoso que él. En ese combate desigual, estableceré los puentes entre los discursos combativos afrobrasileños y afroecuatorianos;

esos mismos puentes interrelacionados, alternantes, itinerantes si se prefiere, se estirarán y bifurcarán hacia la literatura que escogí como corpus.

Es decir, todos estos pasos por los que avancé en mi investigación, me guiaron luego a lo que sería mi metodología, misma que también tiene su propio antecedente y que describo de inmediato. Para encontrar los elementos que posiblemente podrían articular el concepto tan abarcante (tanto en Brasil como en Ecuador) de *mandinga*/astucia, para luego dialogar con la literatura ecuatoriana y no divagar por múltiples posibilidades, decidí buscar en el conocimiento ancestral de Juan García sobre las historias del mundo. En ello, el doctor Michael Handelsman fue esencial: me sugirió que posiblemente la respuesta la podría encontrar en la mitología alrededor de Anansi (Anansio en algunos textos ecuatorianos).

Así que procedí a investigar sus posibilidades y relaciones con el discurso de combate cimarrón y los hallazgos fueron decisivos. La astucia de Anansi para derrotar a sus rivales, siempre más fuertes, grandes y poderosos, es primordial y la razón por la cual los vence. Al saber, gracias a Michael, que Juan García tenía un banquito de madera, que usaba su abuela Débora en su canoa para contarle historias mientras navegaban por los ríos de Esmeraldas y que tenía grabado en él a Anansi; sabía que mi intuición me estaba llevando hacia muchos puntos probables de conexión entre los discursos de la lucha brasileña y ecuatoriana de los cimarrones.

Dicho esto, comencé a buscar entonces a los elementos en los cuales se dividía la *mandinga*/astucia en ambos discursos y seleccioné los más recurrentes de la literatura afroecuatoriana como son: el engaño/verdad, el silencio/voz, la (in)visibilidad, la fuga/confrontación y la espiritualidad. Son esos elementos, bajo la mirada de autores y teóricos afroecuatorianos y brasileños principalmente los que busqué tanto en la poesía como en la narrativa de mi corpus. Esta tesis mostrará sus distintas aproximaciones desde esos términos a la resistencia cimarrona, sus ambigüedades, sus discursos dobles y triples, pero sobretodo su lucha por la (re)existencia..., por llegar a ser donde nunca fueron, parafraseando a García.

A esto solo me resta agregar que mi lugar de enunciación es ‘casa afuera’, como diría Juan García. No soy un afrobrasileño ni tampoco un afroecuatoriano. Me considero simplemente un ser humano maravillado por ambas culturas, atravesado por ellas y de las que llevo disfrutando ya muchos años. Si en algún momento mi discurso suena a que me siento *parte de* es porque luego del largo periodo que llevo avicinándome a sus culturas, principalmente de la Capoeira, es porque, por más de dos décadas, sentí la magia, el

encanto, la fuga, la lucha, la expresión corporal, el ritmo del batuque (pero también de la marimba, pues también compongo piezas musicales con ella), la filosofía de vida de gente que vino de los afrobrasileños y afroecuatorianos que han compartido parte de su saber ancestral conmigo. Este análisis, así, no es otra cosa que mi, quizás insuficiente pero honesto, intento por saber más, desentrañar más de una forma de vida que me es ajena aunque, con respeto y distancia, resulta también una forma que también me atraviesa y ha cambiado mi manera de pensar, de vivir y también de combatir.

Este es el camino que me he trazado y que el lector tendrá la posibilidad de seguir, paso a paso y detenidamente a continuación.

A manera de introducción teórica

Antecedente

Este apartado tiene como objetivo revisar brevemente las diferentes teorías que encaminaron este análisis hacia el estudio de un posible encuentro entre la cultura afrobrasileña y la afroecuatoriana en su diáspora, pero no como discursos aislados en los que se encuentran ‘ciertas coincidencias’ sino, por el contrario, para vislumbrar algunas de las simetrías que hacen de las culturas afrolatinoamericanas un cuerpo comunitario, pero, como el mismo concepto de diáspora expresaría, disperso por el continente. Así, este breve repaso de algunas teorías latinoamericanas sobre encuentros culturales trazará el precedente de un lente operativo-teórico que saldrá del estudio focalizado en los discursos cimarrones de Brasil y, de ellos, principalmente de la Capoeira (aunque también el del Candomblé, Maculelé, música popular brasileña, samba, etc.) y el discurso de la oralidad ecuatoriana, en particular lo investigado, compilado y recuperado por Juan García, extrapolado en textos sobre cimarrones.

Fernando Ortiz y la transculturación

Dentro de los estudios sobre culturas dominantes y dominadas, el sincretismo y eclecticismo étnico es insoslayable el trabajo de Fernando Ortiz ([1940] 2002), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* y, desde luego, su concepto principal acuñado allí: la transculturación; descrita así:

... el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturización. (Ortiz 2002, 6).

El espectro de posibilidades que abre esta categoría armoniza mucho con la idea de que en Brasil los ingenios azucareros son el escenario de escarnios y vejaciones como en Cuba, así como existió también un importante sector tabacalero. También introduce la idea de que no es necesaria la anulación total de una cultura para acceder a otra; no es necesaria una renuncia absoluta, más bien se trata de un proceso de transición entre una

y otra. No obstante, tampoco basta con decir que queda todo en una transición; la transculturación tiene un resultado: “[a]l fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos” (Ortiz 1983, 6).

Entonces, en términos de la fuga, la transculturación⁴ explicaría cómo es que frente a una cultura dominante, se filtró el discurso del sometido. Es así que –y para no distanciarme de la inquietud primera– la Capoeira tiene algo de africano insertado en Brasil, tiene factores del Candomblé, pero sus estilos llevan nombres católicos –un ejemplo claro es el *São Bento Grande de Angola*⁵ o San Benito Grande de Angola–. Pero no se canta mayoritariamente en dialectos de África occidental, lugar de donde fueron traídos los esclavos, se canta en portugués, porque en la asimilación de la lengua opresora está la supervivencia y el testimonio. En términos de Frantz Fanon (2009, 49): “Hablar [como el blanco, el colonizador] es existir absolutamente para el otro [...], asumir una cultura, soportar el peso de una civilización”.

Al *pushador* –el vocalista en las ruedas de Capoeira– sin embargo, se le conoce por su capacidad de improvisación, y dentro de esa propiedad, tratará de cantar lo que suceda en la rueda, en ese preciso momento, elaborando un discurso local, con nombres y situaciones puntuales de ese instante, de sus participantes, sin importar el lugar en el que se encuentre. Hoy, se puede ver a un japonés, que canta en portugués, con los uniformes blancos –que copiaron los maestros brasileiros para darle categoría de arte marcial que se imparte en aula y no en la calle, aunque algunos insistan en que se trata del color cotidiano de los pescadores de Brasil–. ¿Qué tiene que ver el japonés moderno con la esclavitud brasileira? Quizás, se relacionen en que hoy el término *esclavitud* ha

⁴ Si bien esta tesis está fundamentada desde pensadores latinoamericanos, es preciso dejar ciertas resonancias, en palabras de Deleuze, que tiene esta teoría de fuga y transculturación discursiva con la forma en que este autor veía la fuga. Dice Diego Fernández (2009) sobre Deleuze y la fuga: “Lo que procuran Gilles Deleuze y Félix Guattari a través de la noción de rizoma es una emanación, una fuga que no se detiene en su sucesión de líneas. En este sentido, lo que hay, para Deleuze, es lo múltiple, lo diverso -una epistemología anárquica, sin fundamento-, lo que un cuerpo puede; y el lenguaje tiene esta capacidad de poder; pero debe haber, necesariamente, un otro, para que la intensidad se actualice. El sentido, entonces, es un efecto que muta, una repetición que se diferencia del anterior, y así, una y otra; de este modo, no hay condición de posibilidad, ni causa/efecto; hay pulsiones; el sentido se conecta con el otro en la pugna de fuerzas activas y reactivas (en esto es nietzscheano). El rizoma es como un desplazamiento, un viaje que no cesa en interconectarse.” Son nada menos que inquietantes las proximidades: emancipación, fuga, el movimiento, los trastornos de sentido, el cuerpo, las interconexiones que, como se verá más adelante, para García, en lugar de líneas, son las sinuosas redes de araña, de Anansi, que componen a todos los seres y sus historias.

⁵ Estilo de Capoeira característico de las calles de Rio de Janeiro.

mutado, fugó, y desde sus nuevas acepciones intenta coartar la libertad de seres alrededor del mundo, que siguen encontrando en la Capoeira su escape.

Insisto en la idea de que hasta aquí se ha utilizado a la Capoeira como el discurso cimarrón paradigmático, porque es más sencillo evidenciar sus varios subterfugios y su subsistencia ante todo pronóstico. Pero, como se puede evidenciar, tiene mucho que ver con la lectura que hace Ortiz del encuentro de culturas.

La Capoeira como fenómeno transcultural podría evidenciarse en el hecho de que la UNESCO haya declarado a la rueda de Capoeira como patrimonio de intangible de la humanidad; es decir, un discurso cimarrón corporal y oral que salió de la esclavitud llega a casi todo el planeta, aunque de forma intangible. Porque la rueda de Capoeira la arman sus participantes y la desarman también hasta una nueva ocasión. La rueda misma es entonces: lo que está y desaparece, lo que pelea mientras juega y danza, lo que golpea mientras huye, lo que perteneció a pocos y ahora es popular. El discurso capoeirístico, en definitiva, será articulador de estas teorías porque de él, precisamente, de su lenguaje e historia se tomarán las categorías que intentarán darle una nueva lectura a esta problemática.

La transculturación, decía, como la presenta Ortiz serviría para ratificar el hecho de qué sucede en el paso de una cultura a otra, sin apoderarse una de la otra, con características de cada una, aunque al final sea algo distinto. Su propia subsistencia depende de ello: no ser capturada en las prisiones de las adscripciones esclavizantes.

Es preciso avanzar por el camino de la transculturación, abordado por otros autores para precisar algunos cabos que quedan sueltos, como el hecho mismo de que ese reconocimiento de la UNESCO para la Capoeira, a la vez que visibiliza a los cimarrones, deslegitima algunas propiedades de su lenguaje, que la volvían un discurso de resistencia, como su posibilidad de disfrazar su discurso.

Ángel Rama y la transculturación literaria

Ángel Rama insistirá en esta categoría de transculturación y la utilizará para ingresar en la crítica literaria, alrededor del tema de los narradores, como en el caso de Arguedas, que fomentan la transculturación desde una visión contrahegemónica de modernización literaria (D'Allemand 1999, 839).

Pero su aporte no se limita a la aplicación más contemporánea y literaria de la transculturación. También representa un aporte importante para entender el origen de

distintas pulsiones entre clases y ‘razas’ en la formación de las nuevas identidades y representatividades latinoamericanas, en tanto repiten el discurso de los colonizadores y fundadores:

... [en] el discurso crítico de la segunda mitad del siglo XVIII hasta nuestros días, esa fue la consigna principal: independizarse.

Esas mismas letras atizaron el demagógico celo de los criollos para que recurrieran a dos reiterados tópicos –el desvalido indio, el castigado negro– para usarlos retóricamente en el memorial de agravios contra los colonizadores, pretextando en ellos reivindicaciones propias (Rama 2008, 16).

Esto da claras luces de peligros interpretativos a los que se puede llegar si la denuncia adopta un sentido del defensor ajeno a la realidad, al discurso, o en este caso al arte. Advierte del hecho de que también resulta colonizador el hecho de arrogarse la atribución de defender una comunidad a la cual se desconoce, quedándose en una suerte de pena ajena por su suerte, en lugar de dejarse habitar por su cultura y darle nuevos caminos de interpretación. De mi parte, este estudio, como se verá más adelante, parte de mi misma inquietud por conocer más sobre el discurso cimarrón ecuatoriano, luego de la práctica de 19 años de Capoeira y 18 de literatura en mi país.

Por otra parte, para este proyecto puntualmente, establece relaciones con la forma en que la cultura se desplaza a través de las contingencias históricas que producen una división en regiones. Rama en su libro *Transculturación en América Latina* (2008), en su acápite “Regiones, culturas y literaturas” hace una aproximación al tema a través de las investigaciones de Charles Wagley, quien realizó un extenso trabajo sobre la cultura brasilera y las distintas influencias culturales que se han conjugado en la zona. Muchos trabajos alrededor del discurso de la Capoeira han sido fundamentados desde los trabajos de Wagley.⁶ Su trabajo en conjunto con Marvin Harris, evalúa una distinción entre sociedad y cultura, y elabora nueve tipos de subculturas que Rama reordena en seis agrupaciones:

1) indias tribales; 2) indias modernas; 3) campesinas; 4) y 5) plantación de ingenio y plantación de fábrica; 6) ciudadinas; 7), 8) y 9) Clase alta metropolitana y proletariado urbano. Como sus autores reconocen, varias se encabalgan debido a distintos criterios que se usan (raciales, sociales) lo que exigiría nuevas subdivisiones. (Rama 2008, 73).

⁶ Por citar un ejemplo: *Ring of Liberation: The deceptive discourse in Brazilian Capoeira* (1992).

En este caso y en lo tocante a la poética de combate, resulta por demás pertinente la plantación de ingenio en particular. Para finalizar y al llegar a este punto, es necesario conectar de inmediato con otro autor que no se debe obviar y que realiza una lectura de Rama desde las limitaciones que impone su lectura, Antonio Cornejo Polar. Sobre estas categorizaciones dice:

Rama proponía distinguir entre las literaturas producidas en las grandes urbes, abiertas a la modernidad transnacionalizadora, y las que son propias de las ciudades provincianas, casi siempre impregnadas aún de usos y valores rurales y ciertamente menos atentas a los reclamos de la modernidad, planteamiento que lo conduciría, por una parte, a elaborar la categoría de “ciudad letrada” y, por otro, a examinar los cruces de la modernidad y la tradición en la literatura transcultural. (Cornejo Polar 2003, 10).

Cornejo Polar y la heteróclita heterogeneidad

El peruano Antonio Cornejo Polar toma y reactualiza, una vez más, las categorías de Ortiz y Rama, pero las extrapola en la historia más reciente y posmoderna (hasta mediados de la década de 1970 cuando inscribe su categoría de heterogeneidad en la crítica literaria). Su teorización resulta determinante porque retrotrae estos conceptos para marcar el proceso por el que ha tenido que atravesar Latinoamérica para entenderse y construirse: 1) la revolución, 2) la búsqueda de identidad nacional y 3) la reivindicación de la pluralidad.

La actualización de las categorías se nutre además de algunos factores. Cada vez es más clara la intención de dejar a un lado las ideas homogeneizantes provenientes del romanticismo –o modernidad– (2003, 13) y sus exigencias de estabilidad. Por el contrario, Cornejo Polar establece múltiples contradicciones en las que se desenvuelve Latinoamérica; la imposibilidad de mezclar a los variopintos sujetos que la pueblan en un solo carácter; y especificidad y, por tanto, a las literaturas que intentan retratarlos: la crónica testimonial, gauchesca, el indigenismo, el negrismo, la novela del nordeste brasileño, la narrativa del realismo mágico, etc. (2003, 10).

Sin distanciarse demasiado de las nociones antropológicas de Ortiz, transformadas, luego, en crítica literaria por Rama, su noción de literaturas heterogéneas parte de la intención de dar testimonio de “procesos de producción de literaturas en las que *se intersectan conflictivamente* dos o más universos socio-culturales” (2003, 10) (El

énfasis es mío). Dentro de su estudio más formal y con elementos comunicacionales y narratológicos⁷ comprende que esa variedad y diferencia se filtraba en las dinámicas internas de construcción literaria, adjetivándolas como: “dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas” (2003,10). Y aquí se llega a dos puntos que son vitales para la propuesta de mi trabajo: el espectro enorme de la diversidad literaria latinoamericana –y de sus sujetos–; y que no se trata solo del encuentro de dos o más universos culturales distintos sino que, además, son de raigambre muy *conflictiva*.

El autor propone, entonces, que una de las formas en que se pretende soslayar nuestras diferencias es el pensar que se puede llegar a establecer una identidad “coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada” (Cornejo Polar 2003, 13) y que es precisamente la noción de mestizaje un ejemplo de esa simplista y reduccionista pretensión.

A través de una digresión hacia la mimesis, Cornejo Polar plantea el problema de la realidad latinoamericana y ese intento forzado de cohesión que no respeta la heterogeneidad; lo que, finalmente, produce una pugna irrefrenable y tensiones lógicas e inocultables –en tanto obedecen a un proceso de choques y pulsiones:

... no hay mimesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se constituya al margen de la mimesis del mundo.

Y el mundo latinoamericano, y el andino específicamente, es de una violencia extrema y de una extrema disgregación. Aquí todo va mezclado con todo, y los contrastes más gruesos se yuxtaponen, cara a cara, cotidianamente. Visceralmente dislocada, esta intensa comarca social impone también, como materia de la representación verbal, códigos de ruptura y fragmentación. Desdichadamente lo que debería ser luminosa opción de plenitud humana y social (la capacidad de vivir en una todas las patrias) es en realidad ejecución reiterada de injusticias y abusos, ocasión siempre abierta para discriminaciones, maquinaria que insume y produce miserias insoportables. (Cornejo Polar 2003, 16).

Así, da cuenta de un conflicto que parte del intento, en varias direcciones –y desde nuestra colonización⁸–, de eliminar la identidad del sujeto colonizado; que, en adición, se sustenta en relaciones cambiantes de poder, manejadas por élites intelectuales que procuran fijar una identidad de un “nosotros excluyente”; aunque para la época quizás lo

⁷ “... poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisores/ discurso-texto/ referente/ receptor, por ejemplo)” (Cornejo Polar 2003, 10).

⁸ El autor dirá que una elaboración de la historia de la literatura latinoamericana no puede “imaginar un solo curso histórico totalizador sino, más bien, le es necesario trabajar sobre secuencias que, pese a su coetaneidad, corresponden a ritmos históricos diversos.” (Cornejo Polar 2003, 12).

hayan hecho “desintencionadamente” (Cornejo Polar 2003,14). Entonces, el poder es cambiante, como cambiante resulta el conflicto y los actores involucrados. Y si bien el autor apunta a que eventualmente exista una suerte de convivencia heterogénea, he extendido el análisis de su teoría porque aquí se puede evidenciar, insisto, algo muy relevante para mi hipótesis de investigación: ante tan variopinta y heteróclita conjunción de ‘patrias’, intereses, historias y sujetos, el conflicto no solo que se hace presente, es evidente... es, además, necesario. No así su desmesura, la violencia. De ahí la aparición de una consecuente poética del combate en tanto resistencia y no de su peyorativa hipérbole: la irresolución a través del abuso.

Desde luego, la palabra abyecta de los tres teóricos analizados hasta aquí es claramente *mestizaje*. Pero no es algo gratuito. Como ya se vio en los anteriores autores, muchas de las diferencias –étnicas, históricas, culturales, artísticas, etc.– entre los sujetos latinoamericanos se pueden ver suprimidas frente a una categoría tan abarcadora. Sin embargo, Cornejo Polar propone el apareamiento de esta adscripción o taxonomía como algo que –tal vez– carecía de una mala intención. Quizás fue así, en la medida en que en la búsqueda desesperada por la unión en contra del colonizador, los intelectuales buscaron encontrar no solo el enemigo y chivo expiatorio que los juntara sino las simetrías y denominadores comunes que dieran cuenta de personas que habitaban un espacio geográfico compartido, delimitado o por delimitarse.

Ahora compete, entonces, adentrarse en los intentos por construir identidades nacionales en toda Latinoamérica.

Raquel Rivas: un ejemplo latinoamericano de mestizaje y blanqueamiento

La venezolana Raquel Rivas hace un acercamiento a una de las novelas canónicas de su país, precisamente desde la construcción del sujeto mestizo. La novela *Pobre negro* (Gallegos [1937] 1982), así, es vista como una ficción destinada a conjurar todos los conflictos existentes en la época en relaciones sociales, políticas y, en especial, ‘raciales’ dentro de una hibridación desventajosa para el sujeto negro. Como ella misma afirma, si bien se trata de un caso puntual venezolano –y desde uno de sus más insignes escritores– es paradigma que fácilmente se puede extender a otras obras fundacionales

latinoamericanas y caribeñas (Rivas 2002, 105-120). Y en Ecuador hay novelas similares –no exactas y con notables diferencias– pero que pueden dar testimonio de aquello.⁹

La novela en cuestión, en resumidas cuentas, apunta a la consolidación de una identidad nacional bajo la *fábula* del mestizaje. Los personajes negros son violentos, capaces de relacionarse con la naturaleza; en ellos predomina el baile, la fiesta el exceso y su tradición oral. Los personajes letrados, blancos, son capaces de apropiarse de otras formas de cultura sin problema (Rivas 2002, 110 y 115).

Entre blancos y negros hay relaciones ‘ilícitas’ que procrean criaturas cada vez más ‘blancas’. Esas mismas relaciones permiten que entre las ‘razas’ se puedan definir zonas ‘grises’ de encuentro y que ambos grupos puedan congraciarse. Esto es lo que Rivas ve con extrema incredulidad, y llama a las tensiones existentes entre ambos grupos de *irreconciliables*¹⁰ y habla así de una anulación sistemática del sujeto negro, en pro de un *blanqueamiento* que ayude a sustentar una imagen idealizada, de lo que debe ser el sujeto de la nación en los años treinta del siglo XX: “un mestizo con acento blanco, un zambo blanqueado, un cimarrón domesticado” (Rivas 2002, 108).

La autora también hace énfasis en que este ‘blanqueamiento’ ha intentado –y aquí sí como un acto plenamente volitivo y no como sugiere Cornejo Polar– forjar un imaginario de armonía que depende “del silenciamiento de otras voces” (Rivas 2002, 115). Una concordia fraterna que desconoce –o intenta ocultarlos– conflictos que han marcado a las distintas etnias bajo la opresión, el cruento abuso y la inequidad:

Es posible sostener que el dispositivo del mestizaje ha funcionado en esta región como una máquina aplanadora que posibilita la lectura de un pasado de agudas tensiones como si se tratara de un relato de aprendizaje en el que el “ser nacional” ha asimilado las lecciones de la historia y ha ‘superado’ los escollos de la división y la tensión para volverse Uno en el cuerpo del sujeto mestizo. En el camino de la hibridación, la matriz popular del sujeto mestizo ha sido incorporada en situación de subalternidad o digerida y procesada como resto, para producir un todo de apariencia coherente que es sin duda el resultado “blanqueado” de una mezcla desigual. (Rivas 2002, 119).

Entonces, en la consolidación de los Estados nacionales y sus identidades, se ve el intento por borrar los conflictos y tensiones endógenas o interiores de cada país, pero

⁹ Como parte de estos nuevos hallazgos teóricos fue preciso ingresar también en nuevos objetos de estudio que se analizarán más adelante como posibilidades enriquecedoras para la problemática de la poética del combate y la fuga: *Tambores para una canción perdida* de Jorge Velasco Mackenzie, *Cuando los guayacanes florecían*.

¹⁰ Cómo pueden reconciliarse los esclavos con sus antiguos amos (Rivas 2002, 109).

solo se lo menciona. Y la cuestión de mi tesis con respecto a una poética de combate apuntaría, precisamente a destacar que no se trata de borrarlo –es por eso que se vuelve una y otra vez sobre categorías de mixtura y luego se regresa a las adscripciones racial-coloniales y luego a todos los sinónimos de mezcla–; se trata de mostrarlo (al conflicto) para que pueda solucionarse, precisamente antes de que llegue a la violencia tan característica de nuestras fundaciones, colonizaciones, procesos independentistas y posteriores marginaciones.

Los extremos se extienden y recogen; es como el péndulo de Foucault, solo que en lugar de ir de izquierda a derecha en oscilación sería más bien como un elástico de pulsiones que se estira desde los intentos por la homologación (atrincherados en la equidad de derechos civiles) y se retrae hasta forjar, de nueva cuenta, las divisiones y taxonomías específicas de cada cultura. Para mí..., dos formas de exclusión¹¹.

Benítez Rojo y la conjuración de la violencia en la repetición

La Isla que se repite (1989) también –al igual que Ortiz y *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*– hace un recorrido histórico que llega hasta el mecanismo de la plantación. Así, la ‘máquina’ que moverá la vida moderna será la conquista de América que, debido a la demanda de recursos de parte del Viejo continente, tendrá que modificarse hasta llegar al concepto mercantil y traslacional de *flota*. Desde luego, sumado a todos los elementos que le son inherentes: convoyes, puertos, fondeaderos, muelles, atalayas, guarniciones, milicias, depósitos, hospedajes, fondas, plazas, palacios, calles, caminos y un extenso, *etc.* (Benítez Rojo 1989, 22). Pero esa máquina, sumada al hecho del constante extractivismo y la minería, no tendría asidero si no se hubiera envuelto en otra máquina similar y que dinamiza y apoltrona a su vez al sistema productivo: la plantación.

La idea de plantación es instaurada por Europa y al estar principalmente relacionada con la extracción de azúcar, produjo otras relacionadas como: la de las fibras textiles, la piña, banano, cacao, café, tabaco, algodón, té, entre otros. (Benítez Rojo 1989, 23-24). Es ahí de donde parte el concepto de una isla que se repite, porque estos procesos,

¹¹ Dice para finalizar Rivas (2002, 19) en su artículo: “El mestizaje se convierte, entonces, más en un dispositivo de control que en un mecanismo de inclusión. Su carácter utópico se desvanece, dejando en pie sólo su condición de valor de cambio en el proceso de acumulación de capital cultural llevado a cabo por las élites letradas de América Latina.”.

las relaciones mercantiles, las formas de vida, usos y costumbres modernos se han replicado y se viven a partir de allí en todo el mundo. Eso sí, tomando en cuenta que la repetición implica, a su vez, diferencia¹²:

Lo singular de esta máquina [la plantación] es que produjo, también, no menos de diez millones de esclavos negros y centenares de miles de coolies provenientes de India, de la China, de la Malasia. Esto, sin embargo, no es todo. Las máquinas plantacionales ayudaron a producir capitalismo mercantil e industrial [...], subdesarrollo africano [...], población caribeña [...]; produjeron guerras imperialistas, bloques coloniales, rebeliones, represiones, *sugar islands*, palenques de cimarrones, *banana republics*, intervenciones, bases aeronavales, dictaduras, ocupaciones militares, revoluciones de toda suerte... (Benítez Rojo 1989, 24).

Aquí ya se puede analizar un cierto patrón que encajaría en varias civilizaciones y en varias épocas, permitiendo que el espectro teórico rebase la categoría Caribe y se despliegue como una reiteración inexacta hacia otras culturas. Esto, considerando además un fragmento con respecto a la mística de cada pueblo¹³ y las derivaciones que pueden remitir dialógicamente a cualquier lugar del planeta, hace que en determinado momento el autor afirme: “a estas alturas no me importa decir que todos los pueblos son o fueron alguna vez Pueblos de Mar.” (Benítez Rojo 1989, 33)

Algunos conceptos que se desprenden de su mirada, podrían ser clave para el análisis posterior: el supersincretismo –como la conjunción en la plantación de Europa, África y Asia–; el polirritmo –expresado como “(ritmos que cortan otros ritmos) [...] un punto en que el ritmo inicial es desplazado por otros ritmos de modo que éste ya no fije un ritmo dominante y trascienda a una forma de flujo (Benítez Rojo 1989, 34).

Este último concepto presenta una forma innovadora de ver la mixtura frente a sus predecesores caribeños y andinos: no renuncia a la cultura “dominante”, es más ni siquiera la reconoce como hegemónica sino, más bien, como diferente y, por tanto, digna de atraer hacia la máquina supersincrética cultural que se alimenta, precisamente, de esa diferencia. Es decir, no existe un elemento dominante sino que, cada vez, se suma un *otro*

¹² Benítez Rojo (1989, 17) dirá que esto apoyado en el principio de entropía de la termodinámica.

¹³ Dice el autor: “... y el eje de la máquina cultural de los Pueblos del Mar está constituido por una red de subcódigos que se conectan a las cosmogonías, a los bestiarios míticos, a las farmacopeas olvidadas, a los oráculos, a los rituales profundos, a las hagiografías milagrosas del medioevo, a los misterios y alquimias de la antigüedad.” Uno de estos subcódigos nos puede conducir a la Torre de Babel, otro a la versión arahuaca del Diluvio, otro a los secretos de Eleusis, otro al jardín del unicornio... (Benítez Rojo 1998, 33).

que repite al anterior sin ser lo mismo. Y aquí cabe un ejemplo que, por sus características musicales, resulta en extremo apropiado:

¿Qué ocurre al llegar o al imponerse comercialmente un significante ‘extranjero’, digamos la música big-band de los años 40 o el rock de las últimas décadas? Pues, entre otras cosas, aparece el mambo, el chachachá, la bossa nova, el bolero de feeling, la salsa y el reggae; es decir, la música del Caribe no se hizo anglosajona sino que ésta se hizo caribeña dentro de un juego de diferencias [...]. En realidad podría decirse que, en el Caribe, lo ‘extranjero’ interactúa con lo ‘tradicional’, como un rayo de luz con un prisma (Benítez Rojo 1989, 37).

Se debería entender entonces, que no solo interactúa con lo tradicional sino que, al repetirse esta “cierta manera” (32) insular en el mundo, este “meta-archipiélago” (18), la categoría misma de extranjero sobra... tanto como la de *tradicional*.

La pregunta que surge entonces aquí es: ¿en realidad es aplicable bajo los fenómenos históricos de mezcla que vivieron los caribeños a Ecuador? Podría incurrir en un reduccionismo también excluyente decir que se ha vivido el mismo proceso en los Andes que en el Caribe. No hay mucho de insular en Brasil. Pero en ambos hay mucho de plantación y de las dinámicas que eso generó. Es un punto de contacto al menos y sería muy válido tratar esa interacción desde el Caribe a Ecuador y Brasil. Pero existe un punto que queda todavía suelto, en medio de una investigación que se ha inclinado por remarcar las tensiones propias de los conflictos de la esclavitud, heterogeneidad y el mestizaje –y más aún de la conformación de una identidad tan internamente disímil–: ¿qué piensa Benítez Rojo sobre el conflicto?

Su reflexión se encamina a encontrar en esta forma de ritmos sucedáneos y altamente versátiles como una manera de acuerdo. De hecho, establece otro concepto que tiene mucho que ver con las características de la Capoeira: la improvisación; vista esta como un camino para adaptarse, para que no prime la razón ni ningún tipo de construcción cancelatoria o definitiva. Es el arte de los flujos. Vista la música y el carnaval como partes constitutivas del Caribe, es la parte razonada y mediada por los choques y embates raciales la que puede atentar contra la armonía. Pero desde la música, la armonía se improvisa y esa misma improvisación devuelve a los sujetos a su naturaleza:

El discurso cultural de los Pueblos de Mar intenta, a través de un sacrificio real o simbólico, neutralizar la violencia y remitir al grupo social a los códigos trans-históricos de la naturaleza. [...] la cultura de los Pueblos de Mar expresa el deseo de conjurar la violencia

social remitiéndose a un espacio que sólo puede ser intuido a través de lo poético, puesto que siempre presenta una zona de caos. En este espacio paradójico, en el cual se tiene la ilusión de experimentar una totalidad, no parece haber represiones ni contradicciones; no hay otro deseo que el de mantenerse dentro de su zona límite el mayor tiempo posible, en *free orbit*, más allá de la prisión y la libertad. (Benítez Rojo 1989, 33).

Entonces, aquí se pueden aplicar muchas aristas de análisis a lo que representa la poética de combate. Porque se habla del plano discursivo y se intentará probar que los combates discursivos parten de conflictos que no pueden obviarse, pero que en su calidad de *debate* ayudan a solventar muchas posiciones que se han pensado como irreconciliables. Se apela al término de lo poético y musical, al arte como una parte esencial de lo endógeno para retrotraer a los actores a lo que importa, que en el fondo es la conciliación que provee la naturaleza.

No obstante, el problema está precisamente en que se intente mantener en una zona límite el mayor tiempo posible. La prisión o la libertad vistos como un espacio superable solo puede remitir a una condición más allá de lo humano. Convengo en que hay ciertos discursos –entre ellos el de la Capoeira en su performance, musicalidad, teatro de la violencia– capaces de lograr puntos de fuga de una realidad aprisionadora, pero es esa misma realidad la que acaba con ese tiempo y espacio, es la que provee de un límite.

En otras palabras, la teoría funciona y resulta muy pertinente para un análisis de la lectura e interpretación desde conceptos arrancados de una práctica cimarrona por antonomasia, pero deja de lado el hecho de que no siempre los procesos de inserción son ‘tan transmutables’ como el rock al bossa nova; sino que ese exceso de violencia que según Benítez Rojo “ya está allí” tiene un origen que resulta debatible o al menos discursable y mientras lo sea, tendrá la propiedad que el autor reserva a una “catarsis carnavalesca que se propone canalizar los excesos de violencia [...]”. Quizás por eso las formas más naturales de la expresión cultural caribeña sean el baile y la música populares. (Benítez Rojo 1989, 38).

La cuestión con respecto al conflicto, sin embargo, es que la misma naturaleza humana resulta violenta –por ello “ya estaba allí”– y, en ese sentido, no se puede aspirar siempre a que el conflicto se solucione en el carnaval; desde luego, sí a atenuarlo. A veces los procesos deben imbricarse entre el tiempo de lucha y el tiempo de fuga. Entre el tiempo de juego y el tiempo de lucha. Entre la seriedad y la burla, entre la permanencia y el escape; entre lo contestatario y lo originario. Es más, en pueblos como el nuestro, la musicalidad es más bien amiga de la tristeza –según el renombrado discurso de Humboldt

y aunque nos alegre esa tristeza—. ¿Se puede hablar acaso de una misma naturaleza Caribe y andina? Y más aún: ¿sería paliativo suficiente para librarnos de incurrir en violencia?

La Antropofagia Cultural: El blanqueamiento del que se apropiaron los cimarrones

Inspirada en las prácticas caníbales de las comunidades indígenas autóctonas del Brasil¹⁴, la Antropofagia cultural es un movimiento artístico promovido principalmente por el poeta Oswald de Andrade en 1928, cuando aparece el Manifiesto Antropófago. A breves rasgos, su propuesta defendía la idea de que algo que usó el colonizador para arrebatarse al pueblo brasileño su valía, para rebajarlos a la categoría de *salvajes* y *herejes* —su canibalismo—, podía erigirse como una característica, un indicio de una identidad diversa, violenta y conflictiva, pero propia y versátil; que se mimetizaba con otras, para luego ser modificada (“digerida” dice el Manifiesto antropófago, 1928), dependiendo del valor espiritual que éstas podrían aportar: “el caníbal es un polemista, pero también es antologista [...] solo devoraba a los enemigos que consideraba valientes, para sacarles la proteína y el tuétano para robustecer y renovar sus propias fuerzas naturales”. (De Andrade 1928, 1).

Bajo la consigna de “solo interesa lo que no es mío” (De Andrade 1928, 1), la antropofagia cultural justificaba la apropiación y la posterior transmutación (*digestión* se dijo en términos antropofágicos) de todo cuanto pudiera resultar benéfico para enriquecer su cultura. La mimesis que se produce en la antropofagia cultural consiste, entonces, en un reconocimiento del valor del ‘otro’ y no de servilismo o privilegio de lo foráneo sobre lo local; se asimila y se apropia de lo ajeno para fortalecer y acrecentar su cultura, no para ir en desmedro de lo ‘propio’. La originalidad, entonces, resulta lo de menos: “no será original, pero es nuestro” dice el autor brasileño Manuel Bandeira en el Manifiesto (1928, 10). La mimesis pasa de una absorción de la cultura de un ‘otro’ a una legitimación de lo adaptado *por y para* las necesidades, circunstancias y costumbres propias.

Haroldo de Campos, en otro gesto ‘caníbal’, definía a la antropofagia como una transculturación, (devorando el concepto de Ortiz) o transvaloración de una cultura a otra (Campos 2000, 4).

¹⁴ No se debe olvidar que la etimología del término *Capoeira* no es africana ni afrobrasileña; es luso-indígena. Es decir, las proximidades entre la Capoeira y lo indígena-brasileño no son, en lo absoluto, aventuradas. (Faria 2004).

Sin embargo, Julio César de Souza Tavares en su disertación doctoral de Filosofía por la Universidad de Austin Texas denominada *Gingando And Cooling Out: The Embodied Philosophies Of The African Diaspora* encuentra una ambigüedad grande en el uso de la antropofagia cultural cuando se trata de los afrobrasileños. En primer lugar, Tavares argumenta que el movimiento artístico-modernista encabezado por Oswald de Andrade tiene como fin principal cohesionar a todas las culturas dentro de Brasil en la búsqueda de un proyecto conjunto de Estado Nación, que lime, de alguna manera, las varias asperezas que las diferencias sociales, económicas y raciales que no permitían la unión; y es por ello que se da la semiotización de la experiencia antropofágica de los Caetés, quienes devoran a Don Pedro Fernandes Sardinha y otros sobrevivientes portugueses del naufragio de una caravela en el siglo XVI. Para Tavares, Andrade ficcionaliza el episodio para simbolizar una suerte de nutrición de la cultura europea a la vez que apuntala los orígenes del primitivismo salvaje de su canibalismo cultural (Tavares 1998).

Por otra parte, el autor opina que el modernismo en Brasil, no solo de Andrade, sino de Buarque, Amado, Freire y un largo etcétera, son responsables por “expresar algún nivel de radicalización de la pequeña burguesía y aristocracia constituyendo un llamado a transformaciones paralelas a los cambios sociales en la vida urbana” que, sin embargo, en varios textos como los de Amado, da con nociones como la de un mulatismo peyorativo e idealizado, que propone personajes negros como “meros significantes que cosifican un gesto orgánico, ya incorporado entre la élite, que sirve para disimular las desigualdades raciales vis-à-vis a una incorporación puramente narrativa” (Tavares 1998). A la par de esto y en el extremo opuesto, aparece un movimiento político llamado Frente Negra Brasileira que racializa una articulación de la clase obrera y el deseo anticolonial contestatario frente al episteme fundacional de la casta blanca de privilegio en Brasil. (Tavares 1998).

Es decir, la antropofagia cultural aparece como parte del poder de las ‘castas’ privilegiadas brasileñas, que intentaban representar a las clases menos pudientes en sus obras, pero que no les daban voz y solamente reproducían un imaginario, desde su posición de poder, sobre ellos. Algo muy parecido a lo que sucedía en Ecuador con la generación ‘realista’, indigenista ecuatoriana de los años 30, que pertenecían en su mayoría a una burguesía culta que formaba parte de la Ciudad Letrada, tomando el término ya revisado de Ángel Rama, y se pensaban a sí mismos en la posición redentora y mesiánica de representar, desde el marxismo, a las clases obreras sobajadas del país. La

mayoría de estudios culturales sobre la Antropofagia cultural no revelan este dato, sino que lo reducen a *problema social* y se conforman con mencionar el hecho de que se trataba de una propuesta multicultural; cuando en realidad, como muestra Tavares:

Es importante destacar que durante el desarrollo del proyecto modernista brasileño, los negros fueron totalmente marginados y las organizaciones encargadas de expresar su posturas políticas, religiosas y lúdicas fueron perseguidas y reprimidas. Esto incluye instituciones como: Frente Negra Brasileña, Candomblé en Bahía y la Capoeira en Rio de Janeiro, las cuales representaban fronteras negras en la nueva sociedad urbana de Brasil. (De Tavares 1998) (La traducción es mía).

Como se analizará más adelante, la Capoeira, en principio perseguida por la Antropofagia cultural, se apropia de ella para visibilizarse. Los mismos mestres de Capoeira utilizarán la metáfora de la ingesta para describir su arte como algo versátil, dúctil y capaz de aliarse y nutrirse de las distintas culturas del mundo. Es decir, el proceso de afectación es, de alguna manera, vicevético: si bien la cultura dominante intenta con su poder anular a la cultura dominada nunca termina de hacerlo por completo y permea en ella; a su vez, la cultura subyugada se apropia, de distintas maneras, de algunas de sus herramientas tanto para resistir como para reexistir. Sucedió lo que Michael Handelsman retrata en *Representaciones de lo afro y su recepción en Ecuador*: “En efecto lo ancestral apunta siempre hacia el futuro, y la identidad -lejos de aquellos esencialismos que la traicionan, deslegitimando su intencionalidad pedagógica y reparativa- ofrece a la juventud la posibilidad de apropiarse del lenguaje del poder y hacer suyo el poder del lenguaje” (Handelsman 1999, 209). Es decir, si la Capoeira pretendía subsistir en un plano cultural que promovía la mezcla de toda manifestación en tanto y en cuanto se pudiera llamar brasileña, los capoeiristas harían lo mismo, pero en sentido opuesto: guardarían sus raíces y principios mientras se apropiaban de elementos de otras culturas para dejar su huella en ellas y hacer que la Capoeira se vuelva conocida en el mundo entero: conocieron el lenguaje del poder y lo subvirtieron, encontraron el poder de su lenguaje... y de otros muchos lenguajes.

Quizás el elemento más poderoso que usaron los cimarrones brasileños a la par de la Antropofagia cultural para mezclarse en otras culturas fue la *mandinga*: factor indispensable de la Capoeira, sí, pero cómo se verá, también en la oralidad ecuatoriana, en su literatura sobre cimarrones. A continuación, se verá en qué consiste este concepto, sus alcances y sus simetrías con el cimarronaje ecuatoriano, para mostrar el lente

operativo a usarse en la tesis y, simultáneamente, un ejemplo de su aplicabilidad en la praxis a través del trabajo inconmensurable de Juan García en Ecuador.

Teoría sentipensada como una pedagogía cimarrona y capoeirística de la re-existencia



Figura 1. Un asiento de madera de canoa, tallado con una telaraña, se hizo notable por ser el primero de los 36,000 artefactos en las colecciones de NMAAHC. (NMAAHC, regalo de Juan García Salazar) (C. D. Kleymeyer 2019).

Todo este sustento teórico partió del hecho de solventar una duda personal, no solo teórica sino empírica sobre mi concepción del mundo artístico y del mundo en sí mismo.

Mi duda parte de dilucidar cómo es que una práctica, un discurso (corp)oral de los esclavos había llegado hasta mí y había trastocado mi forma de ver el mundo. Se tienen pruebas fehacientes de la existencia de la Capoeira desde el siglo XVIII con los grabados de Jean Baptiste Debret y en el siglo XIX con Johann Moritz Rugendas, pero quizás existió desde mucho antes. ¿Cómo entonces, superó las barreras limítrofes, dogmáticas, legales, temporales, culturales para llegar a Ecuador? ¿Acaso habría discursos culturales similares en Ecuador y eso hizo que la práctica se adaptara? Hice entonces el recorrido por todo el rastro de transculturación teórica y literaria para encontrar respuestas, sin

embargo, no llenaban mis expectativas del todo para una práctica cultural multifacética y su supervivencia y desarrollo en Ecuador.

Así que para establecer una primera aproximación debía conjugar los discursos de Brasil con el de Ecuador: debía partir de mi experiencia en las áreas del conocimiento con las que estoy más relacionado; en las que tengo más años de experiencia, viviéndolas y practicándolas: la literatura y la Capoeira.

Sabía entonces que en el primer rasgo en el que se parecen ambos discursos es que tanto la Capoeira como la literatura de cimarrones hablan, dicen, evocan combates constantes por la búsqueda de la libertad. Había en esa conjunción, entonces, lo que aquí se denominará una *poética del combate cimarrón*.

Lo primero era definir, así, puntos de aproximación que salgan de estos mismos discursos, antes que de los teóricos que han dicho algo sobre los mestizajes culturales, como ya se elaboró antes en la sección de antecedentes; para que acompañen simultáneamente lo empírico.

Para ello tenía que encontrar un acercamiento entre dos tipos disímiles (aunque no tanto, como demostraré en esta tesis) de discursos y que, además, están inscritos en la diáspora negra sudamericana. Me remití, entonces a los orígenes de ambos.

Como se ha mencionado tantas veces en estudios literarios de distinta raigambre, la definición etimológica de texto (*textum*) es tejido (Corominas 1961, 560). De donde se deduce que todos los elementos que componen una obra literaria se interrelacionan a través de un entrecruzamiento, de un enlace que, al final, conforma un todo. Este tejido, (que deviene entramado, trama, etc.), en un principio, sería relevante para este estudio en tanto construcción escrita, es decir, una cierta tangibilidad del habla oral, que permitiría hacer un acercamiento metódico e interpretativo un tanto más ‘fiel’.

Ahora bien, debido a la importancia que se le ha otorgado al manuscrito como testimonio cultural, a la par se ha restado importancia a la oralidad y mucho más a los discursos corporales. Y de ahí resulta otro recurrente error, tratar al cuerpo como algo dissociado del habla o de la boca. Julio César de Tavares afirma al respecto:

[...] es más: el hecho de ser oral el canal que emite las informaciones ancestrales y genéticas de la comunicación duplica la afirmación subversiva que la fiesta y lo lúdico cumplen. La vía oral de comunicación es esencialmente corporal, desde que entendemos el cuerpo como un soplo en acción -respiración: hábito, actividad principal para el *élan* vital (impulso de vida). (Tavares 2012, 79; aclaración añadida).

Esto si se hurga un tanto en la cultura brasileña y, en particular, en su lucha lúdica: la Capoeira. Pero todavía no es momento de entrar ahí. Me quedaré todavía en la idea de cómo el cuerpo está asociado con la oralidad. En su etimología la palabra cuerpo o *corpus* en latín, tiene muchas ramificaciones, una de ellas: *corporalis*, que más allá de sus desinencias aporta un sentido de conjunción entre el cuerpo y la oralidad, o dicho en otras palabras *el cuerpo que habla*. La palabra se compone de dos vocablos *corpus*, cuerpo como se dijo y *oralis*, boca en latín (Corominas 1961, 183). Lo corporal podría ser visto también, entonces, como aquello que atañe al discurso del cuerpo.

Desde otro lado, buscaba el origen también de los discursos de procedencia afro y llegué a la pista, gracias a una referencia de Michael Handelsman, de uno de los dioses Fanti-Ashanti. El *Diccionario de Dioses y diosas, diablos y demonios* de Manfred Lurker, lo describe así: Anansi (Nannj) Protoser mítico con forma de araña entre los achanti¹⁵ de Cote d'Or (África Occidental). Por encargo de Dios, tejió la materia de la que fue hecho el hombre (Lurker & Romero Alvarez, 1999, p. 33). En otras palabras, Anansi teje, al igual que los textos, la trama que describe ontológicamente al ser humano.

Ya que la cultura africana Fanti-Ashanti es trasladada al litoral Pacífico, se comienza a ver ya algunas proximidades con la cultura afro en Ecuador. Pero la mitología va un poco más allá. La Enciclopedia Británica aclara que en una de las historias alrededor de Anansi, esta va en busca del dios Nyame que es el custodio de todas las historias del mundo, para pedirle ser ella (la araña) la portadora y custodia de los relatos. Nyame la pone a prueba y sus peticiones son casi imposibles de realizar: capturar a un jaguar que tenga dientes como dagas, cazar avispa que piquen como el fuego, y aprehender además a un hada invisible; si lo lograba, se haría acreedora a la sabiduría escondida en las narraciones del mundo. Anansi y su esposa Aso, planean una serie de estratagemas para engañar a sus temibles adversarios y capturarlos. Al final, logran su cometido y Nyame cumple con su palabra y le cede las historias. Además, en otro de sus relatos se dice que Anansi guarda todo ese conocimiento en una calabaza y trata de guardarlo para sí, pero éste continuamente se derrama y cae en los seres humanos. Así que se da por vencido y,

¹⁵ Zapata Olivella (2014, 75) afirma en su libro *El árbol brujo de la libertad*: “Cultura Fanti Ashanti. A lo largo de la Costa de Oro habitaba una población compuesta por pequeñas y numerosas tribus, identificadas por lenguas afines al grupo étnico akán. La mayor parte de ellas fueron introducidas a la América como afros “mina”, nombre dado por el puerto de embarque, la factoría de Sao Jorge da Mina, a su vez llamado así por estar en la confluencia de los ríos auríferos. Por esta alusión sabemos que llegaron al país y fueron radicadas preferencialmente en el *litoral Pacífico*, donde su nombre persiste como apellido. No obstante, su tronco común, los Fanti- Ashanti poseen características propias, distinguiéndose los primeros por su adaptación a los oficios domésticos, en tanto que *los Ashanti o Santé eran generalmente temidos por su belicosidad*. [Énfasis añadido].

más bien, se propone la tarea de esparcir el conocimiento a través de historias a la humanidad. (Kefi Asante 2020).

Esto tiene hasta aquí varias aristas fundamentales para que mi idea de investigación fuera cada vez menos aventurada y cobrara más sentido. En primer lugar, Anansi forma parte de la creencia cimarrona de la Costa del Pacífico, no de cualquier tipo de tribu, sino, particularmente de aquellas que son reconocidas por ser guerreras (combativas si así se prefiere); luego, es ella la que ha provisto al mundo de las historias que contienen la sabiduría cimarrona y, además, tiene varios puntos de contacto con la Capoeira: basta con decir que la mitología alrededor del lugar donde se guarda la sabiduría es una calabaza y que el instrumento sagrado de la Capoeira es el berimbau, conformado por una beriba (pedazo de palo; en Ecuador se usa el eucalipto), un alambre metálico, una rama con la cual golpear el alambre (aquí se usa mucho las ramas del bambú) y una calabaza que es una caja de resonancia por donde salen los sonidos de la percusión con la cual se cantan las historias cimarronas (tanto en Ecuador como en Brasil se usa la calabaza); de alguna manera, el berimbau también reparte la sabiduría de las historias del mundo afro.

En alguna ocasión, me contó Michael Handelsman que el asiento de la canoa de Juan García tenía dibujada una tela de araña (adjunto anexo) y me envió una foto (Figura 1). Al preguntarle qué representaba esto, me explicó: porque él creía en Anansi, y esa red muestra que todo en el mundo afro está conectado (Rubio 2019b). Esto me llevó a investigar al respecto y me encontré con un artículo relativamente reciente del estadounidense Chuck Kleymeyer en la revista *Smithsonian*. El artículo en cuestión lleva por nombre “Conozca a Juan García, el hombre que promovió la identidad negra en el Ecuador”; este empieza, precisamente, con la foto del asiento de Juan García y se dice que es el primero de 36 000 artefactos que conforman el Museo Nacional de Historia y Cultura Afroamericana (NMAAHC, por sus siglas en inglés).

Kleymeyer relata que detrás de este artefacto se encuentra una reseña de la construcción identitaria afroecuatoriana: afirma que el asiento le perteneció a la abuela de García, doña Déborah Nazareno Quintero (esposa de Zenón Salazar, quien inspiraría la obra *Pensar sembrando/sembrar pensando con el abuelo Zenón*, a la cual se hará referencia de forma constante durante este y otros capítulos). En dicho asiento, la abuela de García se sentaba a cocinar y contarle historias a su nieto y, además, era usada también en una piragua cuando se iba a abastecer de víveres y desde la cual contaba historias a su nieto. Dice Kleymeyer al respecto:

Algunos atribuyen a Anancio la Araña la invención del cuento. Su presencia en el banquito constituye una conexión directa entre la ancestral África occidental y las Américas, incluyendo a regiones de Centro y Sudamérica, el Caribe y el sur de los Estados Unidos, lugares en los que se han contado durante generaciones cuentos folklóricos sobre Anancio u otra versión de la figura del embaucador.

Este artefacto tallado [el asiento de la abuela de García], que está expuesto en la exhibición inaugural del museo, ‘Expresiones Culturales’, envía un amplio mensaje unificador a los pueblos del hemisferio occidental en el sentido de que aunque somos diferentes, todos estamos vinculados; nos traslapamos, y nuestras historias compartidas y héroes populares compartidos son evidencias de nuestros vínculos.

Saber que compartimos retazos de cultura popular —en especial los cuentos del icónico “Conejo”, la contraparte de Anancio— fortalece nuestra capacidad para construir puentes que crucen brechas culturales, sociales y geográficas (Kleymeyer 2019).

García veía proximidades entre Anansi y el personaje más entrañable de su obra, Conejo: ambos resultaban ser ingeniosos y sobrevivientes gracias a su astucia; es la estrategia del embaucador (engañador o *mandinguero* para los siguientes acápites, según se desarrollará el concepto en este mismo capítulo). Ahora bien, ese mismo artículo me llevó a un video en el que Kleymeyer comparte con García el relato en simultáneo en español e inglés de uno de los cuentos más renombrados del ecuatoriano: “Las orejas del conejo”. Antes de analizar las similitudes que tiene esta historia con la de Anansi es preciso destacar un ‘lapsus’ que sufre García en su elocución: en el momento en el que va a presentar uno de sus cuentos esmeraldeños, dice “vamos a contar primero el cuento de Anansi... ehmmm... deeee... Conejo” y luego añade: y creo que estos cuentos los van a encontrar muy comunes a otros que ya hay en este país”. (Kleymeyer 2017).

Anansi y Conejo: contrapartes del embaucador o del mandinguero que sabe disfrazarse y escuchar

La historia que cuenta García tiene muchos elementos de contacto con la historia original de Anansi, pero tiene, además, algunas otras aristas que lo acercan al discurso cimarrón y combativo brasileño por excelencia: la Capoeira. Conejo, al igual que Anansi, visita a Dios en el cielo (esto sucede en muchos otros cuentos, referiré uno de ellos un tanto más adelante), y le pide que lo vuelva más astuto; sin embargo, Dios sabe que “el conejo era el animal más astuto que había en el mundo”, lo que lo lleva a inquirirlo: “- ¡Pero, Conejo! ¿Qué más astucia te voy a dar?” y la respuesta del conejo es muy elocuente alrededor del cimarronaje: “-No, Señor; es que yo quiero que me dé más astucia porque el tigre me quiere jodé...” (García 1988, 159). En poco, trataré sobre qué tipo de

condiciones metaforiza el tigre desde la mirada de García cuando analice el texto “El tigre y el conejo”. Por ahora es mejor proseguir con los vecinamientos. Al igual que en el caso de Anansi, Dios le encarga tres misiones, capturar un grupo de avispas (coincide plenamente con Anansi), capturar una serpiente¹⁶ y, además, llevarle dos dientes de cocodrilo. En los tres casos, el conejo engaña a sus adversarios para capturarlos: a las avispas las hará ingresar en una calabaza bajo la preocupación de ellas al ver al conejo que cavilaba en voz alta: “mis tías caben o no caben”. Ellas, en afán por ayudarlo le dicen, bueno, “veamos si cabemos” e ingresan voluntariamente. Con la serpiente hará algo similar: le hará creer que otros seres afirman que ella no cabe en un calabazo más grande, ella, al igual que las avispas se decide a entrar para ayudarlo a salir de la duda y se la lleva; al llegar en presencia del lagarto, sin embargo, debe desarrollar otra estratagema: le dice que Dios está armando una fiesta y lo ha mandado a llamar porque es un buen cantador y el lagarto accede; cuando van por el camino saca un garrote y le cae encima, pero se le escapa. Al día siguiente, vuelve a usar el mismo discurso para llevarse al lagarto y este accede y nuevamente le cae a garrotazos, pero no logra acertar a darle en el cráneo para que sus dientes caigan. Al tercer día Conejo llega, de nueva cuenta, a increparle que Dios está disgustado porque tiene el baile detenido sin un cantador probado:

-Mi tío Caimán
Cantador no canta
Mi tío Caimán
Cantador no canta
Mi tío Caimán
Cantador no canta...
(García 1988, 164).

Lo pulla, lo tienta y más aún ante la orden de dios, parte nuevamente con el conejo, al que no reconoce todos los días porque troca su identidad a diario, al cambiar su vestimenta. Es necesario detenerse aquí para analizar la cuestión de lo identitario, el disfraz y la identidad cambiante del cimarrón. Durante las dos ocasiones adicionales en que el conejo visita al lagarto se cambia de ropa para confundirlo y decirle que no era él quien lo había visitado el día anterior. Es válido revisar estos momentos:

-Tío Caimán... ¿Qué es que a Esté le pasa?... Que Nuestro Señor tiene su baile detenido porque no tiene cantador... - ¡Hay, sobrino! ¡Es que ayer vino un posta [mensajero]

¹⁶En algunas narraciones, Anansi tiene también que capturar a una serpiente, como en la compliación de cuentos infantiles *Historias de todo el mundo. La vuelta al mundo en 20 cuentos*. (Autumn Publishing 2018).

también que dizque lo mandaba Nuestro Señor y lo que hizo jue cargarme a palo! -Esos son unos pícaros que no hacen lo que Nuestro Señor les manda... ¿Y cómo andaba vestido? -Andaba de blanco enterito. - ¡Ese era otro! Nuestro Señor a sus postas, los manda de verde... Camine nomá, tío Caimán. -Bueno, ya porque es nuestro Señor, voy a ir... (García 1988, 163).

El cambio de ropa permite confundir al lagarto en tres ocasiones. Desde luego, la trampa no funcionaría si no se usara una figura de poder aún mayor que el del lagarto como es dios, de quien toma su voz para presionarlo a salir nuevamente. En la tercera ocasión el lagarto, como es obvio, no quiere salir de su casa; pero el conejo, vestido esta vez de rojo se lo pide nuevamente en nombre de “Nuestro Señor”. Es curioso cómo el lagarto relaciona la paliza con lo blanco y dice: “-Hay sobrino... ¡yo no voy a poder caminá!... Porque me encuentro es adolorido... ¿Oyó? Ese que vino ayer me dio por aquí... y así como me dio por aquí, me da acá, me blanquea los colmillos afuera...” (García 1988, 164). En la nota aclaratoria sobre el término, por parte del autor dice: “Blanquear: sacar de un golpe”. Pero, para volver a la historia, esta vez Conejo tiene éxito y le saca a palos los dos dientes que necesitaba. Vuelve a visitar a “Nuestro Señor” y éste le otorga un tipo muy particular de astucia: “Se quedó Nuestro Señor pensando y a otro rato, dijo: - Vení, Conejo, pa’ darte más astucia... ¡Esta es la astucia que te voy a dar!... Ahí nomá, lo cogió de las orejas y lo levantó pá encima y, tin tin tin, se las puso larguísimas” (García 1988, 165).

A diferencia de la historia de Anansi quien, como se vio, recibe las historias del mundo, el conejo recibe las orejas más largas, de manera que su astucia dependerá de su nueva capacidad para escuchar¹⁷ más, en lugar que de contar más. Ahora bien, todo esto ya sería suficiente para establecer avecinamientos y muestras claras de que el mito de Anansi se encontraba en el acervo cultural de los esmeraldeños. Pero hay un detalle que no resulta menos que vital para entender desde qué lente operativo se pueden leer los textos ecuatorianos sobre cimarrones: el cuento que escribió García es uno, pero el que contó en Estados Unidos en el video a Kleymeyer es otro.

A simple vista, se podría decir que esto tiene que ver con el hecho de que una de las características de la oralidad es que una historia va cobrando nuevos matices conforme se la sigue contando, de manera que no es una historia muerta, sino que, por el contrario,

¹⁷ En el libro *Educación Cimarrona: memorias, reflexiones y metodologías*, al que se aludirá con detenimiento más adelante, se muestran varios de los requisitos que debe llenar un investigador/a cimarrón/a; uno de ellos explica: “una buena investigadora o investigador tiene la *capacidad de saber escuchar, es decir, de revelar qué hay más allá de las palabras, de los silencios, de los gestos*. (Burbano Preciado y D’Agostino 2013a, 195; énfasis añadido).

se nutre de nuevos elementos en cada nueva ocasión en que es contada, ya sean estos de las circunstancias, onomatopéyicos, de los personajes, etc. Pero, varias de las personas que conocieron a Juan García coinciden en que él siempre guardaba un discurso para el pueblo negro, lo que él llamaba *casa adentro* y otro para la gente que lo entrevistaba y quería saber algo sobre su cultura *casa afuera*. Él en sí mismo era un Conejo, un Anansi; no en el sentido peyorativo del embaucador quizás, pero sí en el sentido de un guardián y custodio del conocimiento de su cultura, que veía con recelo las intenciones detrás de las personas que querían saber más sobre lo afroecuatoriano. Escuchaba más de lo que decía. Así describe Michael Handelsman en una nota al pie de su artículo “Moritz Thomsen y la colonialidad del poder. Memorias atropelladas y otros desencuentros en *Living Poor* y *The farm on the River of Esmeraldas*” este discurso que se bifurca entre dentro y fuera:

Esta referencia a “casa adentro” y “casa afuera” no debe confundirse con una expresión de fundamentalismo o separatismo. En varias ocasiones he escuchado a Juan García explicar el concepto como una estrategia pedagógica para confrontar la colonialidad del poder y la colonialidad del saber con una reconstrucción de la historia desde la etnoeducación, la cual permitirá a los afrodescendientes (y a todos) completar y complejizar (es decir, democratizar) la historia oficial. Para que haya un verdadero diálogo intercultural, les compete a todos los subalternizados recuperar y resignificar sus saberes otros antes de poder asumir un rol protagónico en las ineludibles negociaciones entre las diferencias. Aunque una adecuada elaboración de ese proceso decolonial, marcado por Juan García, rebasa los propósitos inmediatos de mi ensayo, basta señalar que, en el fondo, estoy problematizando el pensamiento de Moritz Thomsen y su recepción como un esfuerzo por desaprender/aprender según lo que he podido aprender con la etnoeducación. (Handelsman 2019, 108).

Mi impresión es precisamente que fue eso lo que sucedió en el momento en que contó los cuentos afroesmeraldeños en EE. UU: publicó en Ecuador una versión para repartirla casa adentro y contó otra casa afuera.

Diferencias y objetivos de contar un mismo cuento de dos maneras distintas

El cuento narrado por García y que tradujo simultáneamente Kleymeyer decía, en primer lugar, que Conejo le pide a dios ser más grande, aunque sea un poquito, porque es pequeño y todos los demás animales se burlan de él. La respuesta de su dios es nada menos que relevante para el contexto de lo que quiero demostrar: “-Pero conejo, tú eres un animal muy astuto, por eso eres pequeño, si fueras más grande, serías un peligro”. Una de las situaciones que son descritas de forma diferente por García es que cuando va a capturar a la serpiente, no vuelve a usar la misma estrategia de decir si cabe o no en una

calabaza, sino que se va a construirle una casa y le muestra dos puertas, la de entrada y la de salida (que solo estaba pintada y no era de verdad) y que es un presente para ella y si no le gusta, puede entrar y salir. Entra y la atrapa. Luego, cuando va con el cocodrilo, en lugar de perseguirlo repetidamente y cambiando de identidad al disfrazarse, lo engaña diciéndole que algo huele muy mal y que, al parecer, era su aliento; le propone, ya que él es pequeño (porque Dios lo hizo pequeño para hacer cosas como esas, es decir ayudar a los más grandes) meterse en su boca y limpiarle los dientes. Aprovecha que está adentro, le pone un pedazo de madera en la boca para que no pueda cerrarla y mientras le lava los dientes le extrae dos de ellos. Lo consuela: usted tiene muchos, tío, estos no le harán falta. Lleva todos los encargos a Dios y éste le alarga las orejas. Y termina siendo un poco más grande. (Kleymeyer 2017).

Estas diferencias entre la narración escrita y lo que cuenta oralmente en Estados Unidos son un ejemplo claro de la estrategia cimarrona. Dice Kleymeyer en su artículo:

Durante las tres décadas siguientes, García recolectó más de 3,000 horas de grabaciones en las comunidades y tomó cerca de 10,000 fotografías. Después de transcribir los cuentos para publicarlos, los devolvía a la gente, imprimiendo folletos para usarlos en escuelas locales. Una de esas escuelas era la misma de su infancia, de un aula sobre postes, sin materiales impresos de ningún tipo. (Kleymeyer 2019).

Lo que quiere decir que lo que hacía Juan García era recolectar estas historias para devolverlas a un pueblo que buscaba señales que retrotraigan su identidad, que la academia había borrado sistemáticamente y que, gracias a su gestión, a la de Juan García, constaría por primera vez en la Carta Magna ecuatoriana a partir de 1998¹⁸. Es claro entonces, que lo que buscaba García no era únicamente compilar material oral para publicarlo sino para educar a su propia gente acorde a su pasado y su propia cultura; más aún, desde su propio folklore¹⁹. Es decir, no se genera un verdadero rescate de la cultura

¹⁸ La Constitución de 1998, en su Título III: De los derechos, garantías y deberes reza en su artículo 83: “Los pueblos indígenas, que se autodefinen como nacionalidades de raíces ancestrales, y los pueblos negros o afroecuatorianos, forman parte del Estado ecuatoriano, único e indivisible” (Asamblea Nacional Constituyente 1998).

¹⁹ Dentro del libro *Educación Cimarrona, memorias, reflexiones y metodologías* se puede encontrar nociones sobre este mecanismo de enseñanza etnográfica: “la oralidad transmite los conocimientos que el afroesmeraldeño -yo diría afrondescendiente en general- tiene del hombre, la naturaleza y lo divino/mágico, (...) cumple las funciones sociales de instruir, moralizar, criticar y divertir al grupo, (...) expresa una cosmogonía distinta, una historia otra, una vida marginal contada desde la misma voz subalterna” (Burbano Preciado y D’Agostino 2014, 39). El mismo texto, solo un tanto después hablará de los *griots* o los historiadores tradicionales entre los bantús africanos; desde luego, se evoca a Juan García desde un texto de Patiño (2008): “Crear, recrear, y volver a crear -nos dice Juan García- es una facultad que los guardianes de la tradición recibieron de los ancestros, para no perder los referentes comunes que heredamos de la nación africana que dejamos atrás” (Burbano Preciado y D’Agostino 2014, 40).

al pasar a papel lo oral sino al transmitir gracias al papel la oralidad, lo que significaba que esas historias volvieran a las mentes de los negros de Esmeraldas para volverse a propagar.

En su libro sobre el abuelo Zenón, García revela, de una maravillosa manera, cómo funciona ese proceso:

... cuando uno trabaja con cuentos y con adivinanzas convirtiéndolos en saberes, para devolverlos a las escuelas para que los niños y niñas puedan encontrarse con saberes ancestrales, uno está sembrando. Puede ser que con eso uno cambia los métodos de siembra, pero eso es parte del encargo dejado por los y las mayores de pasar la semilla de lo que dejaron sembrado (...) En algún momento se decía que las personas en las haciendas o en los reales en las minas, escondían semillas en el pelo, en los peinados, para ir las a sembrar más allá, pero el abuelo Zenón aclaraba diciendo: “No, en el pelo no se podía guardar nada porque los esclavizados no tenían pelo, se les cortaba el pelo, entonces no era en el pelo donde se guardaban esas semillas, era en la cabeza”: Y de la cabeza sí se podían sembrar más allá. Algunos y algunas hemos adquirido ese mandato, esa tradición; cosechamos y guardamos semillas en la cabeza y de la cabeza las pasamos a otras cabezas. El temor que muchos sembradores o regadores de estas semillas tenemos es cuando esta semilla se convierte en algo ya sin valor, en algo para ser usado ahora, para ser comido, digerido ahora, y ya no se siembra, entonces ahí que gran parte de estas semillas ancestrales se han perdido porque mucha gente las extrae, las usa para intentar lecturas sobre nosotros y ya no las siembra, las devuelve por otro camino, entonces esto es un temor (García Salazar y Walsh 2017, 40–41).

Y este extenso fragmento del libro *Pensar sembrando y sembrar pensando...* tiene algunas respuestas a un par de preguntas de investigación que surgieron a raíz de mi reflexión sobre este tema. En primer, lugar el por qué cambia las historias aquí y allá (dentro y fuera) y qué lugar ocupa mi tesis en ello.

Las historias que García recolectó en el libro *Cuentos y décimas afro-esmeraldeñas*, seguramente con el afán de devolverlas a las escuelas en la provincia de Esmeraldas son visiblemente más violentas, alertan sobre el hecho de que a pesar de ser ‘pequeños’ o estar en desventaja, la astucia puede marcar una diferencia frente a ‘depredadores’ o personas más poderosas; y en ello, hay que tener cuidado: si se trata de animales violentos y depredadores quizás haya incluso que usarla en su contra, eso sí, sin que se dé mayor cuenta de lo que ha ocurrido y sin que eso produzca más violencia. En palabras del Mestre fundador de la Capoeira en Ecuador, José María da Silva: “el engaño no consiste en hacer una finta para ponerle a alguien una patada en la cara, es hacer que el otro lleve la cara a tu pie y encima te pida disculpas”. Eso es, exactamente, lo que sucede en estos cuentos: los personajes que son consabidamente violentos son engañados de tal manera que no se vuelven aún más violentos sino que acuden sin mayor resistencia

a las trampas (alguna de ellas también bastante violenta). La versión que cuenta en Estados Unidos, sin embargo, carece casi totalmente de violencia y, por el contrario, los personajes son aún más astutos: no hacen mayor daño para llegar a su objetivo que, sin embargo, no es ser más astutos sino ser más grandes. Y esto puede ser visto de maneras distintas: en Estados Unidos se ve a Ecuador como pequeño y está dando la fórmula para hacerse ‘aunque sea un poco más grande’ o, como epítome del mensaje casa adentro, está sugiriendo que la grandeza es muy parecida a la astucia en el cimarronaje.

La diferencia en el uso de la violencia en los cuentos que se publicaron aquí y lo que dijo allá no sucede únicamente en esta narración de “Las orejas del conejo”; no es, en lo absoluto, un hecho aislado. Vale revisar otro caso más para dejar en claro que en la etnoeducación la teoría y la práctica siempre van de la mano.

El tigre y el conejo: el poder enfrenta a una astucia que devuelve la violencia

En la misma traducción que realiza en simultáneo Kleymeyer, García también narra una historia sobre un tigre y un conejo. De estas, señala hay varias historias, pero no resulta menos relevante y curioso la elección de la historia que cuenta allá y la que publica en el libro de *Cuentos y décimas afro-esmeraldeñas*. En Estados Unidos, habla de un conejo que necesitaba comida para una fiesta y, al ver que el tigre no le quiere contar de dónde saca la comida que éste recoge a diario, lo persigue continuamente hasta que se atraviesa en su camino haciéndose el muerto por tres ocasiones, hasta que el tigre decide depositarlo en el canasto con los demás víveres que lleva en su espalda; abandona canasto y conejo, para ir a recolectar todos los ‘demás’ conejos muertos que ha visto en el camino (porque piensa que son distintos y que debe haber cien más regados por ahí) y el conejo se lleva la comida (Kleymeyer 2017).

El cuento del tigre y el conejo que se narra en el libro publicado en Ecuador relata, en cambio, cómo el tigre engaña a la familia del conejo que, a su vez, canta una clave antes de entrar a su casa²⁰, puesto que su padre ya ha sido devorado por el tigre en la montaña al salir a recoger alimentos: la madre lo escucha y abre la puerta. El tigre entonces decide aprenderse la canción y cantarla para que le abran. La madre se da cuenta del engaño y no se deja convencer por la voz del tigre. Entonces el tigre logra que una serie de animales imiten la voz para que la coneja abra, pero esta no cede, hasta que al

²⁰ La canción reza así: Subiendo mi loma arriba/ con mi barriguita llena. / Mamita ábrame la puerta/ que soy tinto conejo... (García 1988, 108)

tercer intento lo logra y la devora (“En seguida, le arranca la cabeza y se la come...” (García 1988, 111). Conejo toma venganza por la muerte de sus padres, con una estrategia notoriamente violenta: se disfraza de mujer para seducirlo. El tigre le propone matrimonio y el conejo disfrazado le dice, acepto si te dejas cortar un brazo. Acepta, lo cercena y luego él pide tocarla, el conejo le dice que no hay problema si se deja cortar una pierna. Accede nuevamente y una vez que lo tiene con dos extremidades cortadas se saca el disfraz y le dice que es el hijo de los conejos que ha devorado. Le pide perdón, pero el conejo continúa con su venganza: “Ahí agarró y lo mató, lo peló, lo ahumó, lo puso en un canasto y se lo llevó a la tigre...” (García 1988, 113). Luego, le dice a su ‘tía’ tigre que el tío tigre ha enviado esa comida que ha cazado, pero que le mande a uno de sus hijos para darle alcance a un gran número de tatabras que se le escapen. Cada día envía a uno, el conejo lo mata, lo pela y lo ahuma y se lo lleva a la tía tigre como si fuera una tatabra cazada, hasta completar sus 5 hijos mayores. Restan dos más, pero a estos no los mata porque aún están lactando y no salen de casa, pero les canta “Mujer que se come a su marido y a sus hijos; mala mujer” (García 1988, 114). Lo alcanza a escuchar uno de los cachorros y le cuenta a su madre. El conejo, que está ayudando en la casa le dice que son inventos del cachorro y la madre manda al conejo a que infrinja sendos latigazos para educarlo. Esto sucede en repetidas ocasiones hasta que la tigre lo escucha y lo persigue; mediante algunos engaños más logra escapar. El cuento termina no sin antes aclarar: “Así la tigre se fue desconsolada y no lo pudo coger al conejo... Y el conejo le mató al marido y a los cinco hijos grandes y él se quedó tranquilo en su montaña.” (García 1988, 116).

Incluso antes de que García comience a explicar la historia del tigre y el conejo hace una aclaración: “vamos a contar otra historia sobre conejo también y esta es una eterna contradicción entre conejo y tigre que es la eterna lucha entre los ricos y los pobres y entre los débiles y los fuertes.” (Kleymeyer 2017). Queda claro que los personajes se presentan en esta narrativa como evidentes símbolos de poder y de minoría, de riqueza y pobreza. Los símbolos, sin embargo, son atenuados en Estados Unidos y mostrados con mucha violencia implícita en Ecuador. En otras palabras, a pesar de que García deja en claro a qué hacen referencia sus historias no las confía por completo y las cambia a conveniencia. El discurso del cimarrón es precisamente eso, elusivo. Hay que entenderlo desde su clave etimológica.

El cimarrón: orígenes y estratagemas

La definición de la palabra cimarrón, según la Real Academia Española es: “Dicho de un esclavo: que se refugiaba en los montes buscando libertad” mientras que su etimología refiere a: “amer., 1535, ‘alzado, montaraz’, aplicado a los indios, negros y animales huidos, ‘salvaje, silvestre’; probablemente deriv. de cima, por los montes adonde huían los cimarrones” (Corominas 1961, 150).

Estas definiciones tienen mucho que ver también con el discurso del sujeto esclavizado en fuga. El cimarronaje no es un estado estable, es una transición: si todavía se permaneciera en esclavitud la persona sería esclava, y si ya hubiera alcanzado la libertad sería libreta. Pero la palabra cimarrón define a quien se encuentra en fuga; por tanto, usa distintas estrategias para no ser capturado: esconderse, aprender el lenguaje del otro que lo persigue, disfrazarse, entrapar a sus posibles captores e incluso mantenerse invisible, silencioso hasta el momento en que, recuperadas sus fuerzas, pueda arremeter y luchar por ser visto, por volver a existir²¹. Dice Edizon León en su tesis doctoral *Acercamiento crítico al cimarronaje a partir de la teoría política, los estudios culturales, y la filosofía de la existencia*:

[...] el cimarronaje no piensa la libertad en términos individuales sino que constituye un proyecto de reconstrucción colectiva del Ser, a partir de crear comunidad, la misma que se restablecerá a partir de nuevos lazos y construcciones culturales e incluso consanguíneos. El cimarronaje en su esencia es la posibilidad de volver a existir y por tanto, volver a Ser. Pero esta posibilidad no niega un acumulado histórico que ha estado operando en la conciencia colectiva del Ser. Como bien anota Zapata Olivella: ‘[...] el trabajo de los vivos debe enriquecerse con la experiencia ancestral acumulada de una tradición’ (León 2015, 207).

O si se prefiere en palabras de Walsh y García: “Solo sembrando en los territorios nuestros saberes ancestrales, volvemos a ser donde no habíamos sido” (García Salazar y Walsh 2017, 39). Ahora, es la cultura negra la que ha adaptado ese tipo de conductas como bandera de resistencia comunitaria, colectiva frente a culturas que no la reconocen y, por tanto, la someten. Es así que sus historias también obedecen a las estrategias de los

²¹ La fuga es una primera instancia para llegar a la libertad personal, pero siempre tenía un fin comunitario de liberación: “El movimiento Cimarrón representa las primeras formas de resistencia y lucha de los afrodescendientes en toda América; construían poderosos palenques o zonas liberadas en las montañas, pantanos y selvas, y desde allí partían, en forma temeraria y agresiva, para liberar a sus hermanos de las haciendas y minas esclavistas (Burbano Preciado y D’Agostino 2014, 40).

cimarrones, las enseñan, las esconden, las adecuan para reconstruir una identidad que ha sido defenestrada. El mismo Juan García, según Kleymeyer, es un ejemplo de dicha propuesta:

Como Conejo en los cuentos que Juan mismo contó más adelante, este humilde autodidacta utilizó su astucia, su curiosidad, su obstinada perseverancia y su mente brillante para triunfar en la vida, finalmente siendo homenajeado por el Congreso Nacional del Ecuador y por la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*. Como autor de más de 30 libros y folletos sobre lo que había recopilado y descubierto, García fue invitado con frecuencia a dictar conferencias y a participar en reuniones académicas en el Ecuador y en el mundo entero (Kleymeyer 2019).

En su momento, explica Kleymeyer, Juan García era un niño pobre y que asistía a una escuela sin casi ningún recurso didáctico y lo poco que le enseñaban no decía nada de quiénes eran los negros en el Ecuador. A través de la recolección de las múltiples historias de sus ancestros logra hacer más visible su cultura. Pero es, en sí mismo, un discurso cimarrón que tiene réplicas en variadísimos lugares del mundo en los que logró sobrevivir (lo que comprueba su versatilidad y su capacidad de resistencia y conservación de una ideología) y se ha esparcido hasta llegar a la cultura popular²². Ese discurso que llevó a García a conocer el mundo y sus historias; también llevó a la Capoeira a ser una práctica y discurso de resistencia brasileña de los esclavos traídos a América en el siglo XVI a los ingenios azucareros, a encontrarse vigente hoy en más de 130 países en el mundo. Esta tesis, entonces, busca mostrar cómo la fuga del cimarrón se ha extrapolado en su discurso y obedece a sus mismas motivaciones y dinámicas; la primera: ser un discurso que huye todo el tiempo hacia nuevas culturas²³ sin abjurar o desconocer su tradición y acervo cultural. En palabras del abuelo Zenón, otra vez: “Volver a ser donde nunca fue, donde nunca estuvo” (García Salazar y Walsh 2017, 38).

²² Kleymeyer (2019) afirma que los cuentos del tigre y el conejo se asemejan mucho a los de Bruh Rabbit y the Tar baby que vienen del sur de Estados Unidos. Dice que son cuentos populares escuchados en su infancia (en la de todos los estadounidenses, aventura) y que muestran al conejo como el animal más astuto de todos; llegando su legado hasta las Historias animadas de ayer y hoy: “Anancio y Conejo, los embaucadores que se convirtieron en héroes populares de todo el hemisferio, como la Tía Nancy y Bruh Rabbit, y después en el personaje de dibujos animados amado en todo el mundo, Bugs Bunny”. Vale aclarar que he tomado la cita como está en la página del Museo Smithsonian, pero en otras fuentes el Hermano Conejo aparece referenciado en inglés como Brer Rabbit (contracción Br'er, es decir, apócope de Brother) (Enciclopedia Britannica 2020).

²³ Lo dicen Burbano y D'Agostino (2013a, 43) en su libro sobre Educación cimarrona: “la cultura no es un ente que deba ser analizado en su permanencia ni en su pureza, antes bien, la cultura es una realidad dinámica, la cual se modifica como consecuencia de factores coyunturales específicos e interrelacionados entre sí”.

Aquí, a través de la sabiduría ancestral de la cual García fue un custodio o un sembrador²⁴, se han mostrado algunas estratagemas usadas por el cimarrón para subsistir, para resistir. El discurso cimarrón fuga y aunque dentro de sí carga la responsabilidad de preservar la memoria²⁵ ancestral, se ha mezclado con otras formas culturales alrededor del mundo. Eso ya se ha explicado a través de la cultura brasileña con la Antropofagia cultural, pero desde la cultura cimarrona ecuatoriana bastaría con mostrar lo que García decía sobre sembrar y que, de manera consciente o no, parece estar evocando en algo a la misma Antropofagia cultural brasileña: “La cabeza [que como se dijo es la custodia de lo divino y la tradición] *más se alimenta de cosas*, de saberes que fortalecen lo que está adentro, es lo que ahora podríamos entender como el mundo secreto”. (García Salazar y Walsh 2017, 37; énfasis añadido).

O en este otro fragmento:

La tradición manda: *Sembrar para alimentar el cuerpo y para alimentar la cabeza*. Desde la visión de la comunidad de origen africano del norte de Esmeraldas, el cuerpo es esta parte de materia pegado a la naturaleza, muy pegado a la madre tierra. Según lo que los y las mayores dicen, el cuerpo tiene que ser devuelto algún día a la madre tierra porque de sus dones se alimentó. El concepto del cuerpo, para entenderlo de manera simple, está vinculado a la tierra y se alimenta de lo que produce la madre tierra, de los recursos que hay en ella. *Por eso los alimentos que vienen de la tierra tienen que ser compartidos y tienen que ser usados de manera solidaria y respetuosa*. (García Salazar y Walsh 2017, 36; énfasis añadido).

En ambos casos, el alimento está presente, no solo para enriquecer el cuerpo, es decir, en el plano más directo que es la subsistencia, sino que también nutre a la cabeza, a lo único que el cimarrón desterritorializado puede heredar: su saber. Pero, además, comparte con la Antropofagia cultural un mismo sentido: no se nutre comiendo cualquier alimento, se necesita de los saberes que reconozcan el valor de su cultura y que la dinamicen a crecer, a desarrollarse, a multiplicarse... a sembrarse.

²⁴ Aunque él mismo prefería que lo llamaran “un obrero del proceso” (Walsh 2017).

²⁵ Dice García (2017, 39) a través de la voz del abuelo Zenón: “los actos de resistencia de los mayores no son peso muerto”; cualquiera puede desenterrar actos de resistencia y usarlos como herramienta en el ahora, pero ese acto de resistencia tiene que nacer en la memoria del que desentierra. El valor de la semilla tiene que ser recuperado por la memoria del que logra recuperar esa semilla. Es una memoria que va a tener una larga vida, porque puede ser usada en cualquier momento. Y ahí mismo está el Abuelo Zenón cogiendo toda la memoria, recopilándola, juntándola y usándola como una memoria colectiva de todos y todas; esto es el valor de la semilla y del sembrar que recupera vigencia en cualquier momento a partir del esfuerzo que el individuo hace por recuperar la semilla que los y las mayores sembraron”.

Si volvemos entonces a la definición de Lurker (la telaraña retrata todos los hilos o partes que conforman al ser humano), todas estas señales que se podrían tomar como simples repeticiones de una diáspora o peor aún como coincidencias, no son más que simetrías de una red que se ha esparcido y ha cobrado valor cultural en distintas latitudes. Las historias cimarronas se entrelazan desde el discurso de la cabeza y el cuerpo (para mantener esa diferencia que marca García, aunque una no es sin la otra y viceversa) y se fundamenta en sus propios orígenes. Son narraciones en las que prima la lucha, el engaño, la negociación y un sentido de cuerpo comunitario.

Ahora bien, es preciso abarcar algunos puntos adicionales sobre la violencia para determinar su utilidad o no en la etnoeducación casa adentro como en su visibilización casa afuera. A pesar de que dicha violencia puede estar fundamentada, como lo decía Cornejo Polar, en los choques culturales, y en los cruentos procesos independentistas ecuatorianos y afroesmeraldeños en particular, dicha desmesura no puede ser aplicable a todas las circunstancias o en todo momento. Los cuentos y su poder²⁶ deben abocarse también a establecer una suerte de autorregulación.

El poder del cuento: etnoeducación y autorregulación en contra de las ‘sapadas’

El personaje del sapo en los cuentos de García hace el papel simbólico del soplón: el que revela los secretos que acercan lo afro a lo divino. En su libro cuentos y décimas afro-esmeraldeñas, Juan García presentan un compendio de historias y mitos de la provincia de Esmeraldas bajo un reclamo insertado en el mismo prólogo del libro:

La finalidad de este libro es exactamente eso: devolver a todo el grupo humano lo que siempre le perteneció, hoy, especialmente, que está en peligro de perder su identidad cultural, por la constante presión de los medios de comunicación modernos que llevan a todos los rincones los nuevos modelos de cultura llamada ‘universal’, imponiendo entre nuestra gente una falsa generación de mitos y costumbres que nada tienen que ver con nuestra vida ni con nuestra herencia cultural. (García 1988, 9).

²⁶ Dice Kleymeyer (2019) sobre Juan García: “Juan García Salazar, con su aguante y astucia en la búsqueda de una identidad, se había convertido en el ejemplo viviente del poder del cuento y de la fuerza de la historia oral. Con la diestra ayuda de García, Conejo y Anancio desempeñaron un papel para empoderar la autoafirmación en el Ecuador”.

Ha dicho Juan García, a través de las enseñanzas que le transmitía su abuelo Zenón que tiene miedo a que la gente se lleve esas historias y les dé otro rumbo que no sea el lugar de donde salieron. Y en este trastoque de las historias, quizás, estaba funcionando el mecanismo cimarrón del doble discurso: adentro necesita advertir sobre la violencia que ocupa en varios grados el poder y casa afuera, lo ingenioso del pueblo cimarrón para educar, para salir de situaciones de riesgo y enfrentar al poder sin ser, ‘en lo absoluto’, violento. Mi tesis en ese contexto obedece a la idea de seguir sembrando, puesto que a pesar de no saber si esta lectura mía, que podría verse en palabras de García como un “cambio en el método de siembra”, llegará a las comunidades afro-esmeraldeñas, sí podría decir que reposaría en el mismo lugar al que él mismo confió su saber: el Fondo Afro-andino²⁷.

A más de ello, y a riesgo de distanciarme de los discursos ecuatorianos y lo que significa la mítica araña en Ecuador, busqué algún referente en la obra de García y encontré un cuento llamado “Por qué el sapo es aplastado”.

El cuento relata cómo la araña, por encargo de “Nuestro señor” empieza la ardua tarea de enhebrar una escalera desde el cielo hasta la Tierra para que todos los animales del monte asistan y disfruten al ritmo de la marimba. En esta primera parte, ya hay que detenerse precisamente por esa cercanía que tiene la araña con el dios del cielo (Nyame), pues tanto en la mitología africana como en la ecuatoriana la araña está en la capacidad de dirigirse a dios por su habilidad de llegar al cielo (está cercana a lo divino). En este caso, la araña está en la capacidad de crear una escalera al cielo, es la que facilita la visita a lo divino del resto de animales, pero además es una cantadora y además “respondedora”, es decir, es una figura en los cánticos ancestrales con estatus, que tiene la habilidad de contestar, por su sabiduría y, en este caso, además, se encuentra cerca de dios. El sapo, buscando información sobre los cánticos que se van a tomar lugar en una fiesta en el cielo, la sorprende tejiendo la escalera. Sucede un hecho ‘vergonzante’ debido a que la araña no quiere que se sepa cómo es que teje su hilo y le hace prometer al sapo que no dirá nada sobre lo que ha visto. El sapo se embriaga en el baile y comienza a cantar:

²⁷ Kley Meyer (2019) reflexiona al final de su artículo: “Las personas se preguntarán: ¿por qué este hombre, que ya era conocido como ‘el padre de la identidad negra en el Ecuador’, regaló el preciado banquito que había pertenecido a su abuela? ¿Y por qué eligió al Museo Nacional de Historia y Cultura Afroamericana en Washington, D.C.? Lo que queda claro es que este ex carpintero y pescador fue un constructor autodidacta de puentes y un protector visionario de tesoros ancestrales, que buscó a un beneficiario que salvaguardara para siempre y para todos este estimado objeto, que encara el vínculo histórico entre África y las Américas”. Me gustaría pensar, salvando las diferencias entre un fundador de la identidad afro-ecuatoriana y apenas un investigador de un tema afro en Ecuador y Brasil, que estoy dejando mi semilla en un lugar donde se lo preserve y esté disponible para aquellos a quienes les interese.

Mi Comadre Araña
 Caga cabulla...
 Mi Comadre Araña
 caga cabull...

La araña inquiera:

Compadre Sapo,
 cante otra juga
 Compadre Sapo
 No busque bulla
 (García 1988, 150).

La araña se cansa de ser avergonzada y hace sacar al sapo del lugar. Todos se olvidan que el sapo se ha quedado embriagado en un rincón y la araña desteje la escalera. Al siguiente día el sapo es sacado del cielo y cae al suelo amenazando a palos y piedras:

Apártense palos y piedras
 porque sino (sic), las parto.
 Apártense palos y piedras
 porque sino, las parto.
 (García 1988, 151).

Los palos se abren frente a la advertencia, pero las piedras se pusieron más duras así que el sapo quedó aplastado contra ellas. Y esa es la razón por la cual el sapo nunca más pudo caminar como otros animales sobre sus dos patas y es por ello que se le brotan los ojos.

Entonces, hay que resaltar de esta historia varios elementos que llaman la atención. Primero, el hecho de que la araña y el sapo sean compadres: esa proximidad entre el ser que puede alcanzar el cielo y el sapo que también tiene que ver tanto con la astucia como con el sentido inmediato que se le da en este cuento: un soplón o delator. En las definiciones que brinda la Real Academia de la Lengua Española se puede ver esta proximidad: una de las acepciones de sapo, de las que da cuenta “m. coloq. Bol., Ec. y Perú. Persona muy despierta, vivaz y astuta” y poco después se encuentra esta: m. y f. Bol., Col., C. Rica, Ec., Ur. y Ven. Soplón, delator (Real Academia Española 2020g). Quizás en Ecuador la figura del sapo se relaciona con la imagen de la araña que en la mitología afro es también embustera; sin embargo, en Ecuador el término sapo es peyorativo y refiere al que trata de observar todo para perjudicar al resto (de ahí que sus ojos, como marca García, son saltones). Resulta oportuna una nueva definición de la RAE

sobre el mismo animal: “Mirón, espía” (Real Academia Española 2020g). El ser delator es algo condenable para los cimarrones²⁸. El sapo es relator si se asume que, como en las décimas, los narradores cantan las historias de sus ancestros²⁹. La araña es la custodia de la información, pero es “respondedora” o contadora, infidente, de alguna manera sobre lo que Dios ha dispuesto. El que se ‘pasa de vivo’ (de sapo) con lo que dice se dará con la piedra en los dientes. Es decir, este cuento “casa adentro” le está diciendo a su gente que no se puede decir todo a todos. Hay mensajes ocultos y endógenos que se debe respetar si se quiere estar ‘en gracia’ con el cielo, si no se quiere ser defenestrado, si no se quiere romper el puente (la escalera) que une lo divino con lo terrenal, en definitiva, dejar de sembrar.

Esta tesis, entonces, no pretenderá descifrar los mensajes *casa adentro* como si yo, su autor, tuviese la posibilidad de arrogarme la licencia, de ser un sapo; sí, por el contrario, plantea la posibilidad de establecer una cercanía, una posibilidad de lectura de un discurso que siempre es doble o múltiple y polifónico, como se verá, con mucho detenimiento, en el acápite sobre la obra de Antonio Preciado; pero que, se puede adelantar, no se trata del discurso de un cuerpo individual sino de los ecos de muchas voces que se conjugan en un cuerpo comunitario que en distintos lugares de América encontrarían formas de combate y resistencia frente a la opresión. Es decir, un cuerpo comunitario en resistencia, en tanto, dice Tavares, existe una metamorfosis en la concepción del cuerpo negro: “[u]na metamorfosis deshumanizante, alienante, en este sistema de relaciones que corresponde al siguiente tránsito: de un ser humano a mercadería; de mercadería en fuerza de trabajo en sí; de fuerza de trabajo en sí en capital fijo, como si fuese una máquina descartable. En fin, de cuerpo comunitario a un cuerpo productivo”. (Tavares 2012, 75).

La Capoeira y los cimarrones ecuatorianos: algunas aproximaciones

²⁸ Es lo que parece sugerir el abuelo Zenón cuando dice: “Las oraciones, los secretos curativos y todos los que son conocimientos reservados a los guardianes de la tradición también se guardan en la cabeza. La cabeza es un mundo del individuo, más cerrado, que se usa para proteger el cuerpo, para proteger el corazón. Pertenece al individuo y se transmite de una generación a otra con bastantes leyes que la persona que la hereda tiene que obedecer y respetar. (García Salazar y Walsh 2017, 37).

²⁹ En el folklore latinoamericano es muy difundida la imagen del sapo como cantador, bastaría con escuchar un tema que es bastante popular en la música tradicional argentina: Sapo cancionero.

Si bien yo veía estas proximidades desde mi plano empírico e intuitivo en inicio, ahora quedaba más claro que esa relación entre las historias cimarronas y Anansi era estrecha, pero restaba asociar la cultura del Pacífico con la del Atlántico, buscaba también llegar hacia el discurso de la Capoeira (hasta el Atlántico) y, en ello, Julio César de Tavares y su libro *Danza de guerra* tuvieron una primera ruta de acercamiento. Dice el autor sobre el nacimiento de la Capoeira:

Según la tradición oral afro-brasileña, la Capoeira nace de los Quilombos, habiéndose formado como un arma de lucha guerrillera, emprendida por los negros, en el Brasil, para que consiguieran sobrevivir y sobrellevar las pésimas condiciones que la esclavitud les imponía. Su desenvolvimiento, en cuanto táctica y arma de guerra, debe haber sido marcado por la constante observación de los animales, que constituyen la fauna brasileña, tales como los monos, el jaguar, la raposa, y *la araña*. Con base en el comportamiento de cada uno de estos animales, los negros constituirían un esquema de actitudes y comportamientos. Por medio de éste soldaron un conjunto de actitudes transformadas en gestos, que, a partir de un determinado guion, llegaron al modelo combinatorio elemental a ser practicado (Tavares 2012, 114; énfasis añadido).

La araña y el jaguar son parte de su mitología y son animales con los que tendrían cercanía al huir a la selva donde se establecían los quilombos. El cuerpo habla también como una araña cuando es hora de luchar. No hay que olvidar los puntos gravitantes de estas etimologías: se fundamentan en el engaño, en la astucia para atrapar la ferocidad, la fuerza, la velocidad, la destreza y la (in)visibilidad³⁰ (jaguar, avispa³¹, el hada invisible); y solo luego de atrapar esos elementos se pueden contar las historias cimarronas. Solo entonces entendí las proximidades que tiene el discurso cimarrón y corporal de la Capoeira para analizar las historias de los esclavos en fuga ecuatorianos y sus formas de combatir y resistir. Pero antes de ir hacia esta aproximación desde la fuga, el debate, el

³⁰ Estas cuestiones alrededor del combate y la resistencia que encuentra un asidero metafórico en la supervivencia frente a los animales ha sido representada en distintas investigaciones sobre los orígenes afro. Dice Zapata Olivella (2014, 34) en el árbol brujo de la libertad: “En el claroscuro de la madrugada, cuando el cazador se apresta a mirar sus trampas con la esperanza de una buena captura, los tambores invocaron a Ochosí. Los danzantes siguieron los pasos cadenciosos de los cazadores y animales, deslizándose cautelosos en la maraña de la selva o por los caminos de la sabana. Los babalaos imploraron al invisible y presente Ochosí para que el Muntú, extraviado en tierras extrañas, encontrara la manera de cazar el venado, vencer al tigre y huir de las serpientes”.. Desde luego, es necesario también hablar de la mitología y sabiduría ancestral negra que toman forma en los varios cuentos que García recolectó sobre El Conejo y el Tigre.

³¹ En términos de combate cimarrón es muy necesario recalcar aquí la frase de uno de los mejores boxeadores de todos los tiempos y a quién se aludirá en distintos puntos de esta tesis, Muhammad Ali (1975, 93), cuando al explicar parte de su estrategia de combate o su forma de moverse en el cuadrilátero decía: “Float like a butterfly, sting like a bee”, es decir, ser ligero como una mariposa (flotar), pero atacar como una abeja (picar).

engaño, la astucia y la negociación, desde la Capoeira, quedaría incompleta la reflexión sin un concepto que ayude precisamente a visibilizar lo que la academia ha borrado sin reparos; resulta primordial a la hora de leer los textos sobre cimarrones ecuatorianos usar su propia alternativa de investigación: sentipensar.

Sentipensar: 'requisito' y lente operatorio

Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo. (Marx 1845)

Decía Ernesto Sábato en *Abadón el exterminador* que si se quiere conocer la idiosincrasia del pueblo americano se la debe buscar en sus novelas:

Hace un tiempo un crítico alemán me preguntó por qué los latinoamericanos teníamos grandes novelistas, pero no grandes filósofos. Porque somos bárbaros, le respondí, porque nos salvamos, por suerte, de la gran escisión racionalista. Como se salvaron los rusos, los escandinavos, los españoles, los periféricos. Si quiere nuestra Weltanschauung, le dije, búsquela en nuestras novelas, no en nuestro pensamiento puro (...) Desde Europa, por supuesto, nos vienen a decir que en las novelas no tiene que haber ideas. Los objetivistas. ¡Mi Dios! Siendo el hombre el centro de toda ficción (no hay novelas de mesas o gasterópodos) esa objeción es idiota. Ezra Pound dijo que no podemos permitirnos el lujo de ignorar las ideas filosóficas y teológicas de Dante, ni pasar de largo los pasajes de su novela o poema metafísico que la expresan con mayor claridad. Y no sólo son legítimas las ideas encarnadas sino las purísimas ideas platónicas. (Sábato 1992, 189).

Para el caso de los cimarrones esta sentencia parece muy pertinente. Claro está, que esa escisión racionalista de la que habla Sábato es aún más lejana al pueblo cimarrón, que ve con suma desconfianza lo que se hace únicamente con la razón y que pone mucho énfasis en lo que sus emociones dicen también sobre ellos. Se ha sacado desde los cuentos afroesmeraldeños, que partieron de una tradición oral heredada, parte del pensamiento y cultura cimarrones y sus estructuras. Pero, una vez más, la exploración de la cultura de los sujetos esclavizados en fuga no puede quedarse en la razón: la forma de pensar del cimarrón está siempre ligada a la necesidad de sentir y razonar a la vez.

El libro *Educación cimarrona: memorias, reflexiones y metodologías* (2014) tiene un apartado específicamente dedicado a los requisitos que debe cumplir un investigador del cimarronaje. Es preciso verlo en toda su extensión, pues da plenas luces sobre la

mirada que se va a poner en los textos cimarrones para investigarlos, urdirlos, resembrarlos. Este apartado empieza con la pregunta: “¿Qué se necesita para ser una buena investigadora o investigador?” Y da paso a lo siguiente:

Para ser una buena investigadora o investigador, lo primero es tener abierto el corazón y la inteligencia para poder aprender a descubrir y sorprendernos con lo que vayamos descubriendo, de ahí que lo que vamos a hacer es corazonar el sentido de la existencia de nuestro pueblo, es decir, a mirar desde el corazón y la inteligencia lo que ha sido, lo que es, lo que siente, lo que piensa, lo que dice, lo que hace, cómo vive, *cómo teje la vida el pueblo cimarrón afrodescendiente*.

Y luego resuelve la pregunta lógica a esta máxima: “¿Qué es corazonar?”

Corazonar es una respuesta espiritual y política a un modelo civilizatorio que prioriza el capital sobre la vida; que nos construyó como seres fragmentados pues nos hicieron creer que el ser humano es solo un ser racional y que nuestra condición de humanidad solo depende de nuestra capacidad de pensar; por ello nos secuestraron el corazón y los afectos, para hacer más fácil la dominación de nuestras subjetividades, de nuestros imaginarios, de nuestros deseos y nuestros cuerpos, de nuestros territorios donde se construye la estética de la libertad y la existencia.

Hoy sabemos que ventajosamente no somos solo seres racionales, sino como nos enseña la sabiduría secoya: somos estrellas con corazón y con conciencia, que existimos, no solo porque pensamos sino sobre todo porque sentimos, porque tenemos capacidad de amar; por ello, hoy se trata de recuperar la sensibilidad y abrir espacios para la insurgencia de la ternura, que permita poner el corazón como principio de lo humano, sin que eso signifique tener que renunciar a la razón, pues lo que se trata, es dar afectividad a la inteligencia. En el corazonar se pone primero el corazón, que siempre fue negado por razones de poder, pero que no excluye a la razón, sino que la integra, pues en la unidad del corazón y razón, en el corazón-ar, o el co-razonar, está lo que nos constituye como seres humanos plenos.

No se trata entonces solo de pensar las cosas sino de *sentipensarlas*, es decir, de analizarlas desde la fuerza del corazón, pues solo allí entenderemos, por ejemplo, el dolor de nuestra madre tierra y podremos hacer acciones concretas para empezar a curar las heridas... (Burbano Preciado y D’Agostino 2013, 192–93; énfasis añadido).

El capítulo en cuestión, de Patricio Guerrero Arias, empieza con un epígrafe anónimo, pero que, se deduce, por la anterior cita que pertenece a la sabiduría secoya, y abre la puerta de lo que significa cumplir con las encomiendas de los ancestros:

En los principios de un tiempo, más allá de la palabra y la memoria, según cuentan ancestros patakies, Olorun, el dueño del cielo, y Olofin el supremo bien, crearon el mundo al ritmo de tambores, para que su latido le recuerde al ser humano, que tiene corazón, y le ordenaron cumplir un mandato: que luche siempre por amar y ser feliz. Juntaron todo el poder de los Orishas, y dieron luz de estrellas a la palabra, y la entregaron a guerreros cimarrones, para que abriguen y alumbren su corazón, pues debían dar vida a la tradición. Les encargaron ser guardianes de la memoria, para que viva el espíritu de los ancestros, *ser guerreros de la palabra y la alegría, memorias vivas de la sabiduría, ser cimarrones*,

para que aporten a transformar la vida (Burbano Preciado y D'Agostino 2014, 192; énfasis añadido).

Este estudio no pretende revelar las ambigüedades de los discursos cimarrones ecuatorianos, pero sí hacer un acercamiento a ellos desde parámetros cimarrones que permiten ver, al menos, un poco más allá del discurso inmediato y obvio y que, además, han permeado en la cultura mestiza hasta atravesarla, y dejar una marca en ella. García mencionaba en *Pensar sembrando/sembrar pensando con el abuelo Zenón*:

Los saberes de la cabeza en cambio se siembran para facilitar la vida del cuerpo, se heredan y se cultivan al interior del cristiano; todos son secretos por eso pertenecen al mundo de la cabeza. Nuestro mundo se divide siempre en dos partes: el divino y el humano. El cuerpo se queda en este espacio de lo humano. La cabeza, en cambio, sin llegar a ser parte de lo divino, *se alimenta del mundo de lo divino*, de sus fuerzas y leyes. Ahí se guardan los saberes a lo divino (García Salazar y Walsh 2017, 37; énfasis añadido).

Son secretos y como tales guardarán significados y códigos que para alguien *casa afuera*, serían muy difíciles de dilucidar. Sin embargo, se seguirán algunas huellas desde el discurso del combate cimarrón, para atisbar algunos posibles y nuevos significados de los mismos; se lo hará, entonces, desde un discurso más exógeno, rítmico como los tambores que generaron la vida y luego la palabra, más expresivo y revelador y que forja su fortaleza, precisamente, en ser un discurso compartido por muchos, como es la Capoeira. El mismo García continúa: “El corazón es más esta parte del mundo que se expresa hacia afuera, en el compartir, en el canto, en el baile, en la música, en la celebración. Esto es lo que yo escuché decir a mis mayores, y así como lo escuché lo digo para que la palabra de los y las mayores se vuelva raíz, fruto y semilla”. (García Salazar y Walsh 2017, 37).

Cuando García habla sobre el corazón no está hablando del objeto depredado por la cultura pop, como símbolo del amor banal, inmediato; para él, corazón y cuerpo son lo mismo. Y, de él, lo que se comparte un tanto más, es el plano más social del discurso cimarrón, donde está en el canto, el baile, la música, la celebración: elementos cimarrones fundamentales que se acercan a la Capoeira... al *jogo* (juego) de Capoeira. Es una posible entrada desde casa afuera a cuestiones más secretas casa adentro.

Culmina el capítulo de los requisitos del buen investigador del cimarronaje con la siguiente frase: “Una buena investigadora o investigador deben tener siempre alegría, pasión en su corazón, para que su trabajo *sea un juego, una fiesta de redescubrimiento de la vida.*” (Burbano Preciado y D'Agostino 2014, 195; énfasis añadido).

La Capoeira como lente operativo de la literatura cimarrona ecuatoriana: la mandinga como término crítico y aglutinador de la razón (engaño, el silencio, el disfraz del doble discurso) y el corazón (la espiritualidad o magia, la [in]visibilidad)

Esta sección tiene por finalidad, en primer lugar, mostrar algunos de los elementos constitutivos de la Capoeira que la convierten en un discurso combativo, que ha dado claras muestras de su capacidad de sobrevivencia e inserción en múltiples culturas. Para ello, y a riesgo de intentar definir algo que está siempre redefiniéndose, se mostrarán algunas definiciones que se hacen alrededor de ella, para luego ir a los puntos específicos en que se encuentra con el discurso cimarrón ecuatoriano, elaborados en la parte inmediata anterior; dichos elementos serán contrastados y mostrados desde la ideología combativa de la capoeira y serán: la *mandinga*, la fuga, el debate o la negociación.

Al tratarse, entonces, en el anterior apartado, de encontrar cuáles son las propiedades de una poética del combate cimarrón ecuatoriano, aparecieron, uno detrás de otro, los elementos nombrados y, además, se harán presentes también en las obras sobre cimarrones ecuatorianos que se analizarán desde el siguiente capítulo. La idea de articular todos estos elementos hubiera parecido esquiva y demasiado elusiva si no existiera una práctica de combate que aunara ese discurso diaspórico bajo una filosofía que trasciende lo cultural y deportivo, meramente, para proyectarse como una forma de resistir en un mundo opresivo: la Capoeira.

La Enciclopedia Británica da una definición sobre la Capoeira de la que se partirá hacia definiciones más complejas y elaboradas: “La capoeira es un arte marcial similar a una danza que se realiza con el acompañamiento del canto coral de llamada y respuesta y la música instrumental de percusión. Está más fuertemente asociado con la región noreste del país.” (Británica 2020). Si bien la definición de la Enciclopedia Británica prosigue con otros elementos alrededor de la rueda de Capoeira y la música, es importante destacar este primer concepto: la Capoeira es un arte marcial.

Se dice que el concepto de arte marcial está en constante movimiento (Buccellato 2014), pero si se parte de las propias palabras que componen el concepto se debe inferir que conforma una serie de prácticas de combate que sirven para la lucha cuerpo a cuerpo en una guerra. La Capoeira llena históricamente esta definición. Dice Carlos Eugenio Líbano:

En mi trabajo me esfuerzo en mostrar el peso que la Guerra del Paraguay tuvo en la transformación cultural operada en la capoeira hacia finales del siglo XIX. Mayor conflicto bélico de Brasil del siglo XIX, con duración de cinco largos años, dicha guerra abrió el paso para transformaciones que acabaron llevando al colapso al orden monárquico. En el fragor del combate, ella tuvo un impacto en el imaginario de la sociedad brasileña que perdurará durante décadas. Para los negros y pardos pobres, libres y esclavos de la ciudad de Rio de Janeiro, principales practicantes de la capoeira en la época, ella se corporificó en los batallones reclutadores, que vigilaban las calles e invadían las viviendas colectivas buscando a ‘voluntarios’ de la patria. Presos, enjaulados, amarrados, los negros capoeiras eran llevados en grandes grupos para vestir los uniformes del ejército imperial en los campos del sur. (Líbano Soares 2008, 47).

Lo que implica, con claridad, que los capoeiristas eran llevados voluntaria e involuntariamente a la guerra contra Paraguay. Ahora bien, la Capoeira no solo estuvo presente en la guerra, sino que, según menciona Líbano Soares, fueron destacados combatientes y, además, considerados como héroes. Esto hace que la siempre marginal Capoeira sufra una metamorfosis en el sentir y en la aceptación popular:

En el combate cuerpo a cuerpo, los fusiles de pedernal, cargados por la boca cada tiro, eran de poco valor después la primera descarga. Los golpes de la capoeira, aprendidos en las calles de Rio de Janeiro, eran el arma que utilizaban los soldados negros o mulatos brasileños, no solo de Rio, sino también de Recife y Salvador. En los campos de combate, los capoeiras forjaron su leyenda.

Al regresar a casa les esperaba una recepción triunfal. Salidos como marginales, obligados a servir en las filas de un desprestigiado ejército, volvieron como héroes. Algunos de ellos cubiertos de medallas, muchos libertos de la esclavitud por el “tributo de sangre” al servir a las Fuerzas Armadas (esclavos era liberados antes de ingresar al servicio militar). (Líbano Soares 2008, 48).

Si bien esta tesis no tiene por finalidad hacer un estudio histórico de la Capoeira, sí es necesario mostrar que no solo se está hablando de una técnica y práctica de combate (arte marcial brasileña por antonomasia que luego se aplicará como lente operativo sobre los textos ecuatorianos) sino que, además, era efectiva; y, aún más importante, que gracias a sus dotes combativos y de resistencia cultural transformó, en gran medida, la realidad de los esclavos en Brasil. Es decir que, a través de su discurso, la Capoeira fue capaz de subvertir distintas instancias e intentos de eliminación cultural y, por el contrario, permear en distintas culturas del mundo donde se ha propagado vertiginosamente.

Así, está claro de que se trata de un arte marcial y es un método de defensa eficaz, sin embargo, todavía estas definiciones que se quedan únicamente en el plano corporal y bélico distan mucho aún de exhibir su complejidad. Lo primero sería mencionar que más allá de que se haya visibilizado sus posibilidades en batalla (1864-1870), la práctica de la

Capoeira era ilegal en el territorio brasileño y no sería sino hasta la llegada de Getulio Vargas al poder, junto con sus políticas que buscaban resaltar ‘lo nacional’, que sería practicada como gimnasia en distintos lugares y, no fue hasta el año de 1972 que pasa a ser considerada como deporte por el Consejo Nacional de Deporte (Araújo Simões 2008, 62):

En efecto, el Código Penal de la República de los Estados Unidos de Brasil, de 1890, establecía en su capítulo XIII:

De los Vagabundos y Capoeiristas/ Artículo 402: Hacer en las calles y plazas públicas ejercicios de agilidad y destreza corporal conocidos con la denominación de práctica de la capoeira; correrías con armas o instrumentos capaces de producir una lesión corporal, provocando tumulto o desórdenes, amenazando a personas ciertas o inciertas, o provocando temor de algún mal. / Pena de prisión de dos a seis meses. / Párrafo único: es considerada circunstancia agravante pertenecer a algún bando o cuadrilla. A los jefes cabezas se les impondrá la pena en doble (...)(Frazão Conduru 2008, 28; énfasis añadido).

A pesar de los constantes intentos de eliminación y represión de la Capoeira, sobrevivió hasta el presente y en la cita anterior aparece otro término que se suma a su larga lista de (in)definiciones: deporte. Desde luego, la práctica de Capoeira tiene exigencias físicas muy demandantes y, por lo general, los practicantes que llevan un tiempo entrenando tienen cuerpos notoriamente trabajados. La Capoeira es un deporte aeróbico que fácilmente puede convertirse en uno de contacto, por tanto, exige una bien programada calistenia previa, velocidad de movimiento, reflejos exacerbados, flexibilidad, plasticidad, potencia y muchísimo equilibrio³². Desde luego, no es un requisito para su práctica el tener ya adquiridos esos elementos, pero sí son características que se ganan con el tiempo. Entonces, es fácil deducir que haya sido aceptado y reconocido legalmente como deporte: en efecto, tiene muchas características que hablan de una preparación física importante.

Ahora bien, hasta aquí se ha abordado someramente los elementos que componen a la Capoeira desde la parte física más obvia y reconocible: es una forma de combate cuerpo a cuerpo eficaz, un arte marcial y un deporte que exige mucha destreza corporal y equilibrio. Y si bien estas ya son algunas de las características que le permitieron

³² Dice Lilia Benvenuti (2008a, 113) en su artículo “Beneficios físicos y psicológicos” (de la Capoeira): “La Capoeira es una actividad física que utiliza ejercicios dinámicos, porque hace movimientos corporales que incluyen varios grupos de músculos de manera continuada y rítmica. En lo que se refiere al tipo de contracción muscular, los ejercicios son isotónicos e isométricos y exigen un esfuerzo intenso (...) En la capoeira se exige, en muchos momentos, tanto para desplazarse para mover brazos o piernas rápidamente (golpes, ataques), o para reaccionar ante estímulos externos (contraataques, defensa, movimientos de esquivamiento), perfeccionando los reflejos con agilidad y malicia. Esos movimientos son acíclicos y se caracterizan por no ser uniformes y por mantener aceleraciones diferenciadas”.

permearse en el mundo, hay muchos puntos más que hablan de la cultura cimarrona y que tienen variados elementos de encuentro con la ideología cimarrona ecuatoriana.

Muniz Sodré, en el prefacio del libro de Julio César de Tavares (uno de los primeros libros de investigación sobre la Capoeira en el plano cultural), se opone precisamente al reduccionismo de la Capoeira a su constitución corporal:

La capoeira es juego – jamás, exclusivamente, deporte, defensa personal, espectáculo, o lo que quiera que le atribuyan. Este es un principio que se debe establecer como punto de partida: esta actividad de origen negro-brasileña está marcada por una funcionalidad artística y cultural, que no debe ser entendida como un conjunto de funciones aplicativas (como el artesanato, por ejemplo), y sí como funcionalidad psicológica con un valor intrínseco propio, de *naturaleza ética, histórica, mítica, terapéutica*, etc. (Tavares 2012, 9–10) (La traducción y el énfasis son míos).

Es decir que la Capoeira debe ser considerada como una práctica salida del pueblo cimarrón y representa además su discurso. Desde luego, un discurso que se ha fundamentado en el plano corporal, lo que no implica que sea una suerte de gimnasia de moda para mantenerse en forma (aunque también lo es), sino un cuerpo hablante que en cada uno de sus movimientos lleva inscritas: costumbres, cultura, folklore, espiritualidad y una contundente forma de resistir; en definitiva, una filosofía de vida. Tavares afirma al respecto:

Pasa el cuerpo a hablar y a salvaguardar la memoria del grupo por medio de modulaciones gestuales referidas a las formas de vida en el tiempo y espacio de origen. Pasa el cuerpo a constituir el saber de la comunidad y a maquillarse como archivo y como arma. Pasa a fortalecerse como un saber corporal. Pero, ¿qué es el saber corporal? Es la posibilidad de constitución de una enunciación gestual en práctica discursiva, que se sirve de los movimientos y acciones para la estructuración de su repertorio. Dicho repertorio es el resultante de las articulaciones de los signos elaborados a partir de las vivencias cotidianas o en las intercambiadas. (Tavares 2012, 82) (La traducción es mía).

Es decir, la Capoeira representa el saber cimarrón y sus distintas interacciones y dinámicas que responden a su realidad. ¿Cómo es que la Capoeira abarca toda esa serie de significaciones? Quizás la respuesta haya que buscarla, al igual que se hizo en la sección anterior, en un representante y actor relevante del combate cimarrón; para el caso que compete a esta tesis, resulta muy conveniente citar a uno de los dos maestros más importantes de Capoeira del siglo XX: Vicente Ferreira Pastinha, más conocido como Mestre Pastinha. En el documental “Uma vida pela Capoeira”, Mestre Pastinha ofrece una (in)definición de Capoeira que es muy abarcadora y que abrirá su análisis a muchas

aristas más: “Capoeira es mandinga, es maña, es malicia, es todo lo que la boca come” (Muricy 1998).

Toda vez que se ha revisado ya el concepto de Antropofagia cultural, al escuchar de uno de los patronos de la Capoeira Angola que la Capoeira es todo lo que la boca come, cobra mucho más sentido. La Capoeira abarca todo lo que le sirva para nutrirse, siempre que tenga el valor suficiente para expandir su cultura. Es decir, se juntará a cuanta cultura se le aparezca al encuentro, tomará de ella lo mejor y lo hará suyo. Y es esa una de las razones por las cuales la Capoeira se ha adaptado en más de cien países a distintas comunidades, ritmos, dogmas, fenotipos, sistemas políticos, etc.: el hecho de que el combatir cimarrón esté ligado a una forma de absorber lo valioso de otras culturas para crecer y fortalecerse aún más.

Tavares, en la parte final de su libro *Danza de guerra*, hace una alusión a Oswald de Andrade y su propuesta social y artística alrededor de la Antropofagia cultural. Dice el autor que es momento para visitar los conceptos de lo que él considera “el más profundo movimiento político-estético y cultural” de la historia brasileña y agregar algo más; marca en letras mayúsculas: “ANTROPOFAGIA: DIGESTÃO E AUTOGESTÃO MENTAL E SOCIAL”:

Solo radicalizando nuestra forma de pensar, condensándonos, como sujetos, en nuestros objetos y separándonos de los territorios permitidos para la tierra contaminada por el asentamiento de la colonización, podremos fertilizar una nueva línea de pensadores que sean capaces de "cambiar las cosas": trazando la red de lo que ya ha sido tejido y caminando sobre otras superficies de pensamiento y realidad. De esta manera, no debemos tener escrúpulos en la demarcación de nuevos lugares de conocimiento, nuevos territorios de investigación, nuevos continentes de análisis, que constituyen nuevas superficies de conocimiento. Podríamos adoptar muchos de los procedimientos de los arqueólogos, buscando las realidades dispersas para construir su comprensión en forma de discurso sobre las diferencias. (Tavares 2012, 137).

Y es, exactamente, eso lo que esta tesis pretende hacer: lograr que distintos lazos cimarrones de resistencia y lucha se unan para encontrar proximidades y acercamientos que permitan entender aún más la capacidad de transformación y adaptación de la cultura cimarrona y sus alcances; no como una manera de homologar la cultura, sino de entenderla en matices de unión y diferencia. Tavares ha usado un juego de palabras para definir a la Antropofagia cultural y al traducirlo produce la misma ambigüedad, sería: antropofagia: digestión y auto-gestión; el juego verbal permite pensar en que, como se dijo en el acápite anterior, se debe digerir lo que de otras culturas resulte de valor para

nutrirse de ello y dar como resultado algo nuevo sin dejar de ser propio³³; además, afirma que se debe gestionar autónomamente espacios de discusión que abandonen, en parte, los temores a los territorios que, de inmediato, se sostengan como colonización, para en lugar de ellos, problematizarlos y ver qué se puede tomar de allí también. La ambigüedad marca también, desde luego, el hecho de que hay que autoasumirse, autobuscarse, autoreconocerse y autodigerirse, pero no para quedarse en un conocimiento cancelatorio sino, por el contrario, para partir de ahí a nuevos conocimientos. En ese sentido, esta investigación pretende no solo extender el alcance de la Capoeira en estudios artístico-culturales, sino mostrar la capacidad de combate y resistencia que tiene el discurso cimarrón ecuatoriano y su potencial capacidad de afectar (modificar, atravesar y nutrir) a todo aquel que se acerque a investigarlo de manera seria. Para ponerlo en otras palabras: llegar a mostrar que si la Capoeira se extrapolara en un discurso escrito de ficción se transformaría en algo muy parecido a las obras ecuatorianas de cimarrones, pero también, y más importante aún, que, si de los textos sobre cimarrones ecuatorianos se pudiera extrapolar una forma de lucha, se parecería mucho a la Capoeira.

De regreso a la ‘definición’ de Capoeira que realizara Pastinha, el Mestre ha nombrado antes una palabra que será el eje fundamental para entender las dinámicas de la poética del combate de aquel que está en fuga: la *mandinga*. Este es un punto crucial, no solo para entender a la Capoeira sino también el discurso cimarrón. Pero ¿qué es?

Durante toda esta investigación, varios conceptos sobre la *mandinga* irán apareciendo y se irán contrastando con los textos ecuatorianos. En este apartado ‘teórico’³⁴-introdutorio, se darán algunas luces sobre la *mandinga* como factor determinante en la resistencia y sobrevivencia del cimarrón y cuáles son algunos de sus rasgos más característicos. Para ello, es preciso, primero, mostrar la problemática detrás de las distintas concepciones sobre la *mandinga*.

³³ Juan García (2017, 41) hablaba también de esto a través del abuelo Zenón (o Zenón a través de él): “El territorio es el espacio para la reparación y la semilla que va a perdurar es el producto de la reparación. En el territorio nos reparamos, nos auto-reparamos; el auto es muy importante. ¿De dónde salieron todas estas semillas para la autoreparación, para las siembras culturales: No lo sé, los y las mayores no lo dicen, solo que la semilla se fue sacando de la cabeza, tal vez vino de ahí, desde las tierras de origen, tal vez nació del mundo de los espíritus y de los seres intangibles”.

³⁴ He puesto comillas a la palabra *teórico*, pues la forma de ver, analizar e investigar tanto los cánticos de la Capoeira como los textos ecuatorianos sobre cimarrones, como se ha especificado en la sección anterior, es corazonar. Con esto no se intenta decir que no sea en sí una teoría (forma de conceptualizar, interpretar o dilucidar a través de un cierto lente algo y, más aún, transformar al mundo), pero no obedece, en todo caso, a otros parámetros teóricos más occidentales, abocados a buscar lecturas que partan exclusivamente de la razón y no de sentipensar.

Sergio Gonzáles Varela afirma que la *mandinga* relacionada con la Capoeira es “una forma indígena de poder que forma las relaciones sociales, la interacción corporal, actos de magia y define a una persona” (González Varela 2013, 1). Se podría pensar que al ser indígena dista mucho de la cultura afrobrasileña, pero en realidad la mixtura entre lo indígena y lo afro en Brasil es bastante ostensible³⁵. En el Candomblé, por ejemplo, religión de la que se hablará con detalle más adelante, se tiene fe no solo en los orixás sino también en los *caboclos*:

[...] junto con sus orishás, los iniciados en el Candomblé incorporan esta entidad representativa del espíritu ancestral de los indígenas brasileños. Esa característica es única, criada específicamente a partir del contacto con los nativos, especialmente de la nación Angola. Como los africanos tenían conciencia de que eran los nativos los verdaderos dueños de esas tierras, pasaron con esa entidad a incluirlos en el Candomblé afrobrasileño (Fazzito 2018, 66) (La traducción es mía).

No es para nada sorprendente tampoco que la misma palabra *Capoeira* no tenga una etimología afro sino indígena; así lo afirma Eliane Dantas Dos Anjos (2008, 83) cuando menciona en su artículo “Capoeiristas: metáforas en movimiento”:

La Capoeira, cuya etimología indígena remite al monte, *ka’ a puera*, monte extinto, surge entre los negros esclavos una relación fuerte con la naturaleza, por eso utiliza tanto la denominación de animales para nombrar nuevos conceptos. El movimiento es la esencia de la capoeira, como de cualquier lucha o expresión corporal, y la observación de animales es una fuente de creación tanto de movimientos como de denominaciones.

En primera instancia, se produce una problemática en tanto su origen (obedece a concepciones indígenas luego mixturadas con lo afro), luego, cuando se intenta formar una definición, una descripción sobre la *mandinga*, y es que, algunos Mestres señalan que no es algo tangible, es más bien algo cercano a la magia. García parece también estar hablando de ello cuando dice:

Tenemos a nuestros personajes, tenemos nuestras fuerzas, tenemos nuestros saberes y por supuesto también nuestra magia. Hay árboles donde uno puede abrir el cuerpo, el árbol, poner una oración adentro y sana el cuerpo. Así dicen los y las mayores, si tienes un problema de salud, anda a un árbol, abres el árbol, pones dentro el problema y esperas que el árbol cicatrice y tu problema cicatrizará. Cuando los mayores hablan de eso, están reparando, nos estamos reparando de manera colectiva desde nuestros saberes y nuestra racionalidad (García Salazar y Walsh 2017, 41; énfasis añadido).

³⁵ En Ecuador también hay muchos rasgos identitarios compartidos. A esta temática dedicaré un gran fragmento del capítulo sobre *Cuando los guayacanes florecían*.

La magia no se da solamente como algo intangible, se está obrando actos mágicos en el momento en que se los cuenta: se están sanando heridas producidas por el silencio, por lo que no se ha dicho, lo borrado. Distintos acercamientos teóricos se enfocan en reivindicar la magia como una postura legítima como filosofía de vida y otras se decantan por buscar rastros reconocibles de lo que es, para darle algún tipo de sentido más plausible. A continuación, se mostrarán estas dos posturas para tener una mejor apreciación de la problemática en sí.

La mandinga: entre la acumulación étnica del poder y el valor comunitario del jogo bonito

El autor Sergio González Varela³⁶, en su artículo “Mandinga: poder y engaño en la Capoeira afrobrasileña”, propone que, de alguna manera, se debe desmitificar a la *mandinga* para que sea mensurable. Él mismo encuentra definiciones sobre ella en su trabajo de campo, al preguntar a variados Mestres de Capoeira en Bahía de todos los santos. Su análisis muestra que para entender a la *mandinga* es necesario, primero, definir al Candomblé.

El libro *Capoeira, Candomblé y otros caminos rumbo a la esclavitud* (2018), muestra una definición de Ronilda Ribeiro que aclara: “El término candomblé, usado para designar tradiciones y cultos religiosos de naciones del grupo sudanés, designaba inicialmente danzas religiosas y profanas... De acuerdo a lo mencionado anteriormente, esa denominación se origina del término *kandombile* (culto y oración)” (Fazzito 2018, 48) (La traducción es mía).

González, por otro lado, ve que la Capoeira y el Candomblé no pueden estar disociados el uno del otro: es la religión de la Capoeira. Afirma el autor que muchos practicantes de Capoeira se convierten al Candomblé, precisamente por sus particularidades compartidas; su estudio lo lleva hasta algunas apreciaciones que ha realizado Greg Downey en su libro *Learning Capoeira: Lessons in Cunning from an Afro-Brazilian Art* (2005) en las que propone que el Candomblé es usado por los practicantes de capoeira como una herramienta más de su amplio repertorio de maniobras defensivas,

³⁶ El autor es un PhD en Antropología por la Universidad de Londres (UCL). Desde el año 2012 no ha cejado de realizar estudios sobre la Capoeira y su repercusión cultural y social. Un ejemplo de ello es su ensayo “Cosmología, simbolismo y práctica: El concepto de ‘cuerpo cerrado’ en el ritual de la capoeira Angola”.

en este caso usando el ritual, la práctica religiosa y la magia como si usaran otras herramientas provenientes de las técnicas de Capoeira (Downey 2005, 147).

Dentro de las nociones del Candomblé, entonces, la *mandinga* resulta una subcategoría del axé: una energía cósmica que mueve, impregna todo de vida; su esencia es la que forma tanto a deidades como a todos los seres del mundo. Si bien la *mandinga* es una forma de axé, es la energía particular que llegan a obtener exclusivamente los capoeiristas. Es decir, la *mandinga* implica cierto tipo de axé, pero el axé no necesariamente involucra *mandinga*.

González Varela advierte entonces que los mismos Mestres no saben definir a la *mandinga* en toda su complejidad porque, en parte, está ligada a la fe, a la magia y la energía cósmica, y es aquí donde lo místico toma lugar también en el discurso cimarrón afrobrasileño: hay saberes secretos que solo se pueden conocer si se es un practicante activo. Y aquí vale detenerse un momento. Es curioso ver cómo en la Capoeira también rige un cierto misticismo y secreto alrededor de su práctica que no se puede (o debe) enseñar, sino que es precisa la inmersión del investigador en la práctica si desea conocerlo. Juan García señalaba también en el acápite anterior, la necesidad de *conservar* y *alimentar* los saberes de la cabeza que es donde se encuentra lo divino y eso es en sí un secreto; usa también el verbo *alimentar* para referirse a lo que nutre su cultura, sus semillas que están en la cabeza que, según como se vio en el apartado anterior “sin llegar a ser parte de lo divino, *se alimenta del mundo de lo divino*, de sus fuerzas y leyes”. Este punto tiene muchas proximidades con el discurso poético y combativo de la Capoeira. Cuando González Varela entrevista a Mestre Valmir, el líder de la Fundación Internacional de Capoeira Angola en Bahía, su testimonio se acerca mucho a lo dicho por García:

La mandinga es algo muy complicado de verbalizar. Es el secreto de la Capoeira. Yo no puedo enseñarla o transmitirla a nadie. Es un asunto que el estudiante debe descubrir por sí mismo. No tiene nada que ver con la técnica. Ayuda, pero la mandinga viene de otra parte. Es un misterio, pero es real. Puedes verla en el juego y en el comportamiento de los Mestres. Mandinga es lo que hace y define a un maestro. (González Varela 2013, 8).

La Capoeira se relaciona con las semillas que se depositan y mantienen en la cabeza, de las que habla García, en tanto esta se desprende de lo divino, del Candomblé con su axé, su magia, su energía vital y en cuanto se trata de algo místico, de un secreto que se aprende con la práctica.

Ahora bien, González Varela piensa que no todo lo que tiene que ver con la *mandinga* es insondable y busca en los movimientos de la Capoeira sus características más relevantes en lo que él llama su “instancia pragmática” de investigación o la “antimetafísica de la Capoeira” (González Varela 2013, 7).

En esta parte, entonces, el autor intenta visibilizar la *mandinga* desde movimientos y argucias que dan a un Mestre no solo su estatus sino poder etnográfico (aunque los capoeiristas eviten usar la palabra poder, aclara):

La *mandinga* se visibiliza a través de actos corporales del engaño y la trampa, que conforman el núcleo lógico de la práctica de Capoeira... Como muchas otras prácticas en Brasil (como los deportes, política, y religión), el engaño, la trampa y la finta juegan un papel sustancial en la definición de astucia... Esto significa que un buen practicante de Capoeira, uno que gana poder, es la persona que engaña y traiciona al adversario bajo el objetivo de tener éxito y convertirse en un líder (González Varela 2013, 8) (La traducción es mía).

Y luego, para apoyar este preciso punto, nombra dos testimonios de sus informantes: Mestre Boca do Rio y Mestre João Pequeno:

Boca do Rio

Mandinga es la capacidad de engañar al adversario. Es jugar sin ser agarrado o expuesto. Es pretender que me estoy yendo de la rueda (círculo de Capoeira) y de repente regresar con un ataque. Es sonreír, aunque esté lleno de miedo o ira. Consiste en siempre mantener las cosas escondidas... protegidas.

João Pequeno

Mandinga es pretender que se va a realizar un movimiento, pero no lo haces, y cuando él [el oponente] menos lo espera, entonces hacerlo (González Varela 2013, 8).

Aquí aparecen varias nociones de lo que implica ser un cimarrón desde la voz del abuelo Zenón y Juan García. En primer lugar, el hecho de que, al igual que Anansi o el sobrino conejo, la diferencia en una lucha dispar (sobre todo si es contra serpientes, tigres, o lagartos) no la hace la fuerza únicamente, por el contrario, la balanza es equilibrada por la astucia, el engaño, pero mediado por el ingenio. Para ello, es necesario entonces apelar a lo inesperado, a esconder (se) las cosas que no se pueden revelar porque dejarían aún más vulnerable a alguien que de por sí, por su condición (social, educativa, religiosa, marginal, minoritaria, económica, etc.) empieza la lucha en desventaja.

Pero no se debe olvidar que, al tratarse de una poética del combate cimarrón, también está implícito el hecho de que la violencia se la guarda para ciertos momentos y

la sabiduría para otros, aunque en términos del cimarronaje ambas conviven, aunque no siempre se las visibilice.

Las historias sobre Anansi y el sobrino conejo, constantemente están retratando un factor que no puede faltar en el cimarronaje que es su forma de transmitir la sabiduría, es decir, la oralidad. En los cuentos se puede ver, de manera recurrente, a los personajes asistiendo a fiestas, hablando y engañando hasta el paroxismo, pero también cantando; y ese es otro elemento que acerca a los dos discursos.

Dice González Varela, que otra de las maneras en que se puede entender lo que es la *mandinga* es a través de la música. Mediante el berimbau (el instrumento musical más importante en la práctica de Capoeira), el autor hace una aproximación al poder que también ejerce un maestro en la rueda de Capoeira. Afirma que los berimbaus son tratados como personas y que incluso, a través de la *mandinga* de un Mestre se puede lograr que el instrumento hable o que incluso llore. Así, el berimbau es depositario de la *mandinga* del Mestre y, por tanto, a través de su sonido se puede evidenciar una suerte de *mandinga* sonora. Las letras de las canciones, dice González Varela, corresponden a esa afirmación, cuando dicen, por ejemplo: “mi mandinga no se la doy a nadie” y el coro repite “no se la doy a nadie” (González Varela 2013, 13).

Y la música, como se vio en el caso de García, sirve también para educar, para sembrar. González Varela dice entender, así, por qué los estudiantes no pueden tocar el berimbau, solo los Mestres pueden hacerlo: los que poseen ya la sabiduría necesaria para ser transmitida y saben, en definitiva, cómo hacerlo y hasta dónde hacerlo, dependiendo de lo que cada uno todavía deba aprender.

Además, vistos desde el plano de la música, los discursos cimarrones ecuatorianos y brasileños comparten otro hecho curioso: la satanización y luego criminalización de las manifestaciones afro. Aunque, en apariencia, no tiene ningún sentido esta ley, dice Juan Mullo Sandoval en su libro *Ritmos cimarrones: cantos y danzas iberoamericanas* que aún la marimba fue perseguida en la primera mitad del siglo XX en Ecuador: “En la memoria oral se relata que la marimba fue prohibida en 1936, fue un dictamen emitido por el gobernador de Esmeraldas Gonzalo Gutiérrez” (Mullo Sandoval 2015, 4:39). Este testimonio versado en la memoria oral, no da más luces de las razones por las cuales fue prohibida la marimba³⁷; sin embargo, en dos diarios ecuatorianos se esbozan algunas versiones con motivo del reconocimiento a la marimba como Patrimonio inmaterial de la

³⁷ Este episodio también es retratado en la ficción, en la obra de Adalberto Ortiz *Juyungo* ([1943] 2002).

humanidad (2015) (igual que la Capoeira solo que en 2014). El diario *La hora* en su artículo intitulado “La marimba suelta tonos de identidad y libertad” afirma que la marimba fue confinada al Barrio Caliente, considerado como un barrio de negros: “tras la prohibición y destierro del centro de la ciudad por parte de las autoridades de la época que consideraban a la música ‘cosa de bárbaros o de salvajes” (La Hora 2016). La alusión al bárbaro posee siempre ribetes de discriminación religiosa, educativa, económica y cultural; algo muy semejante a la connotación que se le daba en la penalización a la Capoeira en Brasil titulado *De Vagabundos y Capoeiras*, como se vio antes. En otro artículo, esta vez del diario *El Comercio*, intitulado “La historia de la marimba, el nuevo patrimonio cultural inmaterial” (Flores 2015), dice que su prohibición tuvo lugar porque se consideraba al instrumento como demoníaco. Un dato curioso es, además, que el reconocimiento de la UNESCO, aclara que “no solo incluye al instrumento sino al conjunto de conocimientos y saberes que están a su alrededor.” (Flores 2015). El artículo cita a Pablo Minda, el antropólogo que hizo el expediente que se presentó a la UNESCO³⁸, y en su testimonio, nuevamente aparece el doble discurso, el casa adentro y afuera... la *mandinga*: “En mi investigación se muestra que hay dos lecturas de la marimba: la que realizan sus portadores y la que hacen personas externas que la conciben solo alrededor del baile”, y poco después: “para los afroesmeraldeños la marimba no es solo un instrumento, sino una expresión cultural que articula un conjunto de otras manifestaciones^{39 y 40}” (Flores 2015).

Asombra el parecido con lo que González Varela decía sobre los berimbaos. Y como dato final, luego de esta breve digresión de lo que la *mandinga* implica, es necesario agregar aquí un dato más. En una breve entrevista con Juan Montaña (Rubio 2019a), a propósito del lanzamiento de su thriller *El bisnieto cimarrón de F. Dzerhinsky*, mencionó

³⁸ La candidatura era de carácter binacional, entre Ecuador y Colombia y se titulaba: “Músicas de Marimba, cantos y danzas tradicionales de la Región del Pacífico Sur colombiano y de la Provincia de Esmeraldas del Ecuador” (Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana del Ecuador 2020).

³⁹ Minda (2014, 88) en su libro *La Marimba como Patrimonio Cultural Inmaterial* asegura que existen funciones sociales y culturales en los cantos tradicionales y se dividen en individuales y social-comunitarios, aunque se interconectan ambos planos: como cuando alguien se cura, reciben un milagro, les va bien en un negocio o han adquirido una casa; en esos casos se realiza un arrullo o un velorio y esto satisface la necesidad de una suerte de resarcimiento con una promesa a pagar y así, estar bien con sus santos; “esto conlleva el incremento de cierto prestigio social de la persona, de la familia o del grupo de personas que organiza la fiesta. A la vez, activa los lazos de solidaridad y de amistad con la comunidad y con el grupo familiar y crea la idea de una especie de “hermandad”, promovida por el santo del cual todos son devotos”. Lo que, sin duda, en apenas un ejemplo, muestra la cantidad de implicaciones que tiene la marimba y sus cantos sagrados: lazos sociales, fe religiosa, estatus social, solidaridad comunitaria, etc.

⁴⁰ Antonio Preciado (2013, 117) también muestra esta connotación más extensa en su poema Marimba: “y fue su Barrio Caliente/ y la marimba su primera piedra,/ y hasta cuando duró/ era su compañía/ su gran amor,/ su refugio/ su devoción./ su enseñanza”.

que en sus investigaciones sobre la marimba en África, había encontrado que se la llamaba de distintas maneras en diferentes comunidades: kalimba, por ejemplo y que esa desinencia (*imba*) obedece a un vocablo africano que significa *algo que suena*, que emite y transmite sonoridad. No es de extrañarse entonces, que *marimba* y *berimbau*, compartan, además de todo lo expuesto, raíces etimológicas comunes.

El texto de González ha brindado claras luces sobre el papel de la *mandinga* en el combate, pero sobre todo, ha explorado la ambigüedad que representa un dogma inspirado por el Candomblé, la magia, la (in)visibilidad y los movimientos tangibles de engaño, trampa y argucias que conforman una suerte de poder etnográfico que permea incluso en las relaciones sociales de los practicantes. Sin embargo, su estudio se circunscribe a ver a la *mandinga* desde su plano más individualista: la adquisición y acumulación de poder dentro de una determinada etnia. Y si bien esta visión ha sido útil para mostrar lo que es necesario para resistir y sobrevivir, no muestra el otro lado de la finalidad de la Capoeira que es la de construir un sentido de comunidad, tal como muestra García en su visión de pertenencia *casa adentro* y como mostrarán los autores citados en este estudio: la voz de un cimarrón que lucha, es la voz de cientos, de miles.

La autora brasileña María José Somerlate, Ph. D por la Universidad de Carolina del Norte y profesora de literatura y cultura brasileña en la Universidad de Iowa, realiza una lectura detenida sobre otro de los parámetros que resultan fundamentales para la elaboración de esta tesis que es el debate. Su aproximación a la Capoeira y la *mandinga* está fuertemente enraizada en lo que es el diálogo como parte de la conjuración de la violencia. Esta noción será importante para leer a los autores ecuatorianos, pero en particular para el capítulo dedicado a los poemarios de Nelson Estupiñán Bass: *Timarán y Cuabú* y *El desempate*.

Somerlate en su artículo “Capoeira: A gramática do corpo e a dança das palavras” se enfoca particularmente en las funciones que tienen las canciones y ritmos de Capoeira en el juego (o combate): marcan la velocidad, el humor de los participantes, relajar o aumentar la tensión entre los *jogadores*, pero desde un sentido más conciliador. Su definición sobre Capoeira es en sí una muestra de ello:

La capoeira es un ritual de lucha, danza y juego que funciona como un sistema recreativo, estético, ético y profesional. Los maestros y los aprendices lo adoran como un proceso libertario en el que el individuo aprende a posicionarse en el centro de sí mismo y encontrar su espacio de mediación, es decir, su punto de referencia en la rueda del juego mundial. Para ellos, la capoeira es la articulación de un lenguaje corporal con los planos

mental y espiritual. El aprendizaje de esta lucha / arte / filosofía incluye el conocimiento de instrumentos y canciones. (Somerlate 2005, 78).

Aquí el énfasis aparece, entonces, en la Capoeira no como un espacio donde se puede adquirir más poder a través de la práctica de la traición, sino como un espacio donde se media, donde se negocia una postura con otra y, además, donde es posible unir el plano corporal con lo mental y espiritual. Y resulta algo muy parecido a lo que García propone como saber ancestral cimarrón y que se mostró antes: la cabeza (que no está en lo divino, pero se acerca a ello a través del conocimiento) y el cuerpo (que es lo que conserva el sentido de lo comunitario, de lo que se comparte) unidos con el afán de preservar la cultura cimarrona.

García también hacía énfasis en hablar de un cuerpo comunitario y en el acápite sobre Antonio Preciado esta fusión de voces quedará muy clara. La lucha de uno es la lucha de una cantidad insondable de cimarrones. Según la visión de Somerlate, la Capoeira maneja también un sentido de comunidad en las voces que evocan sus cantos: “La polifonía de las voces —representada por las letras de las cantigas, por los sonidos de los instrumentos, por el ruido de los cuerpos al moverse y por las palmas de los observadores— es una de las características más relevantes de la capoeira”(Somerlate 2005, 78). Desde luego, se refiere a la polifonía de los distintos lenguajes y discursos que participan de la rueda de Capoeira, pero también se refiere a los cantos que, a través de sus letras, muestran su cultura y resistencia al exterminio cultural, voces que cantan en incontables ocasiones y en un sinnúmero de lugares.

Somerlate no desconoce la violencia, pero entiende que los cantos están ahí como un aparato participante y a la vez censor y si los practicantes incurren en soberbia o en una violencia desmedida, los cánticos los sancionarán:

Las canciones son usadas para describir la energía de la rueda, para controlar los impulsos de los jugadores, para expresar la opinión de los mestres y para complementar los movimientos de los jugadores. Funcionan, así, como un elemento moderador de los ánimos de la rueda y como un espacio lingüístico de mediación, amonestando a los jugadores cuando el juego se vuelve violento o cuando los jugadores se pierden en maniobras competitivas o exhibicionistas. (Somerlate 2005, 80).

Es decir, que si bien la habilidad, la destreza tanto para moverse como para engañar pueden hacer que la persona gane respeto, su uso excesivo, para aporrear al otro, para humillarlo o para envanecerse a sí mismo, son reprobables. Como método de mediación y negociación corporal, discursiva y lingüística la Capoeira busca desafiar los

límites que cada persona se ha impuesto para vencerse a sí mismo; pero en el caso del otro, se la usa con distintos grados de violencia si la integridad propia o del grupo corre riesgo. La autora va a hacer hincapié en el hecho de que algunos atribuyen la violencia a distintos estilos, pero en realidad son solo estereotipos. La Capoeira contempla también el uso de la violencia y sus canciones dan cuenta de ello, cuando, por ejemplo, hablan del uso antiguo de navajas en las ruedas o la descripción de la Capoeira como un arma letal. Sin embargo, dice la autora, un buen capoeirista, los más expertos mestres siempre sancionan el abuso de poder, el exhibicionismo barato y la necesidad de medir fuerzas (Sommerlate 2005, 83). La Capoeira debe verse, entonces como un espacio en el que debe prevalecer el diálogo por encima de las diferencias. La rueda de capoeira debe entenderse como un espacio de mediación de conflictos. Este tipo de dinámica discursiva se ajusta mucho a lo que sucede en los argumentos de los decimeros de Esmeraldas, donde se llega constantemente al impropio, a la invectiva, pero donde se premia el ingenio y el consenso; tal como sucede en *Timarán y Cuabú*, libro al que se le dedicará uno de los capítulos más extensos junto a su continuación *El desempate*.

Cuando las cosas en la rueda de Capoeira funcionan y se abocan a la consecución de un diálogo en el que ambas personas conversan a través de su energía y la agilidad de sus mentes, tanto como de sus cuerpos y todo esto acompañado de la alegría de los participantes a través de sus palmas y cantos, se lo conoce como *jogo bonito* (juego bonito). Curiosamente, Sommerlate también cita a Greg Downey, pero tomando un fragmento de un texto del año 1996 (A diferencia de González Varela que toma uno de 2005) llamado “A música” y luego extiende desde ahí su punto de vista: “el/la capoeirista del juego bonito lo desarrolla como una conversación en el que cada respuesta a una pregunta, es en sí misma, una nueva pregunta” Y continúa:

Cada movimiento puede así revertir una serie de otros movimientos en el que el o la capoeirista procura establecer un diálogo corporal con los compañeros/adversarios, combinando osadía con el poder creativo y reflejando matices variados de una misma jugada. Se puede decir que el juego de capoeira se asemeja a una partida de ajedrez (Sommerlate 2005, 84).

Este concepto es importantísimo para contrastar la lectura de González Varela que, a fin de cuentas, tienen razón en un punto, el Mestre es el que más *mandinga* ha acumulado de todos, pero lo hace ver como si acumular movimientos traicioneros es todo lo que hace de un practicante un mejor capoeirista, mientras Sommerlate piensa lo opuesto: un juego bonito es siempre un diálogo donde nadie busca prevalecer sino comunicarse,

eso sí, de forma estratégica porque en cualquier momento puede entrar una técnica desestabilizadora. Entonces el diálogo sube de tono y se transforma en debate, pero no en una lucha violenta, porque, como se pudo observar antes, está regulado por un Mestre que, por lo general, usa su *mandinga* para conjurar la violencia y no para acrecentarla.

La autora acude a las bases dinámicas de la capoeira y recuerda que incluso desde el nombre mismo del paso base de la capoeira, la *ginga*, se puede encontrar la razón y objetivo último de la capoeira:

En el noroeste colonial brasileño, la palabra *ginga* significaba un balde de mango largo, usado en los ingenios para trastornar de un pondo a otro, según el Nuevo Diccionario Aurelio. Es ese bamboleo, el inclinarse sin perder el equilibrio, lo que se tornó el movimiento fundamental y del cual hacen parte todo los golpes defensivos y ofensivos de la capoeira. (Somerslate 2005, 85).

Esto es fundamental no solamente porque da a entender que la *ginga*⁴¹, que es como la forma de caminar del capoeirista en la rueda y paso desde el cual parten todos los movimientos conocidos, consiste en la destreza de siempre mantenerse en equilibrio; sino que además involucra un movimiento de vaivén en el que toda la Capoeira siempre se mueve. Y esto es importante para encontrar puntos de acuerdo y discordia entre las posturas de González Varela y de Somerslate: ¿hasta qué punto puede servir en este mundo una filosofía de vida que se fundamenta en la traición?

La Capoeira y la moral de la mandinga

Tanto Muniz Sodré como Somerslate han mostrado en citas ya referidas como definición de Capoeira, varios elementos analizados, pero hay uno en particular que llama la atención y es que ambos autores la acercan también a la ética.

La ética está definida etimológicamente por dos derivaciones, la primera tiene que ver con el griego *ethikós* ‘moral, relativo al carácter’ y el otro, de *ethos*, ‘manera de ser’ (Corominas 1961, 260). Entonces, se puede replantear la pregunta que se hizo antes de este apartado: ¿es válida una conducta traicionera como código de vida?, y más aún, ¿se puede referir a ella como moral?

⁴¹ En el capítulo final de esta tesis, versado en la obra *Jonatás y Manuela* de Luz Argentina Chiriboga, se verán un concepto lingüístico más amplio sobre los posibles significados de la palabra *ginga*.

Somerlate y González Varela tienen visiones un tanto distintas al respecto. La primera hace una apuesta por la dualidad y ambigüedad que ocupa la cosmovisión capoeirística. Para ello, hace uso de uno de los elementos más didácticos sobre la filosofía de la capoeira que existen: las canciones. Este es un recurso que evoca a las décimas y cuentos que usaba García para la etnoeducación. El poder de la oralidad es vasto y las canciones de Capoeira retratan y resumen los parámetros de ritual/ lucha/ juego/ danza y además son utilizadas para la enseñanza y reflexión sobre la filosofía del juego, cuentan la historia, estudian las reglas que lo componen, describen la *mandinga* y rinden homenaje al berimbau y sus maestros (Somerlate 2005, 87).

A través de las canciones, entonces, Somerlate hace énfasis no en la traición o el engaño tanto como en la desconfianza en el otro. La capoeira se desarrolla en un sistema binario de ambigüedades que priman en todos sus elementos constitutivos. La autora nombra muchos temas musicales, pero para ejemplificar lo dicho, se citará una de ellas:

Esta cobra te muerde,
 Señor San Benito
 Mira el rebote de la cobra
 La cobra mordió
 El veneno de la cobra
 La cáscara de la cobra
 La cobra es dañada
 La cobra es malvada,
 Un hueco viejo
 Tiene una cobra adentro
 El salto de la cobra.
 (Somerlate 2005, 90)(La traducción es mía)

La autora afirma que algunos maestros, como el caso de Mestre Acordeon, ven en la cobra un símbolo de lo que es un ataque “preciso, traicionero y letal”; sin embargo, el capoeirista del “juego bonito” es distinto, es mucho más diestro y sabio que el común denominador de los practicantes y, por tanto, ve en la serpiente otro tipo de elementos:

El o la capoeirista del “juego bonito” no emula apenas la flexibilidad y la precisión de la serpiente, pues, como la cobra, su veneno puede matar, pero también puede ser usado como suero y antídoto... Esta ambigüedad de la Capoeira aviva un cierto estado de conflicto, que Browning analiza como la tensión básica del juego, aquello que no puede ser visto como ‘una lucha de fuerzas negativas y positivas, sino como una exploración de lo que es negativo, doloroso y malicioso dentro de lo que es ostensiblemente positivo, completo y benigno (Somerlate, 2005, p. 90).

Este tipo de canción avisa, por ejemplo, que cuando alguien que es ajeno al grupo que organiza la rueda intenta hacer daño a alguien que ya tiene más edad que él, la metáfora *un hueco viejo tiene una cobra adentro*, le está diciendo a su interlocutor (si se asume a la capoeira como un diálogo) que tenga cuidado porque a pesar de su edad, posee veneno (es peligroso) igual que una cobra. El berimbau también se presta para ambigüedad, dice la autora que, según Mestre Pastinha, en los inicios de la Capoeira al berimbau se le sacaba punta de lado y lado de manera que era fácilmente transformable en un arma. Por lo tanto, esa duplicidad en el berimbau se aplica también en toda la capoeira: puede ser instrumento musical o arma, la práctica puede ser lucha o juego y los capoeiristas, compañeros o adversarios. (Sommerlate 2005, 79). Pero dentro de esa visión, extrapolada de las letras de las canciones, Sommerlate hace entender a través de su texto que se recurre únicamente al lado de la lucha, de la violencia cuando es necesario, como en el caso de la serpiente que es veneno y antídoto, pero que solamente ataca si la molestan, si siente su vida en riesgo. Para esta idea sobre la moral de la *mandinga* y la Capoeira usa una metáfora que vale la pena citar:

Rego afirma que, según Mestre Bimba, era parte de su indumentaria de capoeira ‘una bufanda de seda, cuya finalidad era evitar un navajazo en el cuello porque la navaja no corta la seda pura, material del que eran hechas esas bufandas importadas’. Usando la metonimia de la bufanda de seda —que forma parte de la historia de la capoeira— para representar la lucha /danza/diálogo, se puede decir que los movimientos de capoeira son escurridizos como un paño de seda. Los pliegues de la seda y movimiento en los cuerpos en locomoción son metáforas de la tésitura sociocultural de la capoeira. La seda, un paño leve, suave, sensual y deslizante, representa la levedad, la agilidad y la sensualidad de los/las capoeiristas (Sommerlate 2005, 86).

La metonimia de Mestre Bimba, reafirma esa ambigüedad de la que se ha hablado, pero persiste también en su carácter leve, suave, bondadoso, pero que, a la vez, sería capaz de proteger el cuello, de salvar la vida frente a la letalidad de una navaja. En sus conclusiones Sommerlate afirma que de las canciones se desprende la capacidad de los cuerpos de expresar una gramática de la mutabilidad, la desconfianza, la improvisación, pero, muy importante también, de la versatilidad. (Sommerlate 2005, 95).

Por otra parte, González Varela tiene una visión un tanto más utilitaria de la vida y, más bien, versado en los testimonios de los Mestres a los que ha entrevistado en Bahía de todos los Santos, afirma que la moral no es algo que importe siquiera a los Mestres y que, en la medida en la que puedan mantenerlo, sus relaciones con los demás se dan a través del disfraz de su poder:

Para los practicantes de capoeira, el engaño es una capacidad negativa que, a través de un proceso interminable de aprendizaje y experiencia en sus cuerpos, intentan dominar para ver a través del mundo en el que viven. Para los mestres, el engaño es una forma de vida. No hay moralidad en ello; solo existe y es algo que hacen. Esto explica por qué las personas ajenas a la práctica se quedan perplejos cuando intentan proyectar atributos éticos en los mestres y se dan cuenta de que ellos no están interesados en convertirse en figuras morales. Para generalizar, el engaño tiene implicaciones ontológicas. ¿Cómo se concibe la sociabilidad cuando el engaño es un modo de ser? Ciertamente, implica una connotación de enmascaramiento, en este caso, enmascaramiento del poder. Los mestres de capoeira explican que el poder no puede expresarse literalmente sino a través de medios artísticos, envueltos en humor, ambigüedad y secreto. (González Varela 2013, 15).

En otras palabras, se trata de *o mundo enganador*⁴² y para enfrentarse a él es necesario defenderse y atacar en sus términos. González Varela expone el *ethos* capoeirista como la apropiación de una característica que no posee bondad en ella y que a través de la práctica continua se puede dominar, con la única intención de sumar poder. Incluso en sus conclusiones hace una alusión literaria para metaforizar lo que sucede con los capoeiristas y su moral y deja en claro que la sinceridad no es un atributo relevante en sus practicantes o peor aún en sus maestros quienes son los que concentran el poder:

Finalmente, si pudiéramos hacer una analogía con el mundo de los ladrones descrito por Ítalo Calvino, donde todos roban y engañan como una forma de vida (1995: 22-24), entenderíamos por qué la honestidad es un obstáculo tanto en el mundo de la capoeira como en el mundo de ladrones. Por supuesto, no quiero decir que los practicantes de capoeira sean ladrones, pero no pueden usar la transparencia como su principal atributo. La honestidad (o nuestro concepto de honestidad) no puede considerarse una cualidad de poder, ya que esto dejaría expuestas las intenciones reales (González Varela 2013, 18).

En primer lugar, vale la pena revisar ese paréntesis en la cita de Calvino: él está analizando al capoeirista desde la perspectiva occidental de honestidad que, por otra parte, puede verse tan cuestionada en sus anclajes morales y resultados como la moral de los ladrones. Basta con mirar la crisis sanitaria mundial, agravada y potenciada por actos de corrupción de personas que se han vanagloriado de su honestidad y compromiso social. Además, la visión de acumulación de poder no deja de recaer en un lado más individualista que social de la capoeira, por tanto, le resulta esquiva la noción solidaria del cuerpo comunitario. Si el capoeirista sale de sí mismo y de su poder sobre su

⁴² Así se titula uno de los temas musicales de Marcos "Barrão" Da Silva, conocido Mestre de Capoeira a nivel mundial y del que se hablará también en algunos tramos de esa investigación. Para mayor información ver (Da Silva 2007).

comunidad, fuera le espera un mundo de engaños, donde todos son falsos y no se puede confiar en nadie. Desde la óptica del cimarrón tantas veces sobajado, traicionado y a quien le ha tocado negociar siempre en desventaja, la lectura de González Varela tiene mucho sentido. Pero, de nuevo, se escapa (fuga) algo de esta interpretación y que resulta un punto determinante en la concepción cimarrona que es precisamente la noción de un cuerpo comunitario, de una fuerza común que moviliza hacia la libertad; de hecho, se trata de una espiritualidad característica de los mandingas que los convertía en los más feroces en cautiverio por su propensión a liberarse (Zapata Olivella 2010, 658).

No se puede obviar, mediante una mirada única de acumulación de poder, que la Capoeira se practica en más de ciento treinta países del mundo, como se puede apreciar en el texto “La internacionalización de la Capoeira de José Luiz Cirqueira”⁴³, gracias a la superación de barreras fenotípicas, dogmático-religiosas, políticas, discriminatorias, etc.

Hay una noción, sin embargo, que parte desde lo individual hacia lo comunitario y, además, es el símbolo máximo del manejo y control sobre la *mandinga*; no es el cuerpo comunitario sino el cuerpo cerrado (*o corpo fechado*); González Varela lo describe así: [...] se refiere a la capacidad de un jugador de proteger su cuerpo del ataque del oponente. Como muestra Downey (2005), el objetivo del capoeirista es estar alerta de los peligros y las aperturas del cuerpo durante la confrontación y observar las partes vulnerables del adversario” (González Varela 2013, 9). En esta cita se pueden ver algunas de las propiedades del cuerpo cerrado; pero su origen está en el Candomblé: a los iniciados se les ‘cerraba’ el cuerpo de manera que no pudieran ser heridos de ninguna manera. Se dice que era una propiedad que le perteneció principalmente a Manuel Henrique - Besouro Mangangá, uno de los patronos de la capoeira a quien “no le llegaban ni las balas. Hoy Besouro es recordado por su bravura, lealtad a los perseguidos y oprimidos, y es considerado un héroe de su época” (Fazzito 2018, 108). Y esto también es ilustrativo del problema ético detrás de la *mandinga*: Besouro era leal a los perseguidos y oprimidos; lo que lo convierte en Robin Hood negro, pero quizás se cuestione, casa afuera, mucho menos a la leyenda occidental que a la afrobrasileña. La misma leyenda de Besouro cuenta que la policía militar le disparó en varias ocasiones sin lograr herirlo, pero fue muerto por un cuchillo de *ticum*, madera también con propiedades mágicas y única arma capaz de atravesar un cuerpo cerrado.

⁴³ Para más información leer (Cirqueira 2008, 123–33).

En este fragmento se puede entender mucho más la dinámica social de la Capoeira. Solo los que manejan en más alto nivel la *mandinga* son capaces de manejar también la técnica mágica del cuerpo cerrado, que es, básicamente, no dejar nada a la vista que pueda abrir la posibilidad de ser herido. Desde ahí se acompañarán luego otros conceptos como la (in)visibilidad, el escondite y el disfraz, conforme avance este análisis; pero es preciso ver cómo el caso de Besouro es paradigmático en muchos sentidos. No se conoce a otro personaje que sea más renombrado en la Capoeira que él, es la encarnación de la *mandinga*⁴⁴, pero su búsqueda, al menos la que es transmitida de generación en generación a través de la oralidad, es la de ayudar a los desposeídos y luchar contra la opresión impuesta por una sociedad que niega espacios a los afrobrasileños. Sí, acumula *mandinga*, a través de ritos, entrenamiento e innumerables grescas en las que se ve envuelto, pero todo lo que aprende lo usa en favor de los suyos; es decir, para favorecer a su cuerpo comunitario.

Somerlate, también relaciona los cánticos con la *mandinga* y el cuerpo cerrado y puntualiza:

Por ejemplo, la canción “Jogo de dentro, Jogo de fora”, de dominio público, alabanza a la Capoeira Angola, analiza la interacción del berimbau (dentro y fuera de la roda de Capoeira) y discute el ‘juego bonito’, aquel que combina elementos de performance, lucha, danza, competición y compañerismo. Enseña que en la rueda del juego y de la vida se debe encontrar el equilibrio entre confiar desconfiando, entre la lucha y la danza, entre ver al otro como adversario y compañero, entre mantener la guardia y perder la concentración y entre conservar el cuerpo cerrado y dejarlo abierto⁴⁵ para que el diálogo se concrete en la rueda:

Jogo de dentro, jogo de fora (Coro)
 Jogo bonito é o jogo de Angola
 Jogo bonito, berimbau e viola
 Valha-me Deus, minha Nossa Senhora
 (Somerlate 2005, 89).

Y resulta inevitable establecer comparaciones entre este cuerpo cerrado —(que no se deja lastimar) apoyado en la *mandinga* (la astucia, la magia), que además realiza un *jogo bonito*, en el que se acerca y se aleja (*jogo de dentro, jogo de fora*) de su comunidad

⁴⁴ Y se lo puede ver en toda su leyenda y propiedades mágicas en la película Besouro (Tikhomiroff 2009).

⁴⁵ Esta cavilación de Somerlate sobre la apertura y cierre del cuerpo para evitar ser herido, tiene grandes resonancias en la cita de García sobre la magia al abrir y cerrar el cuerpo del árbol, para sanar el propio, referido unas páginas atrás.

(la rueda de capoeira)— y ese discurso de Juan García *casa adentro* y *casa afuera*, que cuando se encuentra en Estados Unidos utiliza sus historias cimarronas como si las contara con un pañuelo de seda en el cuello, que ante las dagas de la historia en Ecuador será usado para no ser herido. Se puede decir que en el video con Kley Meyer usó su berimbau para contar (cantar) las historias afroesmeraldeñas, mientras en su libro impreso sobre los mismos cuentos usó su berimbau como una lanza de protección para los suyos.

Juan García tenía *o corpo fechado*, seguro que sí, porque utilizaba todo su saber, su sincrético saber ancestral y yoruba, para ocultar lo que no es necesario revelar (porque podrían aprovecharse de sus saberes). A través de su doble discurso, lograba preservar un acervo cultural bastante profanado y que no había vuelto a su pueblo para ser resembrado. Era un Mestre⁴⁶, era mandingüero⁴⁷, un custodio de la cultura⁴⁸ y de su gente⁴⁹ y si la palabra ‘héroe’ no se encontrara literalmente dedicada a Juan García (como en el caso del más grande mandingüero en Brasil: Besouro), tal vez este poema lo connote:

Juan García

Juan es uno de aquellos que todavía sangran y que de veras toman
la sangre muy a pecho,
tanto que me parece
que si no hubiera sido el negro que es,
de algún modo,
algún día,
él mismo
desde él mismo se habría regresado.

⁴⁶ Es preciso anotar que en *Decenio Internacional para los Afrodescendientes Capítulo Ecuador: un decenio de reparación para siglos de exclusión*, en su versión impresa, en su apartado de dedicatoria, se reza así: Dedicado al *maestro* Juan García Salazar, por toda una vida consagrada al desarrollo de la cultura afroecuatoriana. (González y Patiño 2016, 5; énfasis añadido). La misma Universidad Andina Simón Bolívar le rindió un homenaje-exposición titulado Juan García Salazar. *Maestro* y Obrero del proceso.

⁴⁷ El diario El Telégrafo (2017a), en memoria de Juan García publicaba un artículo en el que se describe un tanto de las estrategias del maestro, desde el testimonio de Edizon León: “Uno de los mayores aportes de García fue haber sospechado de la academia, porque sabía que estas instituciones fueron las que invisibilizaron e inferiorizaron la historia de la negritud. El método de García consistía en hablar con las mujeres y hombres mayores de su pueblo y convertirse en el transmisor de su memoria y palabra. ‘Su posición política lo alejaba de los discursos de la academia, porque entendía que esta había ocasionado una serie de violencias epistemológicas con las historias del pueblo afroecuatoriano. Él hace parte del pensamiento de la diáspora’, añade León”.

⁴⁸ También era conocido como el *Bambero mayor*, como menciona un diario ecuatoriano (El Telégrafo 2017b) en el cual, además, aclara que él prefiere ser conocido como *obrero del proceso*; pero este nombre, asignado a él por su propia gente tiene un significado que se revela en el libro *Pensar sembrando. Sembrar pensando* (García Salazar y Walsh 2017) donde se aclara que: “La memoria colectiva por medio de la tradición oral cuenta que cuando los primeros africanos esclavizados conocieron estas comarcas, escucharon la voz del Bambero Mayor, guardián de los animales del monte, que en lenguas africanas los llamaba a ser cimarrones. Lo que según nuestra tradición significa reconocerse como hombres y mujeres, simples hijos de la tierra, libres (García Salazar y Walsh 2017, 68).

⁴⁹ Uno de los apelativos, entre varios y positivos, que tenía era El guardián de la memoria (El Telégrafo 2017a).

Este Juan, no conforme
 con ir (cuan largo es) por su propia negrura, suele también andar por el pellejo ajeno
 siguiendo en los demás el mismo rastro.
 Alguna vez le dio
 por husmear palmo a palmo en mis alrededores buscando las pisadas de un esclavo
 que hizo la hazaña de fundar un reino.
 Yo le dije que no,
 que no era por mi lado,
 que mi modo de ser,
 que mis ideas,
 que en mi pobre cabeza quedaría muy grande una corona, que entre tantos aprietos del
 presente, por cierto, no cabría
 la majestuosidad de ese pasado.
 Pero él rebuscaba
 debajo de las letras de mi nombre, detrás de cada uno de mis pasos, hasta que supo
 que, aparte de ser yo
 uno más entre todos los amos y señores de aquella irreductible parcelita de orgullo, nada
 tan solo mío
 de modo alguno se ajustaba al caso.
 Transeúnte,
 andariego,
 desaparece como por encanto,
 y cuando vuelve viene rebosante
 de la sabiduría de la gente sencilla,
 Lunas silvestres y soles que se le han emparentado; y sobre la cabeza bullidora,
 perpetua soñadora,
 trae cada vez más nidos de pájaros.
 A un hombre como él,
 así de espejo para tantos rostros,
 y así de Juan,
 de nombre hace tiempo visible
 a la cabeza de tanto anonimato;
 a un García en verdad singular,
 tan así de plural,
 tan compartido
 en una muchedumbre de otros apellidos;
 a alguien así de hormiga tan sencilla
 que nunca quiera creerse
 el camino ya andado,
 a un ser así por fuerza se le escribe
 más de lo que se puede decir con las palabras: hace mucho no sé por dónde anda,
 atareado en qué pieles
 intentando senderos,
 perdido en qué negros palpita,
 y sin embargo,
 por su repleto corazón, espero
 que haya ido dejando latidos desgranados que su sombra todavía no haya recogido,
 y que, por ese olvido,
 lo reencuentre este abrazo.
 (Preciado 1996).

Así, la poética del combate cimarrón, mostrará también sus varias ambigüedades
 y aristas, conforme los distintos relatos o poemas ameriten momentos de *jogo* (juego), o

de *luta* (lucha). En ocasiones, se asistirá a discursos sobre la nobleza y lealtad cimarrona y en otras sobre la desconfianza, el engaño y casi siempre de la astucia. Al igual que la Capoeira y el discurso del sembrar cimarrón de García, los textos mostrarán su versatilidad, sus potenciales camuflajes, quizás algunos de sus disfraces, sin olvidar que el discurso cimarrón también tiene la propiedad de mantenerse escondido si no quiere visibilizarse, como también de mostrarse para señalar su existencia. No se pretende, entonces, decir en este análisis las verdades últimas de los textos sobre cimarrones como una suerte de desenmascaramiento o revelación; por el contrario, se tratará de mostrar algunos significados escondidos (unos entre cientos) que permitan ver sus dinámicas y articulaciones, tanto como su problemática, sus pulsiones, su complejidad.

De esta manera, el método que se usará será mostrar a los textos ecuatorianos sobre cimarrones, a la luz de un lente que tendrá distintos grados interpretativos desde la *mandinga* (que involucra según lo visto: (in)visibilidad, disfraz, engaño, trampas, argucia, sabiduría, magia, etc.), la fuga del discurso hacia varias temáticas por las cuales reclama hasta hoy la cultura cimarrona y el debate, ensalzando por lo invectivo, el humor y el ingenio.

A medida que vayan apareciendo cada uno de estos elementos, nuevos conceptos y evidencias teóricas sobre la Capoeira y sobre el cimarronaje tomarán lugar para reforzar la lectura y explicar ciertos fenómenos literarios. Así la lectura consistirá en un ida y vuelta entre la literatura ecuatoriana sobre cimarrones y los cantos y principios que articulan una de las formas más ricas y abarcantes de combate cimarrón, la Capoeira; que en ocasiones será el juego entre dos compañeros (dos culturas parceiras) y en otras, el debate entre dos antagonistas (dos adversarios que a pesar de tener posturas disímiles, discuten desde el mismo lenguaje).

El punto de vista desde el cual se mirará no es el de alguien que no se asume cimarrón ni afroecuatoriano; es apenas una lectura, de las múltiples posibles, de alguien que, usando el término de Handelsman, se ha visto “atravesado” por la cultura afroecuatoriana mediante su literatura y trastocado por la cultura afrobrasileña y en particular por la Capoeira, práctica familiar y cercana por más de 20 años; con las que espero ser, en magno y humilde agradecimiento, apenas justo, por todo lo que tuve que “desaprender” para poder aprender tanto.

Con esto dicho, solo resta aclarar que la postura crítica de este continuo diálogo entre culturas tiene por intención mostrar que no solamente importa el cuerpo cuando se lucha, tampoco la oralidad y las distintas manifestaciones verbales sino la conjunción de

esfuerzos culturales variados y heteróclitos que han combatido por siglos desde el silencio o como decía Preciado sobre García: encabezando el anonimato. Esta lectura espera, entonces, dar una luz sobre el combate, elusivo sí, pero latente en la medida en que no se trata solo de textos sobre cimarrones sino tejidos complejos donde la tensión entre silencio y palabra no cesa de replantearse y que muestran el valor de su cultura, su resistencia y su vigencia.

Capítulo primero

Antonio Preciado y el espíritu cimarrón

Dentro de los elementos constituyentes de la poética de combate cimarrona ecuatoriana, quizás uno de los más problemáticos de abordar sea el silencio, por su carácter elusivo: una necesidad de permanecer oculto, invisible ante la mirada del captor mientras se reúnen fuerzas suficientes para volver a ser visibilizado; aunque esa visibilización también sea a medias, pues el cimarrón solo se muestra en tanto no revele sus vericuetos, sus escondites y parapetos. Y si bien en esta tesis se hablará sobre algunos escondrijos, no llegarán a ser una revelación exacta de ellos, solo aproximaciones de quien las intuye por haber vivido una práctica cimarrona por veinte años y estudiado literatura por un tiempo similar⁵⁰.

El silencio es una etapa del discurso cimarrón y la gran paradoja y dificultad de mostrarlo precisamente subyace en el hecho de que es un discurso que existe, pero pretende no hacerlo, dice, pero procura callar. En la obra de Preciado se pueden notar estas instancias, algunas veces con mayor claridad que en otras; en este capítulo se intentará mostrar cómo el silencio se apropia de las páginas, sus conceptos y acepciones distintas dentro de una literatura de lucha y resistencia. También, en la medida de lo posible, develar potenciales discursos parapetados detrás de lo que aparenta ser más obvio o accesible.

⁵⁰ Si bien las motivaciones, acervo cultural, pasado ancestral, etc., son muy distintos entre los indígenas y cimarrones latinoamericanos, es válido mencionar aquí el aporte de Doris Sommer a la discusión sobre los secretos en su artículo alrededor del testimonio de Rigoberta Menchú. Para Sommer, los secretos que guardan los testimonios son una suerte de “seducción retórica y ficcional” e invita a pensar en la complejidad del tejido completo de su cultura debe ser algo muy bello; algo así como una invitación a conocer más, pero guardando algo de distancia para no caer en apropiación (Sommer 1992, 139). La autora, sin embargo, asume que quizás no haya mucho más que revelar más allá del testimonio y que, por ello, se trata más de algo ficcional. En el caso de los cimarrones, me atrevo a decir que, al menos en Ecuador, es mucho menos lo que se ha dicho sobre los afroecuatorianos que sobre los indígenas en producción literaria y que los testimonios, los de Juan García en especial -que, a su vez, son los de cientos de personas entrevistadas a lo largo de toda su vida- son todavía poco conocidos en sí mismos, peor aún se podría hablar de lo que ocultan o no. Es solo una suposición aventurada, lo sé. No obstante, mis aproximaciones me dejan con la expectativa de todo un resto por conocer, antes que con una revelación acabada. En todo caso, lo que sí creo es que García, en su discurso, al igual que varios autores de ficción ecuatorianos (los analizados aquí y varios más), proponen una invitación ficcional/verdadera a conocer su cultura, a establecer puentes casa afuera/casa adentro; conexiones y no asentamientos, porque, como dice Sommer: “No hay una buena razón para rellenar el espacio que los testimonios salvaguardan mediante secretos ni con un velado desdén teórico ni con una alabanza heroica carente de crítica. En cambio, ese espacio puede dar cabida a un aprendizaje orientado hacia una política de coalición. Es similar a aprender que el respeto es la condición que propicia el tipo de amor que cuida simplemente de no apropiarse de su objeto” (Sommer 1992, 153).

En una segunda instancia, este capítulo pretende encontrar una de las razones o motivaciones del cimarrón para buscar siempre la libertad: su espíritu. A través del poemario *Jututo* (Preciado 1996), en particular, y toda su obra en términos generales se buscará en la poesía de Preciado un distanciamiento frente a la religiosidad institucionalizada, el reclamo a los dioses africanos alrededor del olvido en el que han recalado los cimarrones al llegar a Ecuador. Se verá entonces, cómo a pesar de realizar un continuo reconocimiento de sus raíces y orígenes, el autor abjura de quedarse en esa etapa para reclamar más presente, una identidad que no se quede quieta en lo africano sino que se movilice a lo que puede representar un sentido primero afroecuatoriano y luego ‘simplemente’ de lo que implica ser un escritor; más allá de lo fenotípico y de la inclinación política, que para el caso del autor es marxista y explícitamente comunista⁵¹; es decir, tratar de responder de qué se trata el combate poético que se establece *con* y *desde* las palabras. No obstante, no se tratará de cualquier tipo de palabra, sino de la cimarrona que, desde luego, tiene una carga discursiva importante.

Solo entonces se abordará dicha espiritualidad desde sus cualidades heredadas de la *mandinga*, principio fundacional de la capoeira, práctica que, como ya se ha anotado es cimarrona por excelencia y que aporta al discurso cimarrón algunas características como: el disfraz, la (in)visibilidad, el engaño, la doble intención, etc.

Así, mediante la lectura de toda la obra de Antonio Preciado, en particular lo referente a su *Antología Personal*, se comenzará a describir lo que implica una poética del combate cimarrón. Los dos elementos antes expuestos: el silencio/voz y la espiritualidad que se mueve entre el pasado mítico y el presente ‘real’, serán factores constitutivos que, a su vez, aparecerán de forma recurrente en las obras de los demás autores que conforman el corpus de estudio de esta tesis.

1. El silencio y el disfraz: el discurso en minga, las palabras soledosas y cangrejas

Decía Onetti que “las únicas palabras que merecen existir, son las palabras mejores que el silencio” (Dotta 2009). Y quizás en el cimarronaje, esa apreciación tenga mucho sentido.

⁵¹ En su texto “Mi sombra y yo” el yo poético cavila sobre la función de su sombra en su vida y en algún momento plantea la posibilidad de que ella fuera su opuesto: blanca, anticomunista, etc. El poema en cuestión es estudiado con más detenimiento en la segunda parte de este capítulo.

El silencio en el cimarronaje es una parte constitutiva de su estrategia, de su ocultamiento, pero ese preciso escondite y esa voz que se apaga no representa una rendición en este fragmento; por el contrario, es muy significativo en tanto aquí hay manifiesta una búsqueda la libertad. Dice Preciado en su poema “El hombre que no se dejó enmudecer⁵²”, parte de su poemario *De ahora en adelante*, de 1993:

¿A quién le va a gustar que las palabras
se le hagan las cangrejas
y corran hacia atrás
como asustadas
hasta de los más leves pensamientos?

Para mí estuvo bien
que él las sacara de sus escondrijos,
que les diera mordiscos
y que las empujara con la lengua
a arar
a florecer,
a poner huevos,
a ganarse el sustento.

Está bien, ¡qué carajo!,
también yo haría lo mismo;
si quiere protestar,
¡allá el silencio!
(Preciado 113: min 52).

En este fragmento el autor muestra cómo el silencio no es algo pasivo o sin importancia; más bien es el motor de las palabras, la estancia previa, sí, pero también es lo que promueve un hacer que, si bien guarda las palabras en sí mismo, en su escondrijo, no les permitirá quedarse allí. Porque el silencio quiere protestar. Aquí hay un artilugio usado por el autor que muestra distintas estancias de la palabra. Desde luego las ubica en la boca, pues hace que el yo poético les dé “mordiscos” o que las empuje “con la lengua” de su escondite.

El silencio, cuando es condicionante de subsistencia; es decir, cuando el cimarrón es obligado a él, es arena, se encuentra llamando a gritos a la confrontación y, de hecho, es la etapa previa al conflicto palmario. Al yo poético las palabras se le reculan, son víctimas de la opresión, huyen. El título del poema es decidor, se trata de un hombre que

⁵² El título en sí mismo muestra una ambigüedad entre el hecho volitivo de enmudecer y el verbo reflexivo- pasivo dejarse. Es decir, se puede enmudecer a otro y se puede enmudecer por cuenta propia, pero el hecho de no dejarse enmudecer delata que el verbo puede obedecer, en distintas instancias, para favorecer o no a un cimarrón. El movimiento del cimarrón entre el silencio y la palabra es su estrategia. Como se verá más adelante, dependiendo del momento el silencio puede representar vida o muerte.

no se dejó silenciar, y es justamente a través del silencio que las palabras son expulsadas. En otras palabras, un hombre al que se está obligando a callar, usa su silencio previo para preparar su discurso, fortalecerlo, demandarlo:

La inocencia se junta, conversa de sus cosas y porfía
con los amigos que le da la gana;
mas la inocencia ignora todavía
que, antes de abrirse,
los capullos no hablan
(Preciado 2006, 272).

Además, en este poema el silencio instiga a que el discurso exista en el más material de los estados y condiciones: arar, florecer, poner huevos, es ganarse la vida y esto, a su vez, es un grado apologético del oficio literario. Un hombre al que se obliga a callar, a pesar del silencio que lo instiga, llegaría incluso a ser un poeta... pero no cualquiera; un poeta que en su discurso ejercerá su derecho a protestar: “yo haría lo mismo” dice sin vacilar el yo poético, quizá con algún eco de su autor.

El silencio no es un estado de permanencia, es solo un paso de tránsito. Preciado no solo deja ver su poética detrás de una muy lúcida y subrepticia militancia en sus textos sino también en los tan contundentes epígrafes que usa; como este: “No he de callar, por más que con el dedo, ya tocando la boca o la frente, silencio avises o amenaces miedo”. (162). Porque el silencio deriva en olvido. En una primera instancia se precisa que el captor olvide al cimarrón. Para que el esclavo pueda escapar debe permanecer en silencio y éste es, muchas veces, relacionado con el miedo. Así, la obligación de callar produce primero resquemor, pero luego, en ese mismo silencio se fragua el valor de decir para existir. El poema “Los sueños” puede ser ejemplificador:

De ahora en adelante,
¿qué será de mis sueños,
se quedarán en blanco,
o es que ahora mismo
perciben mi fracaso,
mis sombras,
mis fantasmas,
mis nada,
mis estragos⁵³

⁵³ Parece haber un eco en el poema “¿Qué pasa con un sueño aplazado?” del autor afroamericano Langston Hughes: “¿Qué pasa con un sueño aplazado?/ ¿Qué pasa con un sueño aplazado?/ Se seca/ ¿Como una pasa al sol?/ O pudrirse como una llaga/ ¿Y luego correr?/ ¿Apesta a carne podrida?/ O corteza y azúcar encima/ como un dulce almibarado?/ Quizás solo se hunde/ como una carga pesada./ ¿O explota?” (Hughes

y esos *silencios ensordecedores*
congregándose en mí
 para ponerse
 a olvidar con el tiempo a mis gentíos⁵⁴,
 y en total desbandada
 huyen de mi vacío
 los sueños, que de pronto despertaron?
 (Preciado 2006, 178; énfasis añadido).

El oxímoron evidente (silencio ensordecedor) marca, más allá del fluido manejo de elementos retóricos propios de la lírica, que en el silencio no se puede permanecer, que el silencio demanda ser escuchado, exige que su sujeto, aquel que calla, diga. El silencio ensordece porque el que no dice traiciona una de las características fundamentales de lo afro: la oralidad⁵⁵; es por ello que el poema aborrece el fracaso del yo poético en medio de una pregunta retórica: ¿será que mis sueños perciben mi fracaso? Los silencios ensordecedores que se congregan en él para ponerse a olvidar con el tiempo a sus gentíos resultan en el cuestionamiento de una identidad de un yo plural que, como se verá nace(n) -el(los) silencio(s)- de cada momento en que la comunidad negra ha sido forzada a callar. Si el silencio triunfa sobre los sueños, el resultado es un desesperanzado despertar.

El autor muestra también distintas instancias del silencio: primero el encuentro de sí mismo con las palabras, para posteriormente dar cabida al *yo* que es en realidad un *nosotros*; un coro que habla, sobre todo al mencionar sus raíces y orígenes. Para la primera parte, el encuentro con las palabras, resulta muy ilustrativo el poema “Cuando no era mi boca todavía”.

De todo el tiempo que no estuve en mí
 no pudo quedar dicha
 ni una sola palabra;
 y hoy ya no acierto a dar con quien no fui,
 sin una voz, por dentro conocida,
 que me oriente buscando la salida

1990). Cabe notar cómo la pregunta que se transforma en enunciación se apega también a la estrategia cimarrona; nuevamente hay movimiento (fuga) en el discurso: es una duda que avizora una certeza.

⁵⁴ Parecería otro guiño a un poeta canónico como es Walt Whitman: “El pasado y el presente se marchitan; los he llenado, los he vaciado./ Y he procedido a llenar mi próximo pliegue del futuro./ ¡Oyente allá arriba! ¿qué tienes que confiarme?/ Mírame a la cara mientras aspiro el sigilo de la tarde./ (Habla con sinceridad, nadie más te escucha y yo me quedo solo un minuto más)./ ¿Me contradigo?/ Muy bien entonces me contradigo./ (Soy grande, contengo multitudes)”. (Whitman 2020).

⁵⁵ Zapata Olivella (2014, 93) en su libro *El árbol brujo de la libertad* habla sobre los espíritus o sombras protectoras; una de ellas es “[l]a sombra de un Ancestro Protector, visible a la luz, dador del Kulonda: vida, inteligencia, palabra y creatividad”. La misma existencia del esclavo dependía de esas características: “ El prisionero africano debió afrontar y resolver en su soledad complejos sentimientos e ideas existenciales que lo ligaban a la presencia visible de sus Ancestros: vida, palabra, sombras...” (Zapata Olivella 2014, 95).

para desovillarme hasta la nada.

Ahora estoy en mí,
 y, sin embargo,
 afondado en mi ser
 todavía rebusco
 aquel entonces en que sólo era
 algo como el revés de una inmensa nostalgia
 por lo que yo después, al fin, sería,
 al hallarme olvidado
 en la anticipación de todos los olvidos,
 desmemoria infinita,
 inexistencia,
 callado devenir de nadie en nadie,
 ineludible espera
 en una identidad deshabitada,
 errante contingencia
 de que tal vez un día
 mi padre con mi madre
 justo en mí se encontrarán.

Trasanteantonio⁵⁶,
 lejura,
 soledoso vacío de mi voz,
 tanto tiempo esperando a que yo fuera cierto,
 tenaz fidelidad con que, doliéndome,
 la que no era mi boca todavía,
 desde la eternidad, a oscuras me seguía
 por *el más prolongado de todos mis silencios*.
 (Preciado 2006, 254).

Desde los primeros versos el poema plantea la cuestión de una identidad que se fortalece y legitimará ‘solamente’ a través de la palabra. La existencia antes de la palabra es valorada aquí como una inexistencia. Porque la palabra es vida y también identidad para propios y ajenos⁵⁷. Entonces, ~~solo~~ a través del discurso se puede dejar una constancia del paso por el mundo. Dice el yo poético: “ya no acierto a dar con quien no fui”, porque el silencio es ausencia de voz (“sin una voz”, “vacío de mi voz”), pero también ausencia del ser, más aún si se trata de un poeta, qué decir de un poeta cimarrón. El desoville hacia la nada puede verse como un recurso poético para marcar una falsa modestia frente a un discurso que lo rebasa en importancia o simplemente la elucubración del mundo como la

⁵⁶ Tropos similares con respecto a este desplazamiento temporal del nombre del autor, es decir, donde el nombre propone una identidad cambiante, se los puede ver también en Efraín Jara Idrovo y su poema “Sollozo por Pedro Jara” cuando desplaza también la identidad dentro de distintos planos de variopintas características: “pedrohuesodepedernal”; “pedrovenasderroca”; “pedrollamadepiedra”; “pedrohuelladegarza”; etc. (Jara Idrovo 2017, 241).

⁵⁷ Frantz Fanon (2009, 49) afirma al respecto que: “hablar [como el blanco, colonizador] es existir absolutamente para el otro”.

nada, en oxímoron directo, al definirlo como un espacio en el que no termina por encontrar un lugar cierto o encontrarse a sí mismo.

En la segunda estrofa se muestra, en cambio, una enunciación desde el presente: “ahora estoy en mí”, ese yo poético que ha encontrado a profundidad ese yo que, sin embargo, persiste en encontrarse a sí mismo en el pasado; en principio, porque es preciso definir ese *de dónde vengo* para saber *a dónde voy*. Las capas de olvido se suceden: olvido por no encontrar su voz, luego su voz poética, luego la voz poética de un escritor afro y, finalmente, la de un escritor afro que reniega de quedarse únicamente ahí sino encontrar quién es Antonio en las letras más ‘universales’.

En primera instancia, aparece el vacío de su voz acunado en una incierta nostalgia por algo pasado que es a la vez algo futuro; es decir, descubrir quién era antes de saber lo que, en definitiva, será (“lo que al fin sería”, dice el autor). Al no saber quién era, todavía, ya estaba olvidado, porque desconocía su propio pasado ancestral; desconocimiento porque apenas distingue su pasado próximo, esa “errante contingencia” en la que sus padres se encontraron en él. Eso todavía no llena su identidad, a la que tilda de deshabitada para luego hablar de su infinita “desmemoria”.

Finalmente llega a la identidad previa del yo poético que se identifica con su nombre Antonio, pero con el prefijo *trasante* que lo muestra todavía en una versión previa a quien es, lejano dice él además, y muy importante, *soledoso*: derivación del adjetivo calificativo solo, pero que no da cabida a la anfibología que extrañan las tildes (sólo cuando refiere a solamente y solo cuando refiere a soledad), sino que remite al hecho de que, hasta no encontrarse con su boca plural está poblado de soledad, mientras que su voz actual, desde la que puede retrotraer su pasado es una voz que se multiplica y acrecienta como un coro de voces que lo empujan y acompañan. No obstante, el origen no se detiene ahí. Finalmente, va a buscar más allá para saber quién es y habitar esa identidad que ~~se~~ se colmará en el momento en que consiga una voz poética que supere su origen negro. El inicio de Antonio está en la eternidad, en el comienzo insondable de la nada, que lo persigue y duele en su boca que, además, no será suya sino hasta el momento exacto en que termine “el más prolongado de todos sus silencios”: la inexistencia. Porque el silencio sostenido es inexpresividad y es muerte y, sobre ello, vale la pena citar algunos ejemplos.

En el poema “El suicidio del que no dice nada” el autor anota:

¿En qué oscuro escondrijo tendría que encontrarse
y de dónde sacar valor para apuntarse
de lleno al diminuto latido del temor

y acertarse la herida
 por donde huir de prisa,
 encharcado en su voz
 como quien se desangra?
 Le toca averiguarlo
 al que en algún momento con franqueza decida
 acabar de una vez,
 porque, de lo contrario,
 la muerte por silencio dura toda la vida.
 (Preciado 2006, 266).

La alusión al escondite es inmediata y en el cimarronaje, en medio de la fuga, el escondite es un sinónimo de vida, pero también de (in)visibilidad⁵⁸. Dice Jungers Abib en su artículo “La Capoeira y sus aspectos mítico-religiosos” sobre el Mestre João Pequeno:

Según su padre contaba, Besouro [el más importante de los patronos y maestros de Capoeira] se escondía de una persona en cualquier lugar, pasaba al lado de ella y la persona no lo veía. João asegura que su padre también era preparado en materia de oración y tenía ciertas cualidades, incluso, como Besouro, la de desaparecer. ‘Él estaba andando así, en un camino y cuando veía a una persona que él no quería que lo viera, la persona no lo veía’ (Jungers Abib 2008, 73).

Nótese aquí que la invisibilidad es totalmente un asunto volitivo. En la fuga, en el puntual momento de fugar, es preciso silenciarse, no dejar huella, esconderse, no dejarse ver a pesar de encontrarse a plena vista. Eso es lo que pasa en el discurso de la poética de combate cimarrona ecuatoriana y de la diáspora en general: se asiste a discursos en los que detrás hay, al menos, un segundo sentido, cuando es preciso un parapeto que esconda sentidos culturales casa adentro. En el caso de la cita de Preciado se juntan los términos que apuntan a una fuga: el temor, el escondite, la huida como también los signos siempre presentes de la violencia a la que fue sometido el negro, donde el uso de la palabra es riesgoso, “encharca” y es vecina del desangrarse. Hasta ahí se conjugan todos esos elementos para enaltecer al engaño, el disfraz, pero luego, en un segundo momento resulta imperativo mostrarse, exhibirse para volver a existir. Entonces, se deja de lado al engaño,

⁵⁸ Al inicio de esta tesis he dicho que usaré estos paréntesis alternativamente para marcar la ambivalencia de la visibilidad/invisibilidad. En este caso, por ejemplo, la invisibilidad del poeta puede representar en su momento la salvación; pero el atur al enunciarla visibiliza la condición e importancia del parapeto, lo delata; además, este análisis lo transforma en una visibilización académica de una invisibilidad ficcional. Es por ello que considero importante, nuevamente, insistir en el hecho de que cuando digo visibilidad/invisibilidad; silencio/voz; esclavización/ libertad; engaño/ verdad, si bien cito uno de los términos, me refiero solo a la etapa que está describiendo en ese momento, verso o fragmento las circunstancias del cimarrón; como se ha dicho, su estrategia consiste en no quedarse ni en lo uno ni en lo otro... su estrategia es el movimiento a conveniencia entre uno y otro.

se precisa de la franqueza, nuevamente, porque el permanecer en silencio es igual a la muerte⁵⁹. El poema en mención fue dedicado a Óscar Chávez, el trovador mexicano, acompañado de una razón en la cual fundamenta dicha dedicatoria: “por no callar” (Preciado 2006, 266).

Otro ejemplo aparece en el poema dedicado a Petita Palma y que lleva su nombre:

No,
no ha de pasar en vano tanto afán,
tanto llevar por corazón
como si a un consumado cununero;
no,
la gente así, no pasa
no se acaba
y ella no ha de morírseos del todo
si la muerte es silencio.
Más bien
prolongará en el aire sus trajines,
será después un eco permanente,
pues,
como por ella quedaría el dicho,
'quien anda con tambores,
a retumbar aprende!'
(Preciado 2006, 221).

El poema se centra en que Petita Palma no morirá del todo, porque si bien el silencio es la muerte, ella vivirá siempre entre ese eco de voces distintas, no cualesquiera, puntualmente las voces que se reproducen con los tambores. Palma es uno de los más grandes referentes de la marimba en Ecuador, y tanto la marimba como los tambores y la percusión en general son elementos ritualísticos del Candomblé, la religión negra por antonomasia, pero también en los *batuques*, considerados estos como un término genérico, con el cual se denominaban indistintamente a manifestaciones negras que se expresaban, casi siempre, mediante la unión de la percusión con la danza.” (De Abreu 2008, 36). Y, desde luego, no se puede descartar la marimba dentro de las manifestaciones cimarronas:

⁵⁹ Dice Preciado (2006, 212) en su poema “Fetiché tallado en piedra”: “El espíritu apunta,/ idea vertical,/ dicho del cielo,/ juramento erguido,/ verbo palpable,/ terrenal,/ rollizo,/ impulso cincelado en piedra viva,/ durable hechura para el más sagrado/ de todos los furores del suspenso./ Venerado,/ magnífico,/ imponente,/ soberbio,/ sigue todo él ahí/ después del desenfreno,/ indiferente,/ inmóvil,/ sólido,/ solito,/ en medio de las flores/ y un profundo silencio”.. En su primera parte hace un recuento de las características del espíritu en vida “terrenal”, “impulso en piedra viva”, pero en la segunda parte, parece que el fetiché en piedra se tratara o de un mausoleo o de la tumba misma de alguien en la cual se ha grabado quién fue el sujeto. Es posible que cuando dice: “ durable hechura para el más sagrado de todos los furores en suspenso” esté haciendo referencia a la muerte. Más aún cuando dice que luego del desenfreno está el fetiché “inmovil”, “en medio de las flores” y, desde luego, en “un profundo silencio”.

Los atabaques y marimbas eran instrumentos de percusión que producían sonidos y actos para los batuques. Una situación límite se planteaba a la sociedad esclavista, dependiente de los esclavos para sobrevivir: ¿cómo podría tal sociedad prohibir que los esclavos practicasen manifestaciones que les eran indispensables, que impulsaban su vivir y que provocaba a la sociedad tanta molestia (De Abreu 2008, 37–38).

De nueva cuenta, cuando el silencio se rompe se da paso al eco de voces que se ve representado en ese particular pronombre personal que sin dejar de ser primera voz del singular es, a la vez, la primera del plural o un *yo plural*.

El silencio dentro del discurso del engaño, que es el discurso cimarrón, es propiedad de su voluntad innombrable quizás para el resto, pero arma que no admite pleonasmos ni apropiaciones gratuitas. En el siguiente poema, la palabra *propiedad* adquiere el disfraz del doble discurso, la ambigüedad entre lo que es *apropiado*, es decir, adecuado socialmente y lo que es perteneciente a... (culturalmente): una propiedad de uno o de varios.

La palabra silencio

Por simple propiedad,
 por dignidad
 y por elemental deber de intransigencia,
 la palabra ‘silencio’ no debería sonar,
 sino permanecer tan solo escrita,
 por siempre calladita,
 digamos tapiada, entre su propio muro de ocho piedras.
 Dejar que la pronuncien suena como
 la más escandalosa de las condescendencias.
 (Preciado 2006, 283).

La palabra escrita deja huella, pero la palabra oral se propaga mucho más para el cimarrón. El juego de la apropiación del silencio queda delatado desde el preciso instante en que al final del poema se propone la máxima alrededor de la complicidad que se produciría si se deja, si se permite que alguien, cualquiera, se apropie de la palabra ‘silencio’; complicidad se dijo, pero ¿con qué?, ¿con quién?: con el mismo silencio. Es decir, al silencio no se le debe hacer eco, hay que dejarlo a quien le pertenece y dejarlo ser, dejarlo estar. Pero someter a alguien a callar sería comparable a condenar a alguien a la muerte.

Entonces, se debe apreciar que no se trata de que una palabra le pertenezca a una determinada etnia o comunidad o a un cierto proceso histórico en particular; lo que sí se puede afirmar es que, en un mismo discurso para esa etnia o comunidad, que se adhiere a

un proceso histórico determinado, se oculta un mensaje o dos o tres, y estos permiten establecer movimientos entre escondrijos y visibilizaciones retóricas que eluden la cancelación o captura de su discurso. Para el cimarrón estará más claro que para el lector común, seguro, pero este análisis tampoco pretende develar los secretos últimos de ningún discurso, sino apenas ejemplificar algunos rasgos, hacer un acercamiento a una poética que esconde bastante más de lo que revela. Se podría decir que la finalidad de la estrategia de ocultamiento/visibilidad es establecer una distancia que evite la apropiación cultural gratuita, que invite a la investigación e inmersión en el cimarronaje para acentuar el respeto intercultural⁶⁰. Las palabras cangrejas, esas que van hacia atrás, en la boca, en el paladar, hacia la garganta y hacia el miedo y el silencio, son aquellas que también van hacia atrás en el sentido más simbólico: a un pasado de fuga, pero también de combate⁶¹. La esclavitud, el siglo XVI en Sudamérica, no es un periodo de discursos para los cimarrones y peor aún para los esclavos. Son años de silencio, de escondites, de subrepticios planes y estratagemas para sobrevivir física y discursivamente. Carlos Eugenio Líbano Soares, explica en su artículo “La guardia negra: la Capoeira en el escenario de la política”, que a través de la conformación de un partido político formado por capoeiristas (La guardia negra) el lenguaje fue parte esencial para los continuos y sistemáticos intentos por anular la cultura negra. Así, empezarían por la mismísima palabra ‘negro’ asociada con la subordinación y al mutismo:

En otras palabras, *negro* durante siglos fue una palabra fuertemente peyorativa, que evocaba la imagen del esclavo, de vulnerabilidad, incapacidad de lucha, sumisión. Africanos y criollos se ofendían mutuamente en Brasil, llamándose *negros* unos a los otros. Ese uso tiene relación con el sentido nefasto de “nigger” en los Estados Unidos,

⁶⁰ Como se citó antes, Doris Sommer describe esta idea de que el texto mismo propone un valor estético y político que mantiene una distancia con el lector exógeno, porque la reducción de ella implicaría forzar los secretos para satisfacer nuestro marco de referencia. (Sommer 1992, 139). Es por ello que he insistido tanto en que mi acercamiento más que una revelación es un atisbo, la interpretación casa afuera de algunas insinuaciones (invitaciones retóricas) que me permitan establecer puentes que conecten con la ideas casa adentro. He acudido, por muchos años, a la invitación propuesta desde el discurso corporal de la Capoeira como del discurso ficcional sobre cimarrones.

⁶¹ En un combate, en la lucha, es preciso retroceder para tener una mejor perspectiva y luego contraatacar. Dice Muhammad Ali (1975, 196; énfasis añadido) en su libro *The greatest: My Own Story*: “A un peleador (y muchos atletas, en relación a este tema –[del combate]) se lo ve pelear, pero difícilmente se lo escucha hablar sobre ningún tema o idea de importancia pública. Sabía que podían llamarme arrogante, engreído, petulante, un bocón, un fanfarrón, pero cambiaría la imagen del luchador a los ojos del mundo y, ciertamente, la imagen del campeón mundial de peso pesado. Y no lo haría accidentalmente; lo haría deliberadamente. No solo fuera del ring, sino también adentro. Odiaba ver en la televisión a grandes, torpes y robustos pesos pesados que se perseguían, acechándose unos a otros como dos monstruos de Frankenstein, machacándose y golpeándose mientras arrastraban sus pies. Sabía que podía hacerlo mejor. Sería tan rápido como un peso ligero: circular, bailar, barajar, golpear y mover, zip-zip-pop-pop, golpear y retroceder y bailar de nuevo y hacer arte”. [Énfasis añadido].

que hasta poco tiempo era un insulto en el seno del movimiento negro (sic) americano. La palabra pasa a tener un sentido político, no por coincidencia en el momento histórico en que los criollos se convierten en mayoría absoluta en la comunidad esclava y de negros libres del país, fenómeno señalado desde el final del tráfico atlántico de africanos en 1850. Esos criollos crean nuevos sentidos políticos —diferentes de los sentidos éstos que se cristalizan en la noción de raza negra. Así los criollos de la Guardia Negra ofrecen a la racista sociedad brasileña de la época un sentido nuevo para la palabra *negro*, que se expresa en los artículos del periódico *Cidade do Rio*, principalmente en los artículos firmados por Clarindo de Almeida, el misterioso jefe de la Guardia. Esos significados escaparon a los autores de la época y deben ser dimensionados por los estudios actuales como señales diacríticas de un nuevo lenguaje político, racial, abarcador, que fue súbitamente silenciado. (Líbano Soares, 2008, pp. 50–51).

Los militantes de la Guardia Negra fueron silenciados pues, en noviembre de 1889, fueron expulsados de sus cargos, perseguidos y finalmente encarcelados en la prisión de Santa Cruz, luego colocados en barco a vapor hasta Fernando de Noronha, la isla prisión del gobierno federal (Líbano Soares 2008, 52).

Las palabras cangrejas, aquellas que van hacia atrás⁶², así, son palabras que llevan a callar. En silencio se fraguan los escapes y cuando la libertad es el anhelo supremo, se rebasa la idea del individuo para avizorar el bienestar común. Por ello, el silencio puede ser una estado contingente y episódico, no una permanencia. En libertad se debe denunciar lo vivido, por todos, para que no se vuelva a repetir. Ese ‘todos’ aparece con recurrencia en los poemas de Preciado.

Para empezar a conectar este acápite con la espiritualidad cimarrona en la poesía de Antonio Preciado a continuación, se revisará un poema en el que aparece esa evocación plural, ese coro de voces que habla a través del yo poético; pero, además, de una distancia con la ritualidad establecida ya sea por la religión católica, ya sea por el Candomblé y los dioses yorubas, que también se han distanciado de sus hijos.

“El Todopoderoso” es un poema largo y que reúne varios elementos de lo que se ha venido diciendo en el capítulo. Por tanto, se lo abordará por partes. La primera, se encarga de mostrar cómo el yo plural se pregunta a sí mismo si se precisa ya de una nueva fe, de un recomienzo, un inicio distinto al impuesto en el cristianismo ortodoxo:

⁶² Pero también cabría decir que hacia los costados. Se acostumbra a decir en el habla popular que el cangrejo va hacia atrás o que no es capaz de avanzar; pero para el caso del cimarrón es una clara muestra de una estrategia que desafía las formas convencionales de transitar. La *ginga* en la Capoeira es una muestra de ello. Ese vaivén de pasos que destantea porque rompe con el movimiento lineal, continuo y cadencioso hacia delante (que se puede leer como ‘progreso’), también es determinante en la estrategia de combate, por ejemplo, de Muhammad Ali, lo que mundialmente se conoció como el Ali shuffle: una serie de movimientos que incluían saltos hacia los costados y hacia atrás, muy rítmicos, que de repente se tornaban un vertiginoso cambio de posición y de pie de apoyo para confundir al rival junto antes de una arremetida de múltiples golpes. (Ali 2011).

De ahora en adelante
 (en total de totales, en un solo borrón
 y en una inmensurable cuenta nueva),
 ¿será que ya debemos empezar,
 (a sangre y fuego)⁶³
 a creer de una vez en otra creación,
 adulterada
 según la conveniencia de los tiempos
 y el caos que vivimos,
 tan propicio
 para precipitar el mundo al fin
 y fundar sobre el fin otro comienzo?
 (Preciado 2006, 169).

Esta resulta una pregunta fundamental para entender o acercarse a los poemas de Preciado, en particular a los que son parte del poemario *Jututo*. El rechazo se produce en inicio porque la fe no ha aportado a mejorar la situación actual, es anacrónica, está aupando, más bien, “el caos” humano. La pregunta es retórica y se podría, quizá contestar luego de examinar *Jututo* y todos sus versos, pero en adelante a ello, son precisamente esos poemas un neo génesis provisto por Preciado para desechar posturas tanto ‘occidentales’ como africanas que también han hecho lo que tanto intenta evitar la cultura cimarrona: borrar su pasado; aunque en este caso se trate de su pasado más reciente.

El siguiente fragmento marca la supremacía en tanto poder de dios, lo inasequible, lo distante comienza a mostrarse, con un claro desacuerdo del yo poético representado en la imposibilidad de depositar su fe en alguien (o algo) así:

[...] porque, según parece,
 el absoluto,
 entre sus tantas prioridades,
 se supone divino,
 omnipresente,
 único,
 grandioso,
 todo él un solo nudo,
 a manera de Padre,
 el Hijo
 y el Espíritu Santo;
 el dueño de la gracia,

⁶³ Si se piensa con detenimiento en el paréntesis es también una forma de (in)visibilidad. El Diccionario Panhispánico de dudas de la Real Academia de la Lengua Española muestra los varios usos del paréntesis; el inciso c dice: “Para introducir opciones en un texto. En estos casos se encierra entre paréntesis el elemento que constituye la alternativa, sea este una palabra completa, sea uno de sus segmentos...” (Real Academia Española 2020e). Preciado coloca, a la vez, opciones para un discurso unívoco, que además invitan al combate poético.

de la gloria, el Todopoderoso,
 el epicentro,
 el gran malabarista de destinos, el gran predestinante,
 que en sí mismo es el gran predestinado.
 (Preciado 2006, 169).

El discurso cimarrón se encamina de forma recurrente a la búsqueda de la libertad; un dogma que se centra en un Dios grandilocuente, único, presente en todas partes, pero que nada ha hecho por los cimarrones, solo puede enumerar todas esas ‘cualidades’ antecedidas de las palabras cangrejas como “se supone”, porque no lo son... no para los esclavizados. Su libertad no puede estar condicionada a la deidad de una religión opresiva. En el cimarronaje no se puede prestar fe a ese “gran predestinante” cuando ese determinismo que enarbola la deidad impuesta es la esclavitud⁶⁴. Es el gran predestinado para subyugar.

Y así continua:

Y es para presentir escalofríos, con la pavora real de los mortales,
 por el sumo peligro
 de solo imaginarlo sempiterno,
 maquinando, gozoso, sus maldades
 y las sutiles trampas de su credo,
 o bien repantigado en sus altares
 adorándose él mismo,
 ensimismado,
 adormilado entre abundante incienso,
 poniendo a todo el mundo de puntillas
 y de puntillas a seguirle el juego,
 como si sobre cáscaras de huevos,
 calculando con tino cada paso,
 sin pesar,
 sin quebrantar por nada de este mundo
la placidez de ese abismal silencio
 para no molestarlo.
 (Preciado 2006, 170; énfasis añadido).

En este segmento del poema se pueden ver las razones de la distancia. Un dios cómodo, ególatra, metido en sí mismo y tan individual es el revés de la percepción que el

⁶⁴ Cabe decir que otros autores han aportado distintos puntos de vista sobre las deidades católicas; quizás uno de los ejemplos al respecto sea José Martí, que a pesar de su militancia en pro de la liberación de esclavos manifestaba cierta fe en las deidades católicas, como cuando decía: “Jesús es lo que más aman de todo lo que saben de la cristiandad estos desconsolados, porque lo ven fusteadado y manso como se vieron ellos. Jesús es de ellos, y le llaman en sus preces “mi dueño”, mi “dulce Jesús”, “mi Cristo bendito”. A él le imploraban de rodillas, golpeándose la cabeza y los muslos con grandes palmadas, cuando estaban viniéndose abajo espiras y columnas.” (Rubio 2015, 186).

cimarrón tiene de su albedrío, de la vida y de su propia concepción. El cimarrón se piensa a sí mismo como un colectivo, como el coro de voces en lucha; y que, como se verá más adelante, está también representado en la multiplicidad de sus dioses. Luego hace alusión directa a no molestarlo, a no hacer siquiera el más mínimo ruido y pasar liviano, sin decir una sola palabra, en acto sumiso de genuflexión sin perturbar su “abismal silencio”. Un dios así no puede ser percibido a través de la esperanza y la fe, por el contrario, entre escalofríos y pavor, porque un dios del eterno silencio, bajo estas particulares circunstancias, representaría un dios de la muerte.

Y en verdad si así fuera,
 yo estaría repleto de pecados
 por mi forma de ser,
 por mis poemas,
 por mi aborrecimiento
 y otras graves ofensas al altísimo
 árbitro de lo bueno y de lo malo; y para expiar todas mis culpas
 tendría que hervirme en mi arrepentimiento,
 exorcizar mis malos pensamientos,
 limpiarme con cilicios de mis dudas
 hasta quedar liviano,
 hasta casi poder alzar el vuelo,
 el de ascender en paz a las alturas
 donde el avieso dios tendría su cielo,
 el de salir a pellizcar la luna
 y el mismo de asomarse
 a mirarse extasiado,
 regocijado,
 envanecido,
 ebrio,
 por todos los confines del terrenal imperio,
 su abundancia,
 su pompa,
 su fortuna,
 sus huellas,
 sus rastrojos,
 sus estragos,
 todo lo que su tacto ha envilecido,
 todo lo que su paso ha torcido,
 todo lo que a su antojo ha pisoteado.
 (Preciado 2006, 170–71).

Si el pecado es equivalente a romper el silencio, entonces Preciado sería con certeza un pecador; porque ha roto el silencio desde sus poemas y, además, resulta blasfemo por la cantidad de improperios levantados contra ese dios magnánimo e individualista que ha acumulado para sí el mundo, no sin antes pisotearlo. Lo único que

lo llevaría hacia allá sería el arrepentimiento, la autocensura, por no decir el silencio... otra vez.

Y, por fin, si así fuera,
 desde ahora podría saberme condenado,
 si para rendirme según sus exigencias
 no haría nada de nada;
 si jamás lograría enternecerme,
 catequizar mi rabia,
 convertirla en amor a un dios advenedizo,
 abusivo,
 insolente,
 desalmado,
 que tampoco podría amedrentarme,
 forzarme a ser sumiso,
 a hacerle los mandados;
 si sé que nunca me daría la gana
 de andar, como quien dice,
 de insulso sacristán de retaguardia
 (turiferario lisonjero,
 chirle
 calco,
 pero guardando la debida distancia, pésima traducción de insensateces,
 eco incondicional de cañonazos,
 sombra bobalicona,
 encandilada,
 cola ilusoria
 parecido a ciegas,
 remedo rengu de sus malos pasos),
 secundándole
 una vez
 y otra vez
 su guerra errante.
 (Preciado 2006, 171–72).

Y es en esta parte del poema donde el discurso sobre la esclavitud se deja entrever a través de la temática de la religión. Bajo ese contexto, no se puede catequizar la ira y convertirla en amor, para luego, obligado, serle servil, someterse a su voluntad, cargarle el incienso de adulaciones. El cimarrón de ese yo/nosotros poético evade la semejanza con un dios al que nunca ha visto, no existe una identidad que los una, cuando todas sus características lo remiten a la esclavitud. Es preciso recordar e insistir: en el cimarronaje, esconderse, disfrazarse es importante, pero precisamente para no dejarse capturar y ser sometido.

Dice De Abreu al respecto, aludiendo a lo religioso y los *batuques* o representaciones culturales negras:

Había, no obstante, en la élite, quienes defendían a los *batuques*. Había quienes los interpretaban como ‘diversiones honestas e inocentes’, a ejemplo de algunos eclesiásticos que argumentaban que los esclavos también eran hijos de Dios y, por lo tanto, también tendrían derecho al descanso y al placer. Incluso antes, algunos señores consideraban que los *batuques* eran una oportunidad para que los esclavos se olvidaran, por algunos momentos, de su triste condición: el placer para esconder el dolor. (De Abreu 2008, 38).

Y en esta cita, cuando Abreu hace referencia a “los señores”, está aludiendo a los dueños de los ingenios azucareros, haciendas, etc.; pero tampoco hay que olvidar que “Señor” es otra de las formas en que se nombra a un dios. Lo que normalmente se conviene cuando se habla de un dios con ciertas características que no son las que particularmente definen a una deidad precisa en particular es escribirlo en minúsculas. Esto es también restarle importancia. Los señores, tanto deidad ajena como captor y subyugador tampoco pueden ser nombrados en mayúsculas. La frase final es contundente: en ocasiones los ‘amos’ les ‘permitían’ realizar distintas actividades de su cultura para que olviden su condición de esclavitud. Es decir, a través del ocio procurar el olvido. Pero, por el contrario, sus actividades culturales sirvieron para mantener su cultura, perseverar en ella y que no sea anulada. En este caso, ocio y memoria se juntan en un poema que promueve la poesía, versada en la oralidad, para preservar su ideario, su identidad:

La Capoeira nació de la lucha de un pueblo oprimido en búsqueda de libertad. La cuestión de la inclusión está en la esencia de la Capoeira. Ya que ella fue concebida por grupos sociales excluidos. A lo largo de su historia, siempre estuvo asociada con quienes vivieron al margen de la sociedad, pero que siempre lucharon por la afirmación de su identidad, derechos y valores culturales. En la rueda de Capoeira, participan hombres y mujeres de todos los orígenes, edades, credos religiosos, condiciones económicas y grados de instrucción. Al son del berimbau, todos son ciudadanos del mundo, en búsqueda de calidad de vida y de justicia social. (Gladson 2008, 115).

De regreso al poema de Preciado, de repente aparece una alusión bélica, de violencia, en la que la identificación con esa lejana y todopoderosa deidad, tampoco resulta posible porque el cimarrón no puede ser condescendiente con una guerra itinerante, de turno, que va reduciendo a cada nuevo enemigo a la esclavitud o a la desaparición. Al final, el poema toma un vuelco y algunos términos antes mencionados como “imperio”, “poder”, “abundancia”, “fortuna”, etc., toman un sentido diferente y se trasluce ese discurso escondido que aparentemente justifica todo lo dicho en contra del

dios que se asemeja mucho al de la religión católica⁶⁵: desde el pensamiento político y la militancia del autor⁶⁶ el discurso en contra de Estados Unidos está ‘justificado’:

[...] y menos de correr a recostarle ofrendas
y cantarle alabanzas;
o, peor todavía,
de arrodillármele a su águila guardiana,
la del temible pico,
la de la rencorosa mirada que traspasa,
la que ya ha de tenerme muy bien reconocido,
la que desde hace mucho debe de haber venido
cerniendo su acechanza
y ansiando desvelada el regocijo
de arparme el albedrío,
de picotearme el alma.

La alusión al águila o águila calva es clara, representa el Gran sello de los Estados Unidos de América y está plasmado a derecho y revés en los billetes de un dólar; pero es, además, un símbolo patrio. Pero, si bien el autor puede tener más afinidad con otro tipo de sistema político como el comunismo y la alusión delata al final una resignificación de todo lo dicho, el poema tiene muchos ribetes de lo que fue la esclavización, lo que ha significado la opresión y también todo lo que puede significar hoy ser un sujeto esclavizado; el verso sobre cómo esa águila le araña la libertad es elocuente al respecto. También hay ecos de lo que se considera una sociedad individualista y competitiva (no plural, coral, múltiple), quizá con la muestra palmaria de su mismo sello que, en el pico del águila carga un pergamino con la leyenda: de entre muchos, uno. El mensaje casa adentro está evocando una voluntad inexpugnable frente a los intentos de conquista económica, política y, desde luego religiosa.

⁶⁵ Por citar solamente un fragmento de la Biblia, de los varios que se encuentran en ella sobre el Todopoderoso y la identidad; dice Salmos 80:19: “Restáuranos, Señor, Todopoderoso; haz resplandecer tu rostro sobre nosotros, y sálvanos”. No deja de ser inquietante las proximidades que plantean distintas traducciones de la Biblia entre Todopoderoso y lo bélico; en algunas ediciones de lujo se lee en el mismo salmo un reemplazo del adjetivo Todopoderoso por “Dios de los ejércitos” (La Sagrada Biblia 1990, 845).

⁶⁶ En su poema llamado “Las prohibiciones” el autor no solo deja en claro su afinidad con el comunismo cubano, sino que hace una comparación entre el *Sumo* Pontífice y el presidente de EE. UU.: “De ahora en adelante, puede ocurrir que el sumo presidente, a la hora del telebombardeo, con esa incontenible prepotencia/ y la úlcera atómica a punto de estallarle,/ salga de la noticia/ y a cualquiera/ le organice una cumbre dentro de su casa,/ presidida por él (¿qué duda cabe?)/ y le prohíba vivir a su manera/ le suprima su nombre/ y su apellido,/ le haga dar la espalda a sus amigos,/ le impida visitar a sus vecinos/ y tampoco le permita decir malas palabras,/ de esas como ‘decoro’/ o solidaridad/ o cualesquiera que se le parezcan,/ y sí por el estilo al fin le imponga/ lo que le venga en gana; y sobre todo le prohíba Cuba,/ defenderla,/ nombrarla,/ hasta para decir que es una isla,/ que su definición,/ como otras cosas,/ es, sin lugar a dudas, arbitraria;/ y quede más aún al descubierto/ que una isla no es/ ni por la fuerza,/ una extensión de amor/ totalmente rodeada de amenazas (Preciado 2006, 167).

Se ha mencionado aquí varias de las relaciones que establece el cimarrón con la palabra silencio: el escondrijo y la vida, la huida, el engaño y sobre todo la muerte. En el poema “A decir verdad”, el autor, a través de algunas prosopopeyas, logra personificar algunos de los términos que se han analizado:

Siempre estamos a tiempo de saber
que la verdad solita se pronuncia, ella misma se escucha,
ella misma se cree,
ínglima, ella misma se proclama
y sola, firme junto a ella misma, se respalda;
entretanto,
entre tantos,
la necedad masculla,
la mentira hace bulla
y el silencio calla
(Preciado 2006, 265).

La verdad se escribe por sí misma, no necesita intermediarios, ella es, ella se enarbola y legitima; pero la necedad balbucea, es torpe, la mentira hace bulla, pues lo que se dice a viva voz en un discurso cimarrón es siempre sospechoso de intenciones dobles y el silencio ‘solo’ calla y a la vez dice, a menos que se trate de un intento por silenciar a un cimarrón.

Ese “entretantos” del que habla Preciado, tanto como ese *yo plural* de Todopoderoso (será que ya *debemos* empezar...) se dijo, es una manifestación de un eco de voces en transición desde el yo poético al nosotros⁶⁷. Pero hay poemas que dejan bastante más en claro esa relación que no solo es evocación de sus pares actuales sino el eco de la historia cimarrona bullendo. El mismo nombre del poema es sugerente “Poema numeroso y, adrede, también con numerosos sustantivos y adjetivos”.

Pero antes de ahondar en el poema y ya que se está tratando de encontrar ciertos rasgos que permitan hacer un acercamiento a la poética del combate cimarrón desde parámetros culturales brasileños y capoeirísticos, es preciso empezar por el análisis del epígrafe colocado por el autor en este poema⁶⁸: “En el pueblo mi poema va naciendo/ como el cañaveral/ nace verde el azúcar” (Preciado 2006, 124).

⁶⁷ Sin embargo, no deja de ser problemático el pensar que un autor puede atribuirse el representar la voz de toda su comunidad. Más aún si se piensa en una comunidad cimarrona que establece su acervo cultural desde sus orígenes orales de expresión y conservación de su sabiduría ancestral. Sería aventurado decir que todos los cimarrones son lectores o escritores de poesía escrita.

⁶⁸ Una de las habilidades de Antonio Preciado, más allá de su lirismo, militancia y originalidad está también el saber escoger grandes epígrafes. Conforme avance el análisis de su poética se verán algunos de ellos, pertinentemente escogidos.

La cita le pertenece a José Ribamar Ferreira, poeta brasileño, más conocido como Ferreira Gullar. La diáspora afro se hace presente en la temática cimarrona con características y simetrías en sus conceptos y quizás uno de los más presentes es el de la plantación⁶⁹; de la cual ya se citó un fragmento de la concepción esbozada por Benítez Rojo en la introducción teórica. Hablar de azúcar, en un discurso cimarrón tiene siempre una connotación histórica relacionada con la esclavitud, con la identidad⁷⁰ y también con la sobrevivencia. Azúcar, plantación, hacienda son, así, palabras cangrejas. Las vejaciones sufridas en los países latinoamericanos traen ecos, similitudes, congruencias.

Los autores hacen precisamente obra sobre esos vecinamientos. Esa es una de las razones por las cuales los discursos cimarrones acuden a una voz plural. Sus dolores, pasado, esa mixtura cultural, rebasa fronteras y encuentra una identidad que se encuentra escindida en distintas patrias. El poema de Preciado es elocuente:

*Claro que reconozco
tan familiar agitación del canto,
la emocionante calidez
de mi pueblo juntándose,
llenándome,
viniendo aquí a decirse,
aglomerando en mí su algarabía,
irrumpiendo con todo
a proclamar que es suya su palabra, que suyo es el poeta
y que suya es también la poesía; que no es un simple nombre
manoseado,
gastado;
que es una realidad,
que no es un sueño,
ni es insignificancia
ni es exceso,
ni una divagación*

⁶⁹ Para el caso de Ecuador, dice Michael Handelsman (1999, p. 80): “[...] los primeros esclavos llegaron en 1553 debido a un naufragio; luego, los jesuitas del siglo XVII llevaron al país esclavos para trabajar sus plantaciones de caña de azúcar en la Sierra; y en la época de Eloy Alfaro (a fines del siglo XIX y a comienzos del XX), llegaron de Jamaica principalmente, para trabajar en la construcción del ferrocarril que iba a unir a Quito con Guayaquil. Más aún, se ha notado que, para 1830, la mitad de la población guayaquileña era negra [...] y para fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, se ha constatado que en el Ecuador “negros esclavos había doquier, principalmente en las grandes haciendas del Guayas, Los Ríos, Manabí”.

⁷⁰ Dice Fernando Ortiz (2002, 86) sobre la identidad de los esclavos y la caña de azúcar: “Los negros trajeron con sus cuerpos sus espíritus, pero no sus instituciones, ni su instrumentario. Vinieron negros con multitud de procedencias, razas, lenguajes culturales, clases, sexos, edades, confundidos en los barcos y barracones de la trata y socialmente igualados en un mismo régimen de esclavitud. Llegaron arrancados, heridos y trozados como las cañas en el ingenio y como éstas, fueron molidos y estrujados para sacarles su jugo de trabajo. No hubo otro elemento humano en más profunda y continua transmisión de ambientes, de culturas, de clases y de coincidencias [...] Más desgarrados que todos, fueron aglomerados como bestias en jaula, siempre en rabia impotente, siempre en ansia de fuga, de emancipación, de mudanza y siempre en trance defensivo, de inhibición, de disimulo y de aculturación a un mundo nuevo”.

ni un espejismo;
 que es tanto inmensidad como certeza
 y que no se resigna a ser ahora lo que nunca ha sido:
 ni una gran soledad
ni un gran silencio
 ni un gran reposo
 ni un gran contratiempo
 ni una gran sinrazón
 ni un gran malentendido
 ni gran ingenuidad,
 gran mala suerte,
 gran gana de llorar,
 gran pesimismo,
 ni una gran desunión
 ni un gran enredo
 ni el gran después de una equivocación
 ni el comienzo formal de un gran olvido
 (Preciado 2006, 125; énfasis añadido).

Preciado empezará por hablar de ese pueblo juntándose” en él y “viniendo a decirse”, no viniendo a pedir que ese “yo” diga⁷¹, sino que está atravesado por el sentir de un pueblo que sigue en pie de lucha, reclamando una voz que es suya, distinta, esquivada, recursiva y cambiante.

La poesía del cuerpo comunitario, del yo/nosotros reniega de muchos de los prejuicios a los que ha sido sometida: soledad, sinrazón, ingenuidad, etc. Dos de ellos son quizás los más importantes para los términos que se manejan en este análisis: el olvido/memoria y el silencio/voz. Lo uno está atado a lo otro. La poesía cimarrona no puede quedarse en el olvido y para ello dice (o calla); si dice la verdad, se dirá sola, pero si miente, hará ruido se dijo antes, haciendo de su discurso una bifurcación de significados de las palabras que demandan un ahora y las palabras cangrejas que llevan a recular o a evadir, si es necesario, el silencio obligado. El silencio está ahí como una señal, como una huella o una pista que dice de las posibilidades del cimarrón, su refugio, su contingente necesidad, pero también del peligro de la muerte que lo circunda. El discurso cimarrón está en tránsito y necesita distintas instancias para sobrevivir. Aún cuando no se recomienda abiertamente el olvido, se lo menciona a cada momento. Si el silencio calla (por la fuerza, por imposición) es muerte, si el silencio dice es subterfugio.

El poema continúa de la siguiente manera:

⁷¹ Como sucede en el poema de César Dávila Andrade (1996, p. 196), “Poesía y elegía de las mitas”: Y a un Cristo, adrede, tam trujeron,/ entre lanzas, banderas y caballos./ Y a su nombre, hiciéronme agradecer el hambre,/ la sed, los azotes diarios, los servicios de Iglesia,/ la muerte y la desraza de mi raza./ (Así avisa al mundo, Amigo de mi angustia./ Así, avisa. Di. Da diciendo. Dios te pague)..

Es mi pueblo bulléndome,
 poniéndome a escribirse
 en *minga*,
 sin tardanza por la urgencia
 de que la muchedumbre pronto quepa
 y sea percibida
 en esta inaplazable,
 esta imperiosa,
 esta pujante, fervorosa, viva,
 repleta,
 inagotable,
colectiva,
 palpable,
 calentita,
 sudorosa,
 perseverante, lúcida, optimista;
 esta apremiante,
 ávida,
 impetuosa,
 esta que queda escrita para ver,
 esta que se saca del papel sus yemas;
esta inconmensurable,
 esta *plural, gregaria, numerosa*,
 esta rotunda y, de una vez por todas:
 esta urgente evidencia del poema
 (Preciado 2006, 126).

Para Preciado, es el pueblo afro y cimarrón el que precisa ser escrito; probablemente para visibilizar aún más a la poesía cimarrona⁷². Pero aquí existe quizás una distancia con lo que, por ejemplo, sucedió en el indigenismo ecuatoriano. No se trata de un pueblo que no tiene voz y el poeta se atribuye la potestad de hablar por él; y, sin embargo, le es esquivo al poeta ‘predestinado’ y ‘privilegiado’ en lo étnico, en su posición social, circunstancial o en su acervo y pasado cultural. No. En el caso de Preciado, el poeta forma parte de un ‘casa adentro’ que lo inquiera. El autor escribe a *través/con* muchos; *la poesía se escribe en minga*, dice, en coro, junto a todos los que lo habitan,⁷³

⁷² Ahora, todavía subyace la cuestión de la representatividad: ¿a quién se le está mostrando la evidencia de que los cimarrones tienen poesía? En el caso de Juan García, entrevistaba a los abuelos de Esmeraldas para retratar las historias del saber ancestral afro para devolverlo a las escuelas de su propio pueblo. Preciado es un poeta que ha publicado también para la ciudad Letrada. No intento ponderar una sobre la otra, solo mostrar que ambas son estrategias disímiles y que apuntan a dos distintos tipos de visibilización.

⁷³ Dice Michael Handelsman (2019, p. 57) al respecto: “En un ensayo anterior, analicé algunos poemas representativos de la obra poética de Antonio Preciado y resalté su condición diaspórica como poeta, afrodescendiente, ecuatoriano y latinoamericano. En esa ocasión, concluí el estudio constatando que “como poeta de la diáspora, reconocemos a un poeta que ha llegado a la plenitud de la creación artística precisamente por ser negro. Y esta pertenencia es trascendente porque no conoce fronteras geográficas, temporales o nacionales. De igual manera, la poesía afro de Preciado es trascendente porque, también, *pertenece a todos*. Y más adelante: “al leer a Preciado, entre muchos otros creadores, se comprende que la

porque escribe desde sus antepasados y con la urgencia de un silencio que se ha prolongado demasiado y que necesita mermar.

En el poema “Recuerdo de una vida que repetiré algún día” también se evidencia mejor aún esa voz coral:

Son ellos los que cantan...
 Son mis antepasados,
 negros encadenados cantaban
 sus remotas tristezas,
 y siguieron cantando de algún modo
 hasta que de repente,
 por todas esas cosas
 que cada ciertas vidas como que empuja el tiempo,
 dio su canto conmigo
 y han venido cantándome,
 cantándome, por dentro,
 las canciones secretas,
 es decir que en el fondo
 en secreto han venido,
 por todos estos siglos cantando mis poemas.
 Y sé bien que en el fondo
 van a seguir cantando
 y que algún día
 en alguien
 que siga hacia delante los vestigios
 que cada ciertas vidas
 la vida se repite
 tal como si la vida fuera su propio eco;
 que se deje llevar por las canciones
 que alguna vez le crezcan
 y se deje oprimir por las palabras
 que también
 me engrillarán sin falta a esa existencia,
 me harán de nuevo esclavo,
 no me darán descanso,
 me marcarán a fuego el sentimiento,
 sí, otra vez cantando, cantándole,
 con los antepasados,
 entre todos nosotros,
 en uno de los míos,
 volveremos a ser otro poeta.
 (Preciado 2006, 144).

reflexividad no ocurre únicamente en la mente o imaginación de un individuo, sino que también emerge desde el *cuerpo colectivo* los ancestros que yuxtaponen memoria e historia mientras nos convocan incesantemente desde aquel “ océano de lágrimas ” invocado por el poeta (Handelsman, 2019, p. 162). Cuando un cimarrón habla del océano está haciendo eco de su traslado y alienación en la esclavitud. Ver Capítulo segundo, sobre Estupiñan Bass y el término *panáutico* .

En este tipo de poema de Preciado el autor está diluido en una identidad plural. No carece de importancia como autor, como se podría pensar. Lo importante de la obra del autor individuo es sumar al nosotros, a que el discurso no muera y, más bien, persista, se multiplique en más autores que se sentirán invadidos por su historia ancestral, lo que resultará en lo que Juan García llamaba: sembrar la memoria⁷⁴, por extensión, el pasado. El poema delata un momento en el que ocurre esto, no se trata de un estado continuo de conexión con los antepasados sino de instancias, periodos en los que es necesario recordar el pasado. La lucha de muchos contra la esclavitud encuentra sus ecos en el poema de uno. Y la historia se repetirá porque “la vida se repite” y aparecerán nuevas formas de esclavitud⁷⁵ que harán que en algún poeta se replique el clamor de siglos, de poetas, de pasados, de antepasados...

Es importante también destacar la prosopopeya que despliega Preciado al hablar de las palabras en este poema en particular: las palabras oprimen y engrillan. Porque, de nuevo, Preciado hace alusión a un momento en particular, pero no a una estadía; su misma poesía se ha distanciado, a momentos, de la temática afro para involucrarse en temas más ‘universales’. Entonces, aquí también aparecen las palabras cangrejas, porque lo que marcan es precisamente eso, el movimiento voluntario, alternativo y utilitario entre el pasado (atrás) y un presente que se actualiza (a los costados). Porque la poética evoca la resistencia también moderna, y como diría Juan García a través del abuelo Zenón y fue referido de forma extensa en la nota al pie N. 22: “Cualquiera puede desenterrar actos de resistencia y usarlos como herramientas en el ahora, pero ese acto de resistencia tiene que nacer en la memoria del que desenterra. El valor de la semilla tiene que ser recuperado por la memoria del que logra recuperar esa semilla.” (García Salazar y Walsh 2017, 39).

⁷⁴ Todo el que asume este rol de ser guardián de la memoria, de ser regador o regadora, sembrador o cultivador/a de la memoria, se convierte en un sembrador/a porque tiene que actualizar o volver a poner en vigencia palabras de los ancestros para las generaciones actuales y venideras. (García Salazar y Walsh 2017, 39).

⁷⁵ Basta con leer un reciente artículo sobre las tabacaleras de la empresa Furukawa intitulado: “Divide y vencerás. Crónicas sobre la esclavitud moderna en Ecuador”. Las condiciones actuales de los trabajadores de las haciendas de abacá, no distan mucho de las de los ingenios azucareros del siglo XVI, o los concertajes hasta el siglo XX. Para mayor información al respecto ver (Cazar 2019). Por otra parte, se afirma en la Conferencia General del Episcopado Latinoamericano realizada en Aparecida en 2007: “La historia de los afroamericanos ha sido atravesada por una exclusión social, económica, política y, sobre todo, racial, donde la identidad étnica es factor de subordinación social. Actualmente, son discriminados en la inserción laboral, en calidad y contenido de la formación escolar, en las relaciones cotidianas y además existe un proceso de ocultamiento sistemático de sus valores, historia, cultura y expresiones religiosas... de modo que, descolonizar las mentes, el conocimiento, recuperar la memoria histórica, fortalecer espacios y relaciones interculturales, son condiciones para la afirmación de la plena ciudadanía de los pueblos. (Burbano Preciado y D’Agostino 2014, 141).

2. La distancia con la religiosidad, la cercanía con el espíritu cimarrón

La voz del cimarrón se ha debatido, entonces, entre largos espacios de silencio, para recular, guardarse, esperar el mejor momento para decir, para ser, para reexistir⁷⁶. Pero el discurso cimarrón se debate también en el sentido de su propio pasado que, como se dijo en el acápite anterior, es capaz de esclavizar si solo se permanece en él, cuando la idea de retrotraerlo y denunciarlo es resignificar los hechos marcados por tantas vejaciones y los sistemáticos intentos de anulación física y cultural. El discurso de un cimarrón, así, debe fugar, incluso de su propia definición y de cualquier adscripción cancelatoria. Es por ello que este trabajo es apenas una forma, una manera de acercamiento (pero solo una) al cimarronaje y en una época y contexto, que mañana podría cambiar. La cuestión no es dejar trazado un camino que para el cimarrón ha terminado, sino, apenas, retratar una huella dejada en un tiempo y espacio determinado, de un camino que no se constriñe sino agiganta.

¿Pero cómo puede distanciarse un cimarrón de su pasado? De nuevo, una probable respuesta sería: sin desconocerlo sino resignificándolo desde sus orígenes.

La mirada de los escritores de la negritud también persigue a sus pares, los cuestiona, inquiere, e intenta asir para su propio grupo, para defender sus ideales comunitarios. Un fragmento del texto *Los que tenemos de Mandinga* de Justino Cornejo, miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua (1950), resulta ilustrativo:

El negrito Antonio Preciado, autor de innumerables poemas ‘afro’, probablemente con más sabor a sangre africana que los de Ortiz y Estupiñán Bass, acaso porque, si no me equivoco, no es mulato como sus comprovincianos, sino negro: por sus venas no corre otra sangre que la africana, de la cual –a lo que parece– no se avergüenza todavía... Y es de desear que mañana, cuando la Gloria le sonría, no reniegue de su origen. El Ecuador tiene derecho a un Nicolás Guillén, y si quien pudo haberlo sido sin más que perseverar en su tendencia congénita, no lo fue, este negrito un tanto veleidoso y revoltoso podría serlo. (Cornejo 2004, 93).

Hablar de que Antonio Preciado se avergüenza de su origen en los momentos en los que no se refiere directamente a la negritud sería aventurado. Sería más pertinente decir, como lo dice Handelsman en la nota al pie N.9, que partiendo desde su condición

⁷⁶ Dice la tesis doctoral de Edizon León (2015, 198) sobre el pensamiento político en el cimarronaje: [...] un Ser no puede ‘existir’ si no es un hombre libre. La libertad está implícita y explícita en la existencia. La expresión soy libre, luego existo, parecería ser una premisa filosófica válida.

de hombre negro ecuatoriano y su particular interpretación del mundo, se proyecta *a/en* él y a temas que salen (y no) de la negritud.

En una ponencia del autor, realizada para la Universidad de las Madres de Mayo en Argentina, Preciado afirma lo siguiente: Después de hablar sobre dos de sus poemas “Dos solos de tambor de Cuamé Bamba” y “Abrazo”⁷⁷; uno claramente sobre la negritud y otro “más universal” según palabras del autor que añade:

Mucho se dice que soy un poeta de la negritud, pero el universo de mi poesía no se agota precisamente dentro del ámbito de la negritud. Si bien, como hombre negro, tengo la necesidad de decir algunas cosas que son indispensables de ser reveladas, de manifestar algunas protestas acerca de la situación histórica del negro, desde el extrañamiento de millones de seres humanos desde África en condiciones de esclavitud hacia América; sin embargo, a partir de ese núcleo o necesidad de esa persistencia temática yo voy hacia todo lo humano y me defino como un poeta de todo lo humano. Todos los seres humanos son mis hermanos y, por eso, no me quedo dentro de la esfera de lo estrictamente negro, sin desconocer la necesidad y hasta la obligación que tengo de escudriñar y revelar los problemas que ha tenido mi raza a lo largo de la historia... (Preciado 2011).

El autor siente una necesidad recurrente de volver al tema, habla de “obligación”, de “responsabilidad” frente al pasado histórico negro. Esto es importante porque a más de aclarar su punto de vista sobre la temática de la negritud, muestra que su poesía entra y sale de ella cuando es necesario; es decir, no se trata de una cuestión de época o de un gusto adquirido y superado. Su poesía parte de un centro hacia el universo. Y su lectura del mundo está en función de ello. Resulta en lo que Michael Handelsman ha denominado una “poesía de ida y vuelta”, precisamente porque se trata de un continuo movimiento entre lo uno y lo otro. Dice Handelsman al respecto:

... Un poeta que no se conforma meramente con lo celebratorio de lo afro. Su poética como proyecto de (re) construcción desde su condición de afrodescendiente no desconoce

⁷⁷ Dos solos...: I - “Vengo de andar,/ de largo a largo,/ más de mis propios días,/ porque para llegar,/ si no me alcanzan,/ voy tomando prestadas las semanas./ Me llamo Cuamé Bamba,/ antiguo caminante que anda y anda,/ con una enorme huella sobre el polvo,/ ofreciendo un volcán en cada casa./ Yo soy Cuamé, de atrás hacia delante,/ viento,/ río,/ paso,/ lanza. II- Hombre de sangre azul,/ quieres decirme tú de dónde vienes,/de dónde vengo yo,/ hacia dónde vamos./ Comenzamos iguales la jornada,/ el mismo ayer,/ entre las mismas aguas,/ yo sigo caminando,/ sigo,/ sigo,/ yo sigo caminando con las mismas pisadas,/ y tú has quedado atrás,/ junto a ti mismo,/ con una triste vena solitaria./ Dime,/ sobre tu ayer,/ ¿quién ahora eres?/ Dime,/ con tu cansancio,/ ¿cómo andas?/ Hermano,/ sin embargo,/ la misma latitud,/ el mismo mapa,/ nada más que dormido/ o, digamos, sonámbulo en tu sombra,/ yo recuerdo ese mar que nos confunde,/ aquel mismo silencio,/ aquella misma paz recién inaugurada,/ y te amo por sobre el muro de tu sangre, sobre todas tus venas derrotadas, y en realidad te quiero ya hace siglos,/ desde que, como yo,/ eras sólo un murmullo sobre la paz del agua;/ y hoy que tenemos voces,/ voces,/ voces,/ te digo, compañero,/ ¡vamos,/ anda!” (Preciado 2006, 33–35). Abrazo: “Cuando entres en mi casa,/ aquella que se encuentra en plena vía,/ frente a frente del viento,/ en el sitio de ayer,/ donde hace siglos/ derribé las paredes/ y arranqué las ventanas,/ sabe que, si no estoy,/ he salido a buscarte./ Déjame de señal tu cualquier nombre,/ que luego/ al regresar,/ te habré encontrado.” (Preciado 2006, 44).

el capítulo sinuoso de la historia, ni tampoco ignora a aquellos que frecuentemente han querido separar la estética de la ética, perfilándolas como antípodas en vez de complementarias. En efecto, la ‘perspectiva propia’ y la afirmación de existencia que el poeta elabora, lo hace desde un cimarronaje que él sigue (re) significando (Handelsman, 2019, p. 168).

Y es precisamente ese cimarronaje el objeto de este estudio. ¿De dónde y de quiénes fuga este discurso cimarrón que se resignifica, de tal manera, que puede prestarse para tantas lecturas? ¿Qué es lo que lo impulsa con persistencia a liberarse de todo? Aquí se ha dicho que, en primer lugar, está la propia preocupación del autor de salir de la temática de la negritud sin abandonarla. Entonces, cabe aquí una reflexión sobre lo que implica reconocer su pasado. Lo primero, se dijo, es romper el silencio para superar la inexistencia a la cual el discurso histórico ha sometido sistemáticamente a los esclavos. El decir, torcer, resemantizar el discurso histórico oficial es, de alguna manera, separarse de la esclavitud. Las palabras, por cangrejas que sean (cargadas de múltiples significados hacia atrás, hacia el pasado o hacia los costados), dicen y rompen el silencio de muerte. Pero si no se las resignifica, es decir, si no se le da un nuevo sentido⁷⁸ encarcelan y esclavizan. Es perentorio entonces, primero reconocer de dónde se viene, la desaparición a la que ha sido sometido el negro ecuatoriano, para después dar un paso más allá. El texto “Poema para ser analizado con carbono 14” da cuenta de lo dicho:

Como si la volviera muchísimo más nítida
y acaso la aumentara
a través del discurso iluminado
para que de seguro percibiera
la dimensión enorme del suceso,
Juan García colocó delante de mi asombro
la cabeza ‘tolita’ de un negro indiscutible
(precolombina,
previa,
precoz,
prevaleciente)
que, además, me resulta un fiel retrato
de alguien que no ha acertado a esclarecer
de dónde tiene cara de viejo conocido,
a saber desde cuándo lo he tenido presente
(Preciado 2006, 244).

⁷⁸ El hecho mismo de que García diga esclavización en lugar de esclavitud, ya le da una connotación distinta a la palabra, porque aparta al cimarrón de esencialismos y determinismos para colocarlos bajo una circunstancia que se les ha impuesto y se les quiere seguir imponiendo; así, también usa el término esclavizado y no esclavo: participio pasado de esclavizar, pero también sujeto llevado a esa condición por la fuerza.

La alusión al discurso del cual se ha enterado el yo poético es importante. Juan García es referente para el cimarronaje ecuatoriano, sin duda. Los agradecimientos y menciones a García se encuentran desde discos de andareles, alabaos, etc.⁷⁹, hasta monografías y artículos y casi cada tesis en donde se haya realizado un análisis sobre la literatura negra ecuatoriana. Un ejemplo de ello es este texto homenaje denominado “La palabra está suelta. Homenaje a Juan García Salazar”, donde se pueden encontrar artículos y cartas de distinta procedencia sobre García, incluyendo una misiva del Smithsonian o el artículo “Recordando a Juan García” de Sabine Speiser en Berlín; éste texto, tan solo por fijar un ejemplo, dice:

Así conocí a Juan García, quien personalmente me mostró su pequeño museo en una cabaña de esta isla encantada. Crear un museo en una cabaña es dar un lugar que refleja y que ofrece raíces. Significa hacerse parte de estas raíces en el sentido de una continuidad interrumpida, no lineal compleja, no fácil, pero continuidad siempre. Articular con ello la propia cultura afro-esmeraldeña de la Tolita fue la gran labor de esta pequeña cabaña museo de este entonces, a principios de los años 80 (Padilla y Montaña, 2018, p. 86).

Es probable que la cabeza Tolita, no solo hubiera sido enseñada a Preciado a través de un discurso como se podría comprender en el poema, sino dentro de su mismo museo. Quizás haya sido un hallazgo de García. Esta teoría podría verse sustentada, precisamente desde el testimonio de Speiser, cuando dice en el texto ya mencionado:

Debo decir que al principio no entendí aquello del pequeño museo de vasijas de culturas indígenas Tumaco- La Tolita en La Tolita- Pampa de Oro, en este entonces como joven antropóloga completamente orientada a las culturas afro de la región. Con la distancia de los años y del espacio, puedo ver unas líneas importantes que Juan había visto y trabajado en este tiempo: hacerse parte, como pueblo afro, de un proceso histórico más complejo, más largo en tiempo y ofrecerse como los que respetan, cuidan y siguen estas culturas primarias, originarias de la isla (Padilla y Montaña, 2018, p. 86).

La cabeza Tolita es, en primer lugar, un hallazgo histórico. Abre una brecha para lo que la historia ha rehusado mostrar o ni siquiera se ha dado el trabajo de investigar. El hecho de encontrar un mundo negro anterior al origen de la esclavitud. Es un territorio que ya ha sido pisado por los negros desde antes de haber sido subyugados; lo que implica que las palabras cangrejas pueden ir aún más atrás, a un pasado que no desconoce el oprobio de la esclavitud, pero puede fundarse en una memoria de libertad.

Es por ello que el yo poético se pregunta sobre esa identidad que parece perdida en la memoria, pero que está presente, como un anhelo que se cristaliza; quizás una

⁷⁹ Para mayor información, véase (Clavijo 2018).

libertad que en el ‘Nuevo Mundo’ se creía esquiva... desde siempre. Pero es un rostro que connota identidad. El texto continúa así:

Me conmovió tocarla,
 recorrer la nariz insospechada
 (intransigente,
 intrusa,
 insólita,
 insolente),
 el olfato a sus anchas,
 el intrépido instinto que olió de orilla a orilla
 aromas similares
 y el clima adelantado de ahora estar yo en mí
 madurando palabras;
 seguir, como si fuera sobre un filo cortante,
 las líneas indudables de la boca
 (abrupta,
 abrumadora,
 abundosa,
 abultada),
 que no habla y, sin embargo,
 visiblemente a gritos
 dice a cuatro vientos lo que calla...
 (Preciado 2006, 245)

El poema habla de un reconocimiento a través del tacto. La identidad se plantea entre las orillas, presumiblemente la de África y América. Los olores similares establecen la proximidad y mientras la ve, huele el pasado y el presente simultáneamente, también siente un mascullar palabras que tendrán que convertirse en un poema y dar cuenta de una nueva historia. Las palabras cangrejas, al madurar también se liberarían entonces de su acervo de esclavitud si se remiten a un origen más lejano.

Pero lo que llama la atención del poema es ese acercamiento a la boca, desde el tacto; todos los sentidos se conjugan para encontrar esa *existencia otra*, que legitima presentimientos de una libertad ancestral, que corta el discurso del autor y lo que se haya dicho alrededor de lo afroecuatoriano en un antes y un después del hallazgo. Esa boca, definida aquí como abundosa o abultada (donde el prefijo *abu* puede remitir también a los ancestros), es también un eco de múltiples retratos negros de Ecuador, elaborados en poemas.

La *bemba* es parte constitutiva de lo afro, en tanto ‘rasgo distintivo’ de la comunidad negra, y representación de la oralidad por excelencia⁸⁰. También representa

⁸⁰ Celebro no ser ángel/ ser yo mismo, tal como soy aquí,/ con la entrañada y larga hilera de bombones,/ las dulces palabrotas y los grandes pecados/ que caben en la boca mi humana existencia. (Preciado 2006, 264). Pero también aparece la figura de la *bemba* en la poesía de Adalberto Ortiz: “Patas

la capacidad humana de elaborar fonemas, que en el caso de los negros ecuatorianos ha sido destinada, por la historia, al olvido. Pero como ya se ha dicho en este capítulo, el silencio cimarrón dice y expresa mucho más que palabras forzadas. En esta nueva instancia, en este momento y contexto, el concepto de silencio se desplaza, se vuelve elocuente y no necesita decirse una sola palabra sobre todo lo que eso representa para la historia y para el estudio de los orígenes negros en Ecuador. Ahora bien, Preciado, de alguna manera, está interpretando ese silencio y le da voz a la cabeza Tolita. Ese es el ejercicio de este análisis, elaborar una interpretación sobre muchas cosas que escondidas, a propósito o contra voluntad, han resultado esquivas a los discursos ‘oficiales’ sobre la cultura cimarrona ecuatoriana. Preciado continua así con su interpretación:

Palpar la minuciosa perfección del cabello como si acariciara
 un contorno limítrofe con la sabiduría,
 la rizada dureza guardiana del secreto
 del mar y nuestras propias singladuras,
 de nuestras propias brújulas,
 de nuestro propio rumbo
 de nuestros propios remos;
 sentir que sostenía
 algo así como el peso de un orgullo vecino,
 de mi alto privilegio de testigo,
 mi propio testimonio,
 mi huella,
 mi marchamo;
 y de cierto modo
 en ese instante yo también tenía
 reflejos de oro dócil
 y o platino doméstico,
 al lado de los rastros confidenciales de la arcilla,
 secándose de súbito en mi tacto
 (Preciado 2006, 245).

De nuevo el tacto acerca a la realidad. No se trata de una suposición o una teoría, el tocar la cabeza Tolita plantea la tangibilidad de historia ‘cierta’ y el abandono de malversaciones sobre su llegada a América. La cabeza guarda (y cuenta) los secretos del mar, que, para la cultura cimarrona retrotrae a su pasado de esclavitud, también se desmoronaría y remitiría a un nuevo norte, recomponer las brújulas hacia otro origen, hacia otro tiempo, hacia atrás, cangrejamente hablando, pero también hacia el futuro por

negras del mundo/ que solo bailan:/ batuque, marimba y rumba./ Bembas de negros que cantan:/ candombe, marimba y conga (Ortiz 1973, 72).

todo lo que ese arqueológico sustento proveerá; porque el autor es los que fue y los que será.⁸¹

Luego, Preciado procederá, de nueva cuenta, a insistir en el valor palpable, tangible del hallazgo y en la multiplicidad que lleva implícita esta cabeza que no es única, es muchos, es miles. Y dicen lo que se puede ver... sin decir:

Algún tiempo después
 Magdalena Gallegos,
 (experta desvelada
 en las escurridizas revelaciones que convierten
 en luz asible viejos espejismos
 y esas largas esperas sepultadas,
 oscuras duraciones en que se apaga el tiempo)
 me dijo que hacía mucho no era único
 el milagro que yo le enarbolaba,
 que andan otras cabezas de esa estirpe,
 del mismo tiempo
 y de la misma greda,
 que ya antes, bajo tierra,
 se habían puesto de acuerdo,
 que ahora dan la cara en los museos,
 que hoy de frente sostienen lo que salta a la vista, lo que no ven,
 que niegan
 o vuelven a enterrar, adrede los incrédulos.
La bendije
y me dije
que con Juan y conmigo
desde ese instante ya éramos
casi toda la tribu en pie de guerra contra los historiadores,
contra su historia,
contra su silencio
 (Preciado 2006, 246; énfasis añadido).

El sustantivo propio Magdalena Gallegos es ilustrativo: se está hablando de ciencia, no de ficción. Los negros existen, están y estuvieron... desde hace mucho tiempo en la historia Latinoamericana. Magdalena Gallegos es una antropóloga, investigadora e historiadora y directora de los museos del Banco Central (“El desarrollo de la escultura en la Escuela Quiteña” 2019). Ella, precisamente ha publicado varios trabajos sobre otros textos que dan cuenta de ese milagro, del prodigio bajo tierra que delata cómo la pisaron hace tanto⁸². Luego viene el combate, la lucha por evitar que la historia siga tergiversando

⁸¹ Basta con mencionar e insistir en esa voz múltiple del cimarrón a través de la referencia al título de uno de los libros más leídos de Preciado (2012): *Con todos los que soy*..

⁸² Y no solo ella. Existe, por citar solo un ejemplo, un artículo de 1988 que recoge pruebas de la cultura negra prehistórica. Para mayor información, véase: Evidencias arqueológicas sobre la presencia del hombre de raza negra en la prehistoria ecuatoriana. En: *El negro en la historia del Ecuador y del sur de Colombia*, Actas del Primer Congreso de Historia del Negro en el Ecuador y Sur de Colombia,

su origen de acuerdo a sus intereses, ‘los que han vuelto a enterrar’ esas bocas que piden, a gritos, que alguien cuente su historia... su verdadera historia. Dos poetas e investigadores junto a una antropóloga, al hacer su labor, forman una tribu de voz coral que terminará con ese silencio de muerte al que han sido condenados. El silencio impuesto es también muerte. La parte final de este extenso poema propone:

Hoy he visto de cerca
 otro portento de ese barro insomne:
 una suerte de ídolo que aún tengo en la retina,
 mecolanza de alas,
 garras
 y una cabeza humana
 que mira con fijeza por un ojo infinito;
 que me miró y sentí que me miraba
 con el detenimiento que uno sabe
 cuando alguien lo escudriña.
 Es la condensación intranquilizadora
 de todos los poderes que hace ya tantas lunas
 coexistieran así amontonados
 en lo que haya sido,
 pero que por entonces
 lo más seguro es que pastara rayos
 y eructara truenos,
 y que después
 invirtió su furor y se volvió misterio
 de la misma parcela subterránea, del mismísimo barro
 y de las manos
 de los mismos gloriosos alfareros.
 Todavía retengo en la memoria su terrible mirada,
 y busco en su oquedad algún indicio
 de que yo le haya sido
 –algo vago siquiera–
 parecido a un recuerdo
 (Preciado 2006, 247).

Quizá sea en este fragmento donde más se puede extrapolar la poesía en su inoculación en una sociedad que necesita incorporar lo cimarrón en ella, para entenderse. El nuevo ídolo observado por ese yo poético es a su vez cuestionado, interpelado por él; “como cuando alguien [...] escudriña” dice el poema. El hallazgo de un busto negro, esculpido por la cultura Tolita (que es indígena), debe interpelar a todos; si bien para la sociedad esclavizada tiempo después tiene muchas otras connotaciones, ese encuentro

con un pasado distinto debe, en definitiva, transformar la mirada de propios y ajenos; de los que están casa adentro y casa afuera. Es una muestra palpable y plausible de que los afroecuatorianos existen y lo hacen desde mucho antes del desvirtuado mestizaje. Tienen una raigambre de libertad muy anterior a la Colonia y, por tanto, se debería buscar en esas raíces rasgos más acordes con su condición humana y no esa continua y recurrente manera de sobajar, rebajar y condenar a una ciudadanía de segunda clase, en lo social, político, religioso, cultural y etc. Desde luego, tampoco se puede obviar que del siglo XVI y quizás su época histórica más difícil y deshumanizante lo lograron sobrellevar para mostrar también muchas de sus más grandes cualidades como: su capacidad de lucha y resiliencia, su solidaridad, su inteligencia y potencial de estrategia para sobrevivir y rescatar su cultura, la riqueza de la misma, y muchos etc. Es un análisis y lectura, usando las palabras de Handelsman, *de ida y vuelta*: se analizan los discursos, pero los discursos analizan e interpelan a sus lectores.

La pertenencia a esa memoria, a ese pasado de identidades múltiples también es atemporal como el coro de voces que lo inquietan a decir en conjunto. El autor está en un ‘presente’ viéndose apelado por su propio pasado tratando de ubicarse más allá de él como si fuera hacia una huella dejada en un origen más remoto y más ecuánime. Es justamente la pretensión de una sociedad más equitativa e inclusiva lo que hace que en algún momento los poemas renieguen de un pasado poco meditado y adquirido como una herencia nunca cuestionada. Pero existen elementos arraigados en la cultura cimarrona que hacen que esa búsqueda de identidad como de libertad, ~~nunca~~ ceje; quizás el más relevante para esta investigación sea su espíritu, que se distancia de la institución de la fe o la religiosidad.

3. Libertualidad en la poesía de Antonio Preciado

Hay una libertad: la de la muerte
que Dios nos abrirá,
pero las libertades de las gentes
son terribles, son falsa vanidad:
se agostan con el odio o el poder,
o el cansancio de tanto desandar.
(Cobo Barona 1991, 2:58).

El poema “Desolación” establece un puente con el texto “Poema para leer con carbono 14” desde varios puntos de vista. Sin embargo, parece abjurar de lo que ya se ha

dicho y toma un camino muy distinto, uno de distanciamiento frente a sus antepasados y el yo plural, para establecer una suerte de reclamo con sus ancestros. El poema dice:

Ellísimos,
 los propios,
 los primeros,
 mis más altos parientes consanguíneos
 (tibieza de una vieja cercanía,
 buena fe de la luz,
 larga maduración de los secretos),
 hace mucho no están,
 ya no me llueven,
 no alumbran con relámpagos mi vida,
 no se imponen con temibles truenos
 ¿Se han venido apagando,
 se han perdido,
 yo los he ahuyentado,
 o es que por su cuenta,
 de puntillas,
 han ido regresándose
 uno por uno de mis sedimentos?
 Hace mucho que no andan a pie por mis caminos,
 no agitan sus colores
 y no embriagan mi ser sus fermentos;
 ellos no me hablan,
 tampoco yo los llamo
 y nos vamos sintiendo cada día más lejos.
 Es estricta justicia,
 deberían ser dos culpas
 porque son dos olvidos;
 pero tan solo a mí
 me toca el peso enorme de sentir
 todo el remordimiento.
 (Preciado 2006, 195).

Primero es necesario observar desde qué puntos el autor hace conexión con su poema anterior para negarlo.

Preciado habló en “Poema para leer...” sobre las propiedades quizás míticas, poderosas de otra reliquia de barro que él observa y que lo observa a él, es más, lo escudriña. Cuando hace su caracterización, menciona algunos elementos que podrían estar describiendo a la figura de algún dios y sus poderes, y entre ellos fija que de seguro: “pastara rayos y eructara truenos”, eso aunado al hecho de que luego se vuelve ‘misterio’ se puede colegir que se trata de la descripción de un ser mítico o una deidad. Mientras en el poema “Desolación” dice: Hace mucho no están,/ ya no me llueven,/ no alumbran con relámpagos mi vida,/ no se imponen con temibles truenos”; lo que también hace alusión a una deidad, sobre todo si se toma en cuenta que el poema empieza con la referencia a

los “más altos parientes consanguíneos”, donde alto no parece significar mayor estatura o abolengo, sino los parientes negros en algún lugar en el firmamento, o cosmos, o cielo, etc., la cuestión es que se manifiestan las distancias que existen entre él y los dioses con esa: “Tibieza de una vieja cercanía”; con una “buena fe de luz”, y la palabra fe lo vuelve menos tangible, y, finalmente los “secretos” que en ellos se manifiestan, pero de tan larga data que de alguna forma los aborrece.

Llama la atención la primera palabra “Ellísimos”: parece ser una contracción entre las palabras ellos y lejísimos para así transformar un pronombre personal en un espacio también de distancia, o la calidad de ser *tan* ellos, tan singulares, pero, a la vez, tan *otros*. El autor muestra un interés que, sometido al rigor del tiempo, ha ido mermando y que, de alguna manera, lo apartan de su fe. Hay una culpa compartida que nace del silencio (silencio de muerte también en este caso), cuando dice “ellos no me hablan/ tampoco yo los llamo”. Luego, la toma de distancia clara: “nos vamos sintiendo cada día más lejos”. El silencio y el olvido son dos factores que, se vio, resultan en muerte si se sostienen por mucho tiempo; pero el reclamo aquí es evidente: hasta cuándo va a mantener la fe en dioses que resultan hoy apenas un recuerdo, una heredad, pero ya no lo representan. Finaliza el poema con la descarga de la parte de culpa que les corresponde a los dioses africanos por olvidar a su autor. Sería justo que ambos lleven culpa porque ambos han dejado de lado al otro. No existe correspondencia más que en su desinterés. Pero cuando se busquen culpables toda la carga la llevará el que abjure de sus dioses que representan sus raíces. Culpa y castigo; solo que parece como si el autor estuviera decidiendo también el castigo del olvido para sus dioses. Pero solo parece. En realidad, el autor va a ser gala del conocimiento que tiene de ellos. Si los recuerda, los conoce y los nombra es para que se sepa que es un creyente, pero a su vez deja en claro que no es lo único que lo representa; a fin de cuentas, un discurso cimarrón fuga.

Entonces, se debe pensar en lo que significa la memoria individual frente a la memoria colectiva; que, si bien en el cimarronaje representa el clamor y lucha de miles, también puede representar el olvido o la desmaterialización del individuo que se diluye en una identidad desgastada. María Mercedes Jaramillo, citada por Handelsman, afirma que “[la] memoria individual es la base de la resistencia; es un arma contra el olvido y preserva detalles e imágenes que el historiador echa a un lado. La memoria es individual, y la historia es colectiva, como propone Pierre Nora, pero la memoria ilumina la historia al presentar la cara de la experiencia humana” (Jaramillo en Handelsman, 2019, p. 163). Y Preciado, en el poemario *Jututo* en particular, está buscando ese grado de humanidad

individual, pero también de jerarquía, cuando parece alterar el orden de importancia entre los dioses africanos y los negros ecuatorianos. El poema “Sincretismo” es ejemplificador:

Si Exú le corresponde a San Antonio
 (o viceversa),
 Sin ser arribista
 o cualquier otra cosa
 que por obvia implicación de altura
 pudiera parecer,
 Y nada más que por lógica mayor;
 yo vengo a ser, entonces,
 la indiscutible parte que me toca
 de una divinidad.
 Soy mi lado de acá,
 mi nombre en carne propia,
 Una de las dos sombras de hace tiempo
 Moviéndose en la sombra más sombra del sigilo,
 el otro subrepticio del encuentro; soy, pues, ahora con toda claridad
 y de tú a tú,
 medio tocayo con un ser de luz,
 o sea que tengo
 parte en algún fulgor del firmamento
 (Preciado 2006, 197).

Aquí vuelve a aparecer la cuestión sobre la altura, para marcar que existe una supuesta diferencia entre los seres humanos y las deidades. Pero es una distancia que se desmerece conforme avanza el poema. La coincidencia en los nombres o en su equivalencia al ‘traducir’ la representación religiosa africana al castellano, sugiere un paralelismo antes que una veneración por algo más grande. El sincretismo no involucra solamente la hibridación de dos religiones o dogmas, también significa extrapolar las características de aquello en lo que se tiene fe, en este caso, en los seres humanos, en aquellos que están en la Tierra, ese nombre encarnado –porque nombrar es materializar, dar existencia– en, valga la redundancia, carne propia; sincretizar, combinar y conciliar lo divino con lo humano.

Luego viene un acercamiento a dos ejes fundamentales en el cimarronaje: la sombra y el sigilo. La sombra, según Zapata Olivella en su libro *El árbol brujo de la libertad*, en su acápite “El culto a los ancestros” (valga nombrarlo) dice lo siguiente:

En todas las filosofías y prácticas religiosas africanas, se reconoce la existencia de varias sombras o espíritus protectores que acompañan al hombre desde el engendro hasta la muerte. Su número varía en las distintas culturas, pero tienen en común, por lo menos dos, que le son inseparables: La sombra de un Ancestro Protector, visible a la luz, dador del Kulonda: vida, inteligencia, palabra y creatividad. Y la sombra de la Descendencia,

invisible, portadora de la herencia en la corriente de la sangre y que se proyecta en las futuras generaciones. (Zapata Olivella 2014, 93).

Es decir, que la sombra para un cimarrón representa dos cosas: en primer lugar, la (in)visibilidad, el conocimiento e incluso la palabra, pero su antecara es lo opuesto: invisible, lo que se lleva en la sangre, lo que se hereda, pero no se ubica en la palabra. En otros términos, cuando Preciado habla de esas “dos sombras de hace tiempo” que se mueven en la “sombra más sombra del sigilo” hace alusión a su espiritualidad en tanto protección en el resguardo, en el escondite (“el otro subrepticio del encuentro”, dice Preciado), pero también en el sigilo, que no es otra cosa que un “silencio cauteloso”⁸³. Se produce el encuentro entre un dios con el yo poético, pero es un encuentro que ocurre en el pasado, en el olvido, porque los dioses también han sido reducidos a habitar el hueco escondite del cangrejo. Por eso puede dirigirse de “tú a tú”⁸⁴ con una deidad, que ha sufrido también de los escarnios humanos.

El espíritu del cimarrón está ligado de forma directa con la consumación de la libertad. En otro fragmento, Zapata Olivella muestra este acercamiento entre el espíritu y la libertad con detalles que, en realidad, son para asombrarse:

En vez de aminorar, las romerías se acrecentaban con la llegada de nuevos sacerdotes decididos a inmolarse en el tráfico de la esclavitud. Estoicos y *silenciosos, sin una queja*, soportarían el fuego de la carimba, el pesado collar de las cadenas, las azotainas, hambrunas y enfermedades. *Pasar inadvertidos era su estrategia para cumplir su misión sagrada*: predicar en las factorías que hacinaban a los cautivos a la espera de los barcos de la muerte; en las bodegas oscuras y malolientes; en la dolorosa llegada y en los puertos de América, donde se bifurcarían los trágicos destinos.

Los papaloas estarían presentes en los trances de desesperación y angustia. *Nunca catequizando, siempre predicadores de la lucha por la libertad hasta más allá de la muerte [...]* ¡Jamás alcanzaron a celebrar el ritual sagrado, pero sembraron con su muerte la impeccedera religión de los Orichas y Ancestros! (Zapata Olivella 2014, 31; énfasis añadido).

El fragmento presenta esa ambigüedad entre el silencio y la lucha. Aunque pasaran inadvertidos entre los esclavistas, hay un silencio que dice y que lucha, apenas susurros

⁸³ Para mayor información sobre la definición terminológica del sigilo véase: <https://dle.rae.es/?id=Xqn0BWv>

⁸⁴ Con respecto a la diferencia entre el yo y el ello, y el yo y tú, en el diálogo y en la existencia - para ilustrar qué implicaría este de “tú a tú”-, Martin Buber (1982) diría que la diferencia principal radica en que cuando se enuncia desde un yo a un ello, todo se da en el plano de la experiencia, pero cuando la enunciación parte de un yo a un tú, todo se da en el plano de la relación; es ahí donde es posible el diálogo. Y es eso parte de lo que Preciado marca en este fragmento: una distancia en la que no ha sido posible establecer una relación-diálogo con sus dioses.

de libertad aunque estos los llevaran a una muerte atroz, como la que finalmente recibían los sacerdotes o papaloas: la hoguera (Zapata Olivella 2014, 31).

Pero se vislumbra otra ambigüedad: son los sacerdotes los que se inmolan por su fe en la libertad; si bien este maravilloso pasaje de Zapata Olivella deja en claro esta cercanía y además su relación con el silencio, hay que considerar que Preciado empieza a marcar también esa distancia desde el lado más humano del sacrificio para alcanzar la libertad y para ello hace falta tomar distancia de sus deidades. Es necesario ya darle importancia, más que a divinidades difusas, a lo que el negro ha vivido en su materialidad, al valor del ser humano material que, sin embargo, no desconoce su espíritu.

En palabras de Edizon León: “[. . .] el cimarronaje no es únicamente una forma de devolverse, tomarse o construir la libertad, sino es un hecho de ‘volverse’ humanos, de darse humanidad, de volver a ser Seres existentes, visibles” (León 2015, 213). El otro lado de la protección viene al hacerse visible el Muntú, la sombra que sale a la luz, el espíritu de liberación del cimarrón.

Ahora bien, el sujeto esclavizado que fuga tiene una prioridad: salvar su vida y eso depende de su habilidad para alcanzar la libertad. Su primera preocupación, desde luego, es sobrevivir. El poema corto “Supervivencia” de Antonio Preciado problematiza dicha preocupación:

Exú,
vuelvo a verme a lo lejos
pasar sobre el abismo,
tambaleándome
en el hilito tenso que por entonces iba
de tu nombre hasta el mío,
y todavía tiemblo.
(Preciado 2006, 198).

El discurso cimarrón busca huír incluso de sus emisores. Toda la ancestralidad que ha sido base para una consolidación poética queda en duda a través de la imprecación, el reclamo a una deidad que se muestra como ausente o, al menos, muy lejos ya. La tensión de ese hilo que junta nombres es la que resulta de una herencia desgastada y una fe que, a momentos, resulta gratuita; sobre todo cuando desconoce la historia más reciente. Parece como si Preciado se moviera entre sus intereses para reclamar distintas instancias de su historia. Esta poesía itinerante reclama el conocimiento y reconocimiento del complejo orden histórico de su presencia individual que, como se explicó en la

primera parte de este capítulo, debe evocar también su pasado más remoto que, como dice la cabeza Tolita, no es la esclavitud.

Las tensiones de ese hilo, entonces, son variadas, múltiples y recorren transversalmente el orden de lo individual a lo plural, lo propio y lo heredado, del pasado ‘próximo’ al pasado ‘real’, de la espiritualidad a la religiosidad y del silencio antiguo a la palabra futura. Dice Handelsman, al referirse al poema “Barrio caliente” y el verso: Era Barrio Caliente/ Éramos todos./ Soy” (Preciado 2013, 107):

No creamos, sin embargo, que ese “Soy” no venga sin profundas tensiones y ponderaciones en constante conflicto, especialmente cuando el poeta se mueve fuera de los confines de ‘su gente’. Antonio Preciado sabe muy bien que vive muchas identidades que se encuentran en un estado interminablemente fluido y, de hecho, su poética de ida y vuelta desemboca figurativamente en un espacio plegable desde el cual él mismo se contempla mientras contempla, a la vez, las contemplaciones que los demás hacen de él. En el fondo, pues, toda su obra se fija en su (auto)retrato, el mismo que registra todas las expectativas recibidas de la historia, la sociedad, los vecinos, los lectores, los poetas y un largo etcétera (Handelsman 2019, 181).

Como se mencionó en la introducción teórica de esta tesis, Zapata Olivella sostenía que los guerreros homónimos de la zona de la cual fueron extraídos, Mandinga, eran temidos por los esclavistas y captores debido a su tendencia a rebelarse bajo la esclavitud. La *mandinga* es considerada como una de las propiedades transversales del combate cimarrón, la magia para desaparecer, el engaño, la finta para eludir cualquier riesgo. La *mandinga* va de la mano con la búsqueda de la libertad y la fuga. Van der Shoot dice sobre la Capoeira, como arte y práctica cimarrona de libertad:

[...] dentro de la espiritualidad moral y de resistencia, la capoeira se creó para escapar de un destino opresor, involucra la lucha por la libertad, la resistencia de cualquier forma; es decir, siempre tuvo un papel político: la espiritualidad de la capoeira incluye una lucha siempre presente por una sociedad más justa, capaz de librar de cualquier opresión; la capoeira enseña a lidiar con sociedades opresoras. Lleva con ella la historia de los oprimidos y de la concretización de la igualdad de oportunidades, no en el Brasil, sino en el mundo entero. Todos sus practicantes son, de cierta forma, militantes de la historia de los oprimidos y de la creación de nuevas oportunidades. [S]us practicantes, con suma frecuencia, se envuelven en trabajos sociales o son social y políticamente comprometidos, como también lo suelen ser con las artes (por su capacidad subversiva) (Van der Shoot 2015, 91).

Preciado entra y sale de la temática negra a placer, pero no lo hace para desconocerla; por el contrario, hay una clara voluntad de mostrar el bagaje cultural e histórico que posee, sobre todo al nombrar a los orixás de manera constante. Esa

recurrencia muestra, primero, que no rechaza su origen o lo desmiente, o peor, en palabras de Cornejo: se avergüenza del él. Se trata, más bien, de la puesta en escena de un autor que problematiza la cuestión de una fe irreflexiva, por encima de las cualidades propias del pueblo negro ecuatoriano. Es decir, más pesan las propiedades (el espíritu particularmente) del esclavo para alcanzar la libertad que la ayuda que haya podido recibir de sus deidades. El poema “Gestión” dice:

Orula y San Francisco
 Yansá con Santa Bárbara,
 Obba con Santa Rita,
 Oogün a San Pedro,
 Elegguá y San Antonio
 Inlé y San Rafael,
 Omolu y San Benito,
 Ochosí y San Norberto:
 ya ven que nos sacrificamos
 y fuimos mediadores
 en el más peligroso
 de todos los posibles desacuerdos.
 (Preciado 2006, 199).

De nuevo, no es que se asemejaron por sí solos los nombres y las historias, esa gestión de la que habla Preciado está poblada de sufrimiento, de un dolor inscrito en el cuerpo. Y ‘son’ mediadores, el colectivo, de un acuerdo que es siempre intermedio, como el cimarrón que no es esclavo ni liberto. El sincretismo es estrategia de invisibilización de la verdadera intención: *mandinga*, estratagema salvavidas. Menciona, además, cómo la comunidad negra es la que en el más material de los planos es la responsable por la mediación entre los intereses hegemónicos de los conquistadores católicos y la fe africana; uno de los conflictos más intrincados e irresolubles por la cantidad de guerras que se han librado sobre él, la sangre vertida en ellas y la extrema violencia justificada desde la defensa de algún dogma.

El sacrificio no es metafórico, fue un sacrificio material, se dijo, una inmolación corpórea. Porque es en el cuerpo donde se lleva el registro histórico de todo lo que el lenguaje no pudo registrar a causa de la opresión y represión esclavista. Existe un poema de Preciado que pone a la par tanto a la sombra protectora como al cuerpo y se denomina “Yo y mi sombra”:

Por cierto,
 si te fueras
 me quedaría solo

y no habría en el mundo soledad más completa.
 Lo digo porque temo que llegues a cansarte de ser como soy
 o que tal vez descubras
 que vamos a pasar sobre nuevos abismos
 y entonces te dé miedo
 de aquí en adelante
 seguirme la carrera.
 Atrás,
 tú que bien lo sabes,
 queda un largo camino
 como mi inseparable compañera,
 has leído mis libros,
 has bebido mi vino,
 has comido en mi mesa;
 en fin,
 has hecho innumerables cosas mías
 como esta de pasarte mis noches
 escribiendo poemas.
 A veces se me ocurre
 que bien pudo gustarte tener algo otra vida,
por ejemplo, ser blanca,
 Hacer cosas distintas,
 oír música suave/
 y no andar alelada al son de mis tambores
 desde que eras pequeña,
 volverte contra mí,
ser anticomunista,
 o por tu cuenta ir
 cuando yo, en cambio, ya estaba de regreso;
 pero no,
 si hasta en mis malos ratos
 siempre estuvo,
 flaca,
 comprometida,
 al lado de mis culpas, tu leal inocencia. Definitivamente,
 tú vales más de lo que pesas.
 Sombra mía,
 sopórtame,
 no me falles jamás, *yo soy tu cuerpo.*
 (Preciado 2006, 150; énfasis añadido)

Se dijo que la sombra ancestral es un ente de protección, y en este caso no parece ser distinto. Lo que sí varía es la intención de humanizar que tiene Preciado a deidades y ancestros para reconocer la importancia de la resistencia del sujeto esclavizado para lograr visibilizarse y existir nuevamente; formar un presente demasiado anquilosado en su pasado de esclavitud. La sombra también es humanizada y su reflejo es negro (no es blanca, dice el poema). Es decir, de nueva cuenta, no desconoce sus orígenes, más bien los marca, los nombra y denota, pero deben ser propulsores de nuevas etapas, de un futuro promisorio. La sombra protectora es identidad, hace todo lo que el yo poético: escribe

con él, toca tambores y, además, es comunista. La sombra está ahí, pero no es más que ese yo humano, ambos se obedecen, se cuidan, se necesitan para existir: ella es su protección y espejo intangible de una existencia tangible⁸⁵, pero él, y solo él, es su cuerpo. Sobre el cuerpo y la existencia cimarrona, dice Julio Cesar de Tavares:

Aquí se encuentra el hecho mayor de este [análisis]: la comprensión de uno de los fenómenos que caracterizaría la manifestación y la reproducción de esa sabiduría de los negros africanos y de la Diáspora— el SABER CORPORAL [sic]. Este constituye el núcleo de un conjunto de actitudes configuradas como estrategia, cuya finalidad es la edificación de espacios por donde la identidad sociocultural sea preservada. En la práctica cotidiana, esa estrategia consistiría en una identidad a partir de este propio saber, esto es, la identidad corpóreo-gestual, en la cual los ritmos corporales y los movimientos gestuales se tornan índices de un proceso de preservación de las marcas de una cultura en permanente combate y adaptación contra su extinción.

Desde este polo principal del saber corporal se arquitecta un bricolage de los gestos erguidos como resultado de los mecanismos de intercambio y asimilación de los elementos que confieren singularidad a los diferentes grupos étnicos definidores del universo de la población negra que se constituyen aquí. Y esto como parte de un mecanismo de sobrevivencia, impuesto por la colonización por medio del *silencio cultural* en que todos estaban obligados a vivir. (Tavares, 2012, p. 26; énfasis añadido).

El saber cultural se ubica, entonces, en el cuerpo. El espíritu de libertad encuentra su materialidad en lo corporal; lo opuesto a los orichas que más bien trasladan a los cimarrones a un pasado remoto, lejano y ajeno a sus condiciones presentes y a quiénes deben, a pesar de su realidad, devoción. De Tavares muestra a un cuerpo hablante, más allá de la oralidad, un cuerpo gestual-parlante que inscribe en sí mismo su historia; algo muy parecido a lo que logra Preciado al humanizar su fe. El silencio cultural al que han sido sometidos los esclavos no logró eliminar del todo su existencia. El cuerpo, callado, tenía y tiene mucho que decir.

Ya que la materialidad y tangibilidad del mundo es una preocupación constante para el autor, es preciso acercarse al que quizás sea el poema que con mayor fuerza y detenimiento expresa la inquietud del autor por mostrar la necesidad de resaltar la humanidad del esclavo por encima de la adoración heredada a los dioses africanos: “Carta abierta a mis dioses”; que se analizará a continuación dividiéndolo en varios fragmentos debido a su extensión y cantidad de elementos que posee sobre la espiritualidad versus la religiosidad:

⁸⁵ Existen variados textos sobre la sombra como confrontación del ser o espejo de lo oscuro y que parecen tener alguna resonancia con este poema: “El retrato oval” de Edgar Allan Poe (2000, 223), *El retrato de Dorian Gray* (2011), “La sombra” de Hans Christian Andersen (2005), *La maravillosa historia de Peter Schlemihl de Adelbert von Chamisso* (1982). Algunos de ellos también forman parte de un canon alrededor de la invisibilidad y la existencia.

Diríase que ustedes no me conocen
 que el Ecuador existe
 con todo lo que encierra
 esta adorable herida de país,
 también con nuestra
 insoslayable realidad por dentro;
 pero esta,
 por cierto,
 es una irreverencia,
 una suposición de ignorancia universal
 que no es, desde luego, el lado flaco de los dioses
 (...)
 (Preciado 2006, 205).

El título del poema ya provee una cierta ambigüedad. Si bien el primer verso ya abjura de la calidad de dioses a los que se va a dirigir, porque los cuestiona como dioses al decir que no conocen al yo poético, cuando se supondría que los dioses son omniscientes, el título no evita el posesivo “mis” para señalar una pertenencia. Bien pudo haberse llamado “Carta a los dioses africanos” o algo parecido. El verbo que aparece abriendo el primer verso, será también el que marca la acción de los demás: “diríase que Ecuador existe” propondrá el autor como si se dudara de que así fuera, a pesar de que el país es comparado con aquella marca que ha signado la esclavitud en el cuerpo: una herida. Pero añade, además, que el país existe tanto como su realidad –tangibilidad, podría decirse–, o a pesar de esa misma realidad que no es la nacional sino una herida interior. A continuación usará el mismo “diríase” (que no dice realmente, pero lo hace) para mostrar que esta herida de país y la realidad de sus cimarrones no es palmaria para los dioses, es solo una suposición y que, por ello, es igual de dudosa su existencia (la de los dioses) o su calidad de dioses. Y continua:

Pero es que no se halla qué pensar,
 si ustedes por acá nunca vinieron,
 si en todos estos siglos nos pasaron por alto,
 si en ninguna ocasión nos echaron de menos;
 si ni de cuando en cuando recibimos una estrella fugaz,
 de esas de suma urgencia
 que veíamos pasar
 y nos ilusionábamos creyendo que las nuestras
 estarían tan solo rezagadas, y llegarían después, aunque a destiempo;
 si ni por los confines de las noches, en la inmensa escritura de las constelaciones,
 hubo para nosotros alguna vez una remota esquila
 o aunque el más pasajero
 de esos mensajes para melancólicos,
 que uno los lee,
 que llegan adentro

y de repente con el sol se borran,
 una simple garúa,
 una garúa de su puño y letra;
 (...)
 (Preciado 2006, 206).

La imprecación es directa: a Ecuador, nunca vinieron, nunca han pensado en los cimarrones. Para notar su presencia o su paso por el país precisaba de alguna manifestación que tangibilice o visibilice su existencia, una estrella fugaz quizás, algo que aparezca y desaparezca en un instante, pero ni siquiera eso. La exploración del cielo es recurrente para encontrar los signos de la existencia divina, una esquila en una constelación, pero apenas su presencia se compara a la de una llovizna que se borra al salir el sol.

Si a menudo, rastreándolos
 en el vacío de este desamparo
 (hurgando en todas partes,
 buscando la otra punta del ovillo,
 anhelando siquiera la más leve evidencia
 de que desde su allá/ era por fin recíproco el abrazo,
 de que también ustedes estaban con nosotros
 y no solo nosotros, sin ustedes,
 en la vigencia de un ferviente acuerdo)
 nos hemos aferrado a la horrenda esperanza
 de que estuvieran en los terremotos
 o fueran erupciones de volcanes,
 diluvios,
 tempestades,
 devastadores, pero al fin patentes,
 desmesurados,
 poderosos, nuestros.
 (...)
 (Preciado 2006, 206).

Sigue la búsqueda, entonces, de su existencia. No hay evidencia material o tangible de su presencia, de manera que, en medio de la desolación, de la orfandad, han decidido (han, ahora en voz plural) llevar su fe a cualquier manifestación terrenal, así se trate de un fenómeno natural, de una catástrofe con tal de recibir muestras de su poder y, así, finalmente darles su pertenencia bajo la palabra “nuestros”. Después de la larga enumeración de desastres naturales en los cuales pudieron haber hallado su presencia, el poema sugiere que todo eso sigue siendo parte de esa suposición recíproca en la que se cuestiona si Ecuador existe para los dioses y los dioses para ellos. Se trata del *tú a tú* del humanismo de Preciado.

Ya que no ha existido una evidencia contundente, poderosa, clara de su existencia, la fe empieza a volcarse en una suerte de resignación que esperaría, al menos, encontrar a sus dioses en manifestaciones más cotidianas:

Aunque también con humildad
 los sospechábamos en algún dolor,
 en los tropiezos,
 en los desamores,
 en cualquiera
 de esos mínimos derrumbamientos cotidianos
 que tiene la existencia;
 pero –siempre vacío–
 los pecados
 las pequeñas catástrofes
 y las furias mayores,
 todos eran ajenos
 (Preciado 2006, 207).

La fe se ha desmerecido a sí misma para transformarse en, apenas, algo parecido a una sospecha. Luego de los enardecidos reclamos y el dolor manifiesto en la resignación, viene un fragmento en el que se dirige, ahora sí, para mostrar el espíritu del cimarrón: eso que lo lleva a liberarse de cualquier atadura, incluso de su religión o acervo religioso heredado, para llegar a la manumisión total, no solo la de la esclavitud sino de cualquier vínculo preestablecido con ella. El discurso buscará la libertad y, por ello, se encuentra en constante fuga.

Ahora
 ya no podrán hacerse los muy desentendidos:
 de par en par les dejo por escrito
 que aquí hemos estado
 (desde que ustedes
 sin duda muy bien saben que vinimos)
 puñados de esos negros de hace mares,
 de hace ya travesías,
 de hace lejos,
 de hace una larga historia,
 de hace ya hartos terruños,
 de hace vidas,
 de hace ya cementerios,
 de hace indios,
 de hace ya un revoltijo en mayoría,
 de hace ya tantos de nosotros mismos,
 de hace ya mucho de este todavía
 que hoy sigue siendo, como siempre ha sido,
 palmario,
 desde atrás,
 desde hace tiempo.

Aquí sigue esperando la querencia,
dejen esa encumbrada negligencia
y vengan de una vez
un día de estos
a reconocernos
(Preciado 2006, 207).

Es importante humanizar y materializar, porque en el cuerpo se materializa la existencia y la memoria, las deidades solo remiten a lo intangible. Pero aquí la materialización rebasa al cuerpo humano para ir más allá, hacia los varios hechos que conforman un cuerpo histórico americano, del que se dice poco en virtud del pasado africano. Además, parte la materialización de la existencia cimarrona con la escritura; el poema está estructurado como una misiva lírica, pero a su vez deja su marca para que no sea olvidada como la oralidad al decir “dejo por escrito”. De inmediato, marca el hecho volitivo del olvido por parte de los dioses que, en plena conciencia de lo que hacían, han decidido no intervenir en una historia que tiene una muy larga data y en la que los mayores sucesos han sido punitivos. El registro histórico sitúa mares, momentos, territorios y algo no menos importante: el mestizaje (“hace tantos indios”, reza uno de sus versos). Existe al interior de este poema una problematización con respecto a si todavía los dioses africanos deben ocuparse de ellos, de los negros ecuatorianos descendientes de africanos, que ya tienen una mezcla bastante grande, al que no se adscriben y sin embargo, representan ese amasijo fenotípico que se adscribe a él y representa a la mayoría poblacional del Ecuador hasta la realización del censo poblacional en el año 2010⁸⁶. A pesar de haberlos imprecado de manera recurrente, el yo poético no los condena al olvido del todo a los dioses; les ruega e increpa, más bien, que, de una vez por todas, vengan. Ese movimiento doble es lo que produce que las palabras cangrejas lo lleven a su pasado y a sus orígenes y aún al cuestionarlos o ponerlos en tela de duda, propone un reencuentro... más tangible.

⁸⁶ En el censo poblacional de 2010 en Ecuador, el número de personas que se autodefinían como mestizos eran del 71,9%, mientras que los que se definían como afroecuatorianos eran del 5%; los que se consideraban afrodescendientes lograban el 7%. Para mayor información Véase <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/resultados/>

Capítulo segundo

***Cuando los guayacanes florecían* de Nelson Estupiñán Bass: la resignificación de la esclavitud y el concertaje como categorías históricas**

1. Introducción

Esta primera parte del capítulo está abocada a ingresar a uno de los episodios de combate cimarrón más renombrados en la Historia ecuatoriana: la Revolución Conchista⁸⁷. Se examinará el discurso de los revolucionarios y exconciertos que se ven envueltos en una revolución en la que primaba su deseo de alcanzar la libertad, pero que estaba manejada por los intereses económicos y políticos de varios sectores de poder e incluso de los mismos conciertos que ganaron algo de ventaja en medio del hecho. Con esto en mente, el capítulo mostrará varias de las estrategias usadas en un combate en el que se encuentran en desventaja; la revolución como ya se sabe termina con los revolucionarios muertos, o encarcelados y, en el mejor de los casos, huidos y relegados a la categoría de criminales prófugos; su protagonista, Alberto Morcú fallece y solo Juan Cagua sobrevive en un mundo en el que la colonialidad y el poder solo preparan más esclavitud.

La novela se debate entre la ficción y la realidad, como se analizará desde su introducción o nota aclaratoria del mismo autor; sin embargo, la condición del autor de académico, perteneciente a la Ciudad Letrada, tanto como a su natal Rioverde, lo colocan en una posición en la que su conocimiento le permite tanto la reconstrucción retrospectiva del evento histórico como el llenarlo del conocimiento ancestral del pueblo negro de Esmeraldas, sus estrategias y su pensamiento en términos generales.

Es por ello que, antes de entrar al análisis de la novela, se realizará un breve estudio sobre la palabra *concierto* y su historia en varios registros escritos. Este análisis mostrará la importancia de una novela como *Cuando los guayacanes florecían* para

⁸⁷ Si bien pensadores afro como Juan Montaña insisten en que no es la revolución de una sola persona sino la revolución afroesmeraldeña, se mantiene aquí el nombre, precisamente con el objetivo de mostrar cómo la historia borra a los cimarrones constante y sistemáticamente de su historia. Luego se procederá a la argumentación de Montaña para defender su punto de vista sobre un hecho que le pertenece al pueblo negro de Esmeraldas.

reconstruir un pasado mutilado, siempre escondido y silenciado, aún por los intelectuales de la época. Es decir, se mostrará cómo a través del lenguaje mismo se ha invisibilizado a las comunidades marginales de Ecuador a través de dos palabras en particular: *concertaje* y *esclavitud*. El estudio de la novela de Estupiñán Bass cobrará así mucho más sentido en cuanto a una poética de combate y, es más, dejará en claro contra todo lo que luchó y lucha, hasta hoy.

2. La invisibilización de los afroecuatorianos a través del lenguaje: un antecedente

Ciertos términos han sido apropiados por distintos grupos étnicos como parte de su acervo histórico y cultural. Sin embargo, al parecer, en ciertos discursos estos mismos términos parecían escaparse, expandirse a un número más amplio de actores. Las palabras que se analizarán aquí y que resultan elusivas a las adscripciones exclusivistas son *concertaje* y *esclavitud*.

En varias investigaciones previas sobre el cimarronaje personales, ambos vocablos aparecen ligados, puesto que, luego de la manumisión ‘definitiva’ en Ecuador, el *concertaje* fue asumido como una nueva forma de esclavitud. Sin embargo, una vez que el término *mestizaje* ha sido cuestionado como homologador y discriminatorio, y en la búsqueda de visibilización y reconocimiento étnico, el término *concertaje* aparecerá históricamente vinculado con los indígenas y *esclavitud* con los negros, como se mostrará cronológicamente a detalle en este apartado. En el caso puntual del cimarrón⁸⁸ los dos términos coinciden, se juntan y avecinan, en particular en lo que tiene que ver con la literatura afroecuatoriana que retrata ‘tardíamente’ su relación con ambas palabras; específicamente en la novela *Cuando los guayacanes florecían*, escrita en 1954 por Nelson Estupiñán Bass.

Los textos narrativos ecuatorianos aquí analizados, que aparecen a partir de la década de 1950 y que hablan sobre *concertaje* muestran, además, puntos de tensión entre indigenistas y negristas, en una disputa que radica, básicamente, en cuál de los dos grupos ha sido más sometido, mayormente invisibilizado y, por tanto, de más urgente reivindicación.

El primer propósito de este capítulo será descubrir y entender a nivel histórico cómo estos grupos se vieron involucrados o sometidos bajo el recurso laboral del

⁸⁸ Sujeto central para mi investigación doctoral *La poética del combate: mandinga y resistencia del discurso cimarrón ecuatoriano*.

concertaje, qué implicaciones tuvo para cada uno y cómo se ha visto asociado el término con la esclavitud para cada caso. Luego, desde discursos histórico-políticos sobre esclavitud y concertaje, se mostrará cómo la ‘realidad’ circundante de la época incide, tiempo después, en la literatura del realismo social que está ya llegando a su ocaso, sobre todo en *Cuando los guayacanes florecían* porque en ella –en su espacio de ficción, claro está–, se narra, al menos en algunos de sus fragmentos principales, el encuentro entre el mundo indígena y el negro, obligados y escindidos por el concertaje ecuatoriano. A pesar de haber vivido tanto indígenas como negros en situaciones similares dentro del concertaje, los primeros serán visibilizados mientras los negros quedarán, una vez más, en el olvido. Para comprender a plenitud las implicaciones de esa disparidad sociocultural e histórica, se analizará a continuación el proceso de invisibilización del cimarrón ecuatoriano en el concertaje, oculto detrás de lo que los intelectuales de la época usaron como bandera de lucha intelectual: el indigenismo. Este recorrido por ambos términos (concertaje y esclavitud) ayudará, además, a realizar una breve reconstrucción historiográfica sobre las apropiaciones, los intereses y las distintas condiciones y características del concertaje en sí, para que este hecho de la historia afroecuatoriana incida de manera tan fuerte en una de las novelas más reconocidas de la narrativa ecuatoriana del siglo XX.

El lenguaje obedece a dos condiciones en las que se impulsan los intelectuales del 30: la cantidad, muy visible por cierto, de indígenas, frente a un grupo negro que representa una minoría exógena, traída y depositada en el país, mientras los indígenas representan a los pueblos originarios de América. Tal es así que la misma palabra mestizaje se centrará mucho más en los blancos e indígenas como eje articulador y a los negros los dejará en un plano secundario.

3. El concertaje indígena

El concertaje aparece en 1601 como una suerte de contrato heredero de los males impuestos por la mita⁸⁹. Peñaherrera y Costales (1964) definen el momento exacto en que

⁸⁹ La mita es un sistema inca de contribución y tributo, a través del cual se solicitaba de manera obligatoria, por un cierto número de días al año y a todo aquel que fuera apto, el trabajo de las distintas comunidades o *ayllus* para la consecución de distintas obras, entre ellas: construcción de carreteras, puentes, fortalezas, templos, acueductos, extracción minera. Los colonizadores españoles aprovecharían de esta figura laboral ya constituida para fines similares, con un salario establecido y con tributos que se descontaban de éste para la iglesia o el Estado (Cultura Mundial 2010).

aparece el término. En Valladolid, en el año 1601 se dicta una Cédula que suprime parcialmente las mitas y, desde ese preciso momento, el término *concertaje* –preexistente, como se dijo– toma importancia como alternativa al finiquito:

Ordenamos y mandamos, que los repartimientos, como antes se hacían de indios e indias, para la labor de los campos, edificios, guarda de ganados, servicios de los campos, edificios, servicios de las casas, y otros cualquier cessen [sic]; y por que la ocupación de estas cosas es inexcusable y si faltase quien acudiese a ellas, y se ocupasse en tales servicios, no se podrían sustentar aquellas provincias, ni los indios que han de vivir de su trabajo: ordenamos que en todas nuestras Indias se introduzca, observe y guarde, que los indios se lleven, y salgan a las plazas, y lugares públicos acostumbrados para esto, donde con más comodidad suya pudiesen ir, sin vejación, ni molestias, mas que obligarlos a que vayan a trabajar, para que los españoles o Ministros nuestros, Prelados, Religiosos, Sacerdotes, Doctrineros, Hospitales o Indios, y otros cualquier Congregaciones y personas de todos estados, y calidades, los *concierten* y cojan allí por días, por semanas, y ellos vayan con quien quisieren y por el tiempo que les pareciere, sin que nadie los pueda llevar, ni detener contra su voluntad... (Libro VI.Título XII) (Peñaherrera y Costales 1964, 4; énfasis añadido).

Se entendería que al decir “concierten” no solo implica una relación laboral sino la libertad de establecer un acuerdo y, en tanto acuerdo, debería además ser justo. Sin embargo, el asunto no terminó allí. Las cédulas y leyes emitidas en España no tienen eco en Las Américas. Para 1812, las mitas siguen constituyendo un problema del cual dará cuenta José Joaquín de Olmedo como orador en las Cortes de Cádiz:

De esta costumbre –dice– nacieron males y abusos tantos y tan graves que no pueden referirse sino a la indignación sin enternecimiento. De allí vinieron esos nombres ominosos y de indigna recordación, de encomiendas, de mitas, de repartimientos; bárbaras reliquias de la conquista y gobierno feudal; fomento de pereza y del orgullo de los nobles y de los ennoblecidos, y, esclavitud de los naturales paliada con el nombre de ‘protección’ (Peñaherrera y Costales 1964, 9)

El mitayazgo encontraría su fin en octubre de ese mismo año gracias a la intervención de Olmedo. La palabra *esclavitud* aparece en el discurso disfrazada, según el ecuatoriano, detrás de la palabra *protección*.

Toda vez que las mitas han sido prohibidas finalmente, la figura de la cual se valdrían entonces los terratenientes o señores feudales es la del concierto que, como se pudo ver en la primera cita, existía ya como término inscrito en las leyes 211 años antes de la eliminación de las mitas. Aparece, entonces, una opción, ‘legal’, para someter a los naturales a través de un concierto, es decir, el mencionado libre albedrío de escoger o preferir... en mutuo acuerdo (Peñaherrera y Costales 1964, 6).

No es un dato menor el hecho de que pasara justamente un siglo entre el término de las mitas y la lucha por el fin del concertaje negro en Ecuador. Es notorio el hecho de que en el país se ignoraban todas las disposiciones en favor de las ‘minorías’ laborales y que, en cambio, se usaban vacíos legales para mantenerlos en su condición de mano de obra barata. No es menos inquietante tampoco el hecho de que, a partir de 1812, la figura de concertaje cobrara fuerza y en el país, y al igual que como lo hiciera Olmedo años atrás con las mitas, los intelectuales liberales ecuatorianos trataran de defender la todavía inalcanzada libertad de los indígenas –o indios según la Constitución ecuatoriana de 1906⁹⁰– que aún padecen de los mismos males de hacía ya 200 años. Los nombres se suceden: *esclavitud*, *mita*, *concertaje*, sin embargo, la protesta se sigue construyendo alrededor del mismo tipo de abusos. Es decir, cambia la institución, pero no el maltrato.

¿En qué consistía el concertaje? Peñaherrera y Costales (1964, 44) lo describen como:

‘[el] pacto por el cual el peón agrícola acepta lo estipulado en el documento, suscrito ante el juez civil, con las condiciones de trabajo, el salario por tarea cumplida, clase y lugar de trabajo’. Todo esto amparado en el Código Civil ecuatoriano bajo la pena de prisión –o *apremio personal*– si al adquirir deudas el concierto se negara a pagarlas; además de contemplar un ‘tradicional desquite de deuda –*dibi hereditario*– [...] por el cual el patrón adquiriría derecho de propiedad sobre los conciertos’⁹¹ y su descendencia.

Pero los actores principales en estos contratos eran los indígenas que respondían también a un imaginario que los relegaba a la categoría de ‘animal de carga’. Abelardo Moncayo pone en evidencia dicho imaginario: describe y muestra los sofismas que encuentra en variados discursos de la época alrededor del indio ecuatoriano, y cómo es visto por la sociedad del país para el año de 1895:

... el indio, en lo intelectual, una bestia; en lo moral, un monstruo. Idiota, estúpido, incapaz de emulación y menos de perfeccionamiento; ingrato, falso y desleal hasta por instinto; ladrón, proclive a todo vicio, indolente por naturaleza, esencialmente holgazán;

⁹⁰ Explica Mercedes Prieto (2004, 74). en su libro *Liberalismo y temor*, en el acápite “El debate político sobre el concertaje”: “La Constitución de 1896 se refiere a los nativos como ‘raza indígena’ y la de 1906 como ‘raza india’. La idea de raza se mantuvo en los enunciados constitucionales hasta 1938, momento en el que la protección se orienta tanto a los indios como a los montubios (Constitución de 1938, Ecuador, art. 172)”

⁹¹ Los contratos se celebraban por un espacio de cuatro a cinco años, aunque ese periodo no se cumplía y, más bien se heredaban deudas a los hijos de los conciertos, que pasaban a ser propiedad del terrateniente. Existían, además, algunas formas de pago por las obras realizadas en las haciendas: el *socorro*, que consistía en una entrega mensual de productos; el *suplido*, los adelantos y pagos en dinero; y los *suplementos* que eran productos entregados de forma individual a aquellos a quienes no les había alcanzado el socorro (FLACSO Andes 2016)

niño, tierno niño que ha menester tutela permanente e incesantes castigos, para que más mal que bien cumpla con su deber; bajo, además, servil, feroz... una calamidad inaudita, una plaga, pero necesaria (Moncayo 1986, 301).

Ante tan categóricas descalificaciones, la defensa del grupo indígena se hacía más importante y es un factor que se fortalece gracias a la visibilidad del campesinado indígena. No es el caso de los negros ecuatorianos. Sin embargo, no es el objetivo aquí ahondar en las diferencias que han logrado que no se alcancen y unifiquen soluciones sino, por el contrario, ver cómo ambas etnias se vieron envueltas en un sistema injusto de trabajo forzoso al no tener un espacio de inserción laboral; ver cómo estas medidas lo único que buscaban era mantener el poder de las clases sociales económicamente fuertes y conservar en el margen y “en el mismo saco” a todos los demás. Lo que sí es relevante aquí, para no seguir estableciendo abismos entre una comunidad y otra, en el sentido peyorativo de quién ha sufrido más, es destacar que la misma ley ecuatoriana castigaba al indígena, más visible y mayoritario, pero, a su vez, no mostraba el problema en su totalidad y, por el contrario, incurrió consciente o inconscientemente en un cierto ‘reduccionismo’ que borró aún más la situación de esclavitud negra, insertada en variadas instituciones nocivas coloniales. Es una de las razones por la cuales la novela de Estupiñán Bass es tan relevante. El problema es aún más complejo, como se verá a continuación.

4. La visibilización del indígena y la invisibilización de ‘los demás’

Mercedes Prieto muestra en su texto *Liberalismo y temor* la forma en que la palabra *concierto* cada vez más se asociaba con los indígenas, hasta el punto de dar por sentado que los reclamos que llegaban al Congreso, a finales del siglo XIX, en cuanto a diferencias sobre tierras eran siempre de indígenas:

El Congreso archivó los pedidos de los indígenas en diferentes categorías. Una de ellas, agrupaba las quejas relacionadas con los contratos individuales, abusos de propietarios y reclamos de tierras, unificadas como solicitudes que se fundamentaban en la necesidad de normar las relaciones de trabajo que se discutían entonces; es decir, fueron consideradas como concernientes a la Ley de Jornaleros. Si bien algunos peticionarios no se identificaron a sí mismos, o a sus voceros, como indígenas, el Congreso procesó sus solicitudes como pertenecientes a indígenas si éstas se relacionaban con temas que involucraran a terratenientes, la Iglesia Católica o tierras comunales. En contraste, los pedidos suscritos por los conciertos de los pueblos o las ciudades fueron clasificadas como reclamos de vecinos, una categoría ciudadana (Prieto 2004, 49-50).

Prieto expone luego varios casos de personas que sin identificarse como indígenas eran inscritos como tales pues se los consideraba como casos concernientes a la Ley de jornaleros. Existe entonces una yuxtaposición identitaria en la que se ha realizado la siguiente transferencia: de trabajadores conciertos a jornaleros y de jornaleros a indios de hacienda (Prieto 2004, 48). Es más, una de las notas al pie⁹² de la autora, que ya ha sido citada en este texto, también es bastante reveladora sobre lo que sucedía. La Constitución ecuatoriana cambiaba de un momento al otro el término *indígena* por *indio*, pero también la ley, para 1938, comienza a ‘proteger’ a *montubios* e indígenas con leyes específicas para ellos. El ejemplo de cómo se incluye a todos dentro de la categoría de indígena se vuelve elocuente en el caso de los montubios: “... en esa época, eran considerados como una mezcla de *nativos* y *negros* y eran vistos como los ‘indios’ de la región costera (Prieto 2004, 74).

Esa cita resulta también paradigmática, en el sentido de que quizás es una de las pocas ocasiones –si no la única– en que se puede ver lo que pasaba con, al menos, algunos afrodescendientes en términos de demandas legales. Se los ubicaba a todos ‘en el mismo saco’ se dijo, por dos razones: primero, porque todo aquel que realizara reclamos a los terratenientes, o que tuviera cualquier vínculo con tierras comunales terminaba por ser indígena, sin importar su procedencia o ‘raza’; y dos, porque si se trataba de los montubios –que Prieto define para la época como la mezcla de nativo con *negro*– también entraban en la categoría de ‘indio’, o al menos su equivalente costeño. En la misma tónica, José de la Cuadra publica en el año 1937 la obra *El montuvio ecuatoriano* en Buenos Aires a través de Ediciones Imán; en uno de sus acápites denominado “Física del montuvio”, afirma que si se lo valorara en porcentajes de su mezcla racial, el montuvio sería 60% indio, 30% negro y 10% blanco; de nueva cuenta se da peso al porcentaje mayoritario y De la Cuadra afirma junto a sus porcentajes raciales: “... cabe exponer el aserto de que el fondo étnico del montuvio, es indio” (De la Cuadra 2003, 388). Estas son claras muestras de que la fusión étnica en Ecuador ha hecho que se borre la especificidad histórica de los afrodescendientes y al ‘incluirlos’ dentro de las causas e identidad indígena se los estaba anulando; incluso desde los más prestigiosos escritores ecuatorianos. Es por esto que este estudio responde a estas constantes omisiones a través de una mayor contextualización histórica del concertaje.

⁹² En este estudio está citada en la nota al pie número 73.

5. El concertaje negro

El concertaje negro se diferencia del indígena, en primer lugar, por su inmediato antecedente histórico y laboral. Para los indígenas fue el resultado de la omisión de la mita y para los negros lo fue de la manumisión. En ambos casos, se buscó un nuevo artificio para mantener oprimida a la clase laboral. Una breve revisión sobre el proceso de esclavitud y fuga es necesario para contextualizar lo que sucedió con el concertaje.

En 1583 Miguel Cabello de Balboa narra la historia de Alonso de Illescas, quien es quizá el primer cimarrón en territorio ecuatoriano, por ser él quien, luego de huir de un barco negrero, se pondría al frente de 16 hombres y 6 mujeres, en 1553, en territorio esmeraldeño y formaría su propio palenque. Si bien se le atribuye la calidad de hecho fundacional de lo cimarrón en Ecuador, al igual que en la mayoría de la historia cimarrona, es difícil establecer la veracidad de estos datos pues fueron documentados treinta años después de que sucediera y, por tanto, fueron recabados de la leyenda oral de la zona por Miguel Cabello de Balboa en 1583 (León 2015, 37-38). Y es que no es fruto de una casualidad que se pudiera dar testimonio de la llegada de los negros a Ecuador en más de un cuarto de siglo más tarde. En eso consiste también el cimarronaje: es una estrategia que buscaba invisibilizar al sujeto para que lograra sus propios derechos y tuviera su propia tierra. En primera instancia, no rivaliza con el poder, la estrategia consiste en esconderse primero de él para luego apropiarse, de a poco, de elementos que le permitan luchar por su libertad. Si se reclamaba justo después de su fuga, el reclamo hubiera resultado en un nuevo apresamiento, castigo o la muerte. Pero una vez constituida una comunidad, con leyes, con el idioma del colonizador ya asimilado, reglamentación propia, autoridades e incluso armamento, su voz finalmente sería escuchada. La estrategia consiste, entonces, en aparecer y desaparecer dependiendo de la circunstancia ante la ley. Y es en este ocultamiento donde se encuentra una de las razones por las cuales el discurso sobre lo afro es, de una forma u otra, tardío.

El relato de Cabello de Balboa es treinta años anterior a la fecha de aparición del término *concertaje*. Pero, como ya se observó, el concierto negro estará muchas veces mezclado, inmiscuido con el indígena cuando se hable de las injusticias vividas, los reclamos sobre tierras, etc. No porque no tuviera nada que decir o una voz propia, el extenso trabajo de Juan García sobre la oralidad esmeraldeña así lo prueba, tanto como la recuperación por parte de Estupiñán Bass en este y otros textos que se analizan en esta tesis; el mismo cimarronaje es en sí un discurso extenso, histórico y con vigencia hasta la

actualidad, el problema es que la historia y el poder (político, económico, intelectual) no han dado cabida para conocer dichos relatos desde sus mismos interfectos. Esa conjunción o choque cultural, dependiendo desde dónde se lo vea, se lo observa desde la literatura ecuatoriana en dos obras principalmente: *Juyungo* de Adalberto Ortiz de 1943 y, nueve años después, en la obra de Nelson Estupiñán Bass: *Cuando los guayacanes florecían*, en donde se relata la historia de los cimarrones que huyen de una nueva forma de esclavitud: el concertaje. Pero antes de llegar a esta novela, es preciso mostrar su fuerte asidero histórico en los hechos que se narran a continuación.

6. El negro: entre la espada militar y la pared del concertaje

En 1852 se produce la manumisión de los esclavos en Ecuador a cargo de José María Urbina y Viteri. Sus reformas sociales se enfocaron mucho también en el indígena⁹³. Según Peñaherrera y Costales, el presidente Urbina no es del todo un filántropo sino que tiene la intención de movilizar a las masas en contra de la oposición conformada por la élite de la revolución marcista. Al tratarse de una dictadura, uno de los sectores que debía fortalecerse de inmediato era la milicia, y lo hizo a través de los llamados *tauras*⁹⁴. Para los manumisos no quedaban muchas alternativas: o la milicia o la “esclavitud mitigada” del concertaje. Se debe considerar que la abolición de la esclavitud trajo como consecuencia la desocupación y el olvido de cientos de nuevos libertos, pues Urbina no se ocupó en lo absoluto de brindarles ningún tipo de ayuda para insertarlos en la sociedad; sin vivienda, educación o un trabajo estable y digno, los dejó, así, en manos de los terratenientes. Peñaherrera y Costales ven en ello una condición en desmedro de la libertad que se asemeja al proceso vivido por los indígenas ecuatorianos: “Por lo que se ve, la consecuencia inmediata no fue otra que la del concertaje, es decir que en este proceso histórico-sociológico estaba siguiendo el negro la misma trayectoria del indio” (Peñaherrera y Costales 1964, 349). Por supuesto, muchos indígenas que

⁹³ Del presidente se decía: “Urbina, manumitor de los esclavos es también, en principio, libertador de los indios” (Peñaherrera y Costales 1964, 73). Los temas indígenas y negros, alrededor de la libertad, aparecen constantemente ligados.

⁹⁴ “Convenimos en que les vino el nombre de los primeros libertos negros que formaron filas procedentes de las grandes haciendas de la parroquia TAURA, del Cantón Guayaquil. Hombre que había nacido y vivido esclavo, cuando liberto pasó de todos los privilegios que le dieron los gobiernos militaristas. Peleó bravamente por defenderlos, con heroísmo y muchas veces hasta con salvajismo digno de mejores causas; de ahí que arrancaran de la furia incendiaria de Montalvo esa expresión mordaz de ‘negros facinerosos’” (Peñaherrera y Costales 1964, 349). Este relato, sin duda, tiene ecos con su contraparte brasileña: los esclavos negros liberados para la guerra tripartita, descrita en la introducción teórica.

intentaban a toda costa huir del concertaje –paso previo al tantas veces mentado *huasipungo*– eran reclutados como fuerza de choque constantemente por el gobierno y, de hecho, *Cuando los guayacanes florecían* mostrará a los indígenas peleando del lado del gobierno y a los negros del lado de los insurgentes, pero ambos bajo la misma condición de preferir el campo de batalla que seguir siendo esclavos, es decir, conciertos⁹⁵.

Y es ese el punto que se pretende sostener. No puede equipararse a indígenas y negros ni en su pasado cultural ni en su ancestralidad, costumbres y orígenes; el concertaje los igualó bajo la proterva marginalidad, la figura del asalariado y la deuda hereditaria. Luego, esa crueldad ‘legal’, como se lo ha mostrado ya en varias ocasiones, es develada como una nueva forma de esclavitud.

El concertaje se mantuvo vigente por muchos años más, hasta que en la Constitución de 1906-1907, en su artículo 12, se promulgó finalmente que “ni los artesanos y jornaleros serán obligados en ningún caso, a trabajar sino en virtud de contrato”. A la par se anuló la prisión por deudas, lo que dio una clara limitación y freno al concertaje (Peñaherrera y Costales 1964, 351). Sin embargo, según lo retratan tanto la historiografía como la ficción, otra vez, esto quedó solo en papel.

En 1912, luego del deceso de Eloy Alfaro, Carlos Concha Torres hace un levantamiento popular con los exconcertos que fugan de las haciendas para unirse a la lucha armada en el período comprendido en 1913 y 1916 frente al ejército de Leonidas Plaza. Para Juan Montaña, el concertaje de la población negra se mantiene hasta el gobierno de Alfredo Baquerizo Moreno –en su periodo de gobierno comprendido entre 1916 y 1920–, quien fue “el único que entendió” la Revolución Conchista no como el movimiento insurgente de una sola persona –Carlos Concha–, sino como una revolución negra “al firmar el decreto de acabose el concertaje, esa esclavización con otro nombre” (Montaña 2014c). Es ese preciso evento –La Revolución Conchista– el que se narra en la obra de Estupiñán Bass. Esta novela se publica en 1954, veinte años después del lanzamiento de la novela indigenista ecuatoriana por antonomasia, *Huasipungo*, de Jorge Icaza; y nueve años después de que el autor se la entregara a Benjamín Carrión para su

⁹⁵ Es decir, más allá de que documentos como el citado en Peñaherrera y Costales muestren a la milicia como un lugar de integración a la sociedad y ‘privilegios’ (cuando la libertad debe ser vista como un derecho fundamental, no como el privilegio de un esclavo), los eventos militares de negros e indígenas terminaron con una disgregación y apertura de una brecha social entre unos y otros que acentuó sus diferencias en pro de dividirlos y evitar futuras conflagraciones.

publicación⁹⁶. Una novela que debe su tardanza entonces, no solo a su temática escurridiza y elusiva del cimarronaje, sino quizás también a la invisibilización que sectores de poder, culto en este caso, todavía ejercían⁹⁷.

7. Los desacuerdos en el discurso historiográfico

La búsqueda del más bajo escaño de la sociedad entre indigenistas y negristas se volvió fundamental para defender la causa libertaria. Los intelectuales liberales de fines del siglo XIX se esmeraban por demostrar que las vejaciones sufridas por indígenas y negros eran las más atroces, que se había reducido a estas comunidades a grados de opresión inhumana, mirada con una pasividad mórbida. Es curioso que, a pesar de verse hermanados en la injusticia social, se peleara por separado por dicha causa –defender lo negro o lo indígena, pero no las dos cosas a la vez– y, es más, haciendo de menos al otro para realzar a sus propios defendidos. Un claro ejemplo es el discurso sobre el concertaje indígena de Abelardo Moncayo en 1895.

Moncayo en su descripción sobre el “concertaje de indios” empieza por hacer un breve acercamiento entre el negro y el indígena para luego establecer la diferencia:

El negro y el indio pajes o conciertos nuestros son; y no obstante, en el alimento y en el vestido, en el jornal y la habitación, en las costumbres y la naturaleza misma de las ocupaciones, ¡cuántas y cuán dolorosas diferencias! La mujer e hijos del negro son libres, no están obligados a trabajo alguno; el negro no da servicios al cura ni a las autoridades, mingas ni contribuciones semanales de brega forzosa. ¡Con decir que también el negro es amo y señor del indio y como tal le exige acatamiento! (Moncayo 1986, 290).

⁹⁶ Fueron 30 años de diferencia entre la fecha en que sucedió la huida de Alonso de Illescas y la narración de los hechos por parte de Cabello de Balboa; hay 32 años de diferencia entre la revolución de Carlos Concha y la escritura de *Cuando los guayacanes* florecían y nueve más hasta su publicación. Y 200 años de leyes que se emitían y no se cumplían en favor de los jornaleros. El tiempo de la historia cimarrona está constantemente dilatándose.

⁹⁷ Dice Álvaro Alemán (2013, 61) citando la biografía de Nelson Estupiñán Bass: “En este largo camino, texto biográfico de Estupiñán Bass afirma haber terminado la novela en 1945 y habérsela entregado a Benjamín Carrión ese mismo año. El desfase entre fecha de escritura y fecha de publicación de la novela dialoga de esta manera con el desfase entre la fecha de escritura y la fecha de los eventos narrados en la historia. ¿Una devaluación opera en cuanto al sentido de cada momento histórico narrado?”. Por otra parte, hay que pensar también en otra hipótesis con respecto a ese retraso en la publicación de la novela y es que para 1945, un año después de la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y dos después del lanzamiento de *Cartas al Ecuador*, Benjamín Carrión (Carrión 2017a) se encuentra abocado a su proyecto de consolidación nacional y tampoco le convenía, en esos momentos, presentar mediante la maquinaria intelectual de la época, una propuesta literaria sobre disidencia. Sin embargo, para 1954, con Camilo Ponce en el poder a quien Benjamín Carrión atacó con la novela *García Moreno, el Santo del Patíbulo* (Carrión 2017b), el proyecto de Estupiñán Bass de hacer una novela sobre la revuelta afroesmeraldeña en contra de la injusticia, cobraba mucho más sentido. Para contrastar el dato, Guayasamín, por otro lado, fue apoyado en la década del 40 en su proyecto pictórico del mestizaje por Benjamín Carrión.

El pensamiento propio de la década de 1890 se refleja en varios prejuicios que afloran en el discurso político de Moncayo. En principio, se marca que, a pesar de que el negro también es concierto, ocupa un rango mayor al del indio en la escala social ecuatoriana, llegando a ser hasta su amo y señor. Sin embargo, los datos que muestra Moncayo podrían estar equivocados⁹⁸, más aún si se concuerda que el gobierno ni siquiera sabía que en Esmeraldas, para 1912, todavía existían conciertos, mucho menos aún las condiciones bajo las cuales trabajaban; mal podría Moncayo saber y opinar sobre la realidad negra en los conciertos. Y la defensa del indígena en detrimento del negro continúa:

... si le hiciérais participante de vuestras ganancias y pérdidas agrícolas, no lo dudéis, antes que una máquina, tendríais en él una inteligencia o una ambición por lo menos a vuestro servicio ¿De dónde, si no, la diferencia innegable entre las tareas de desempeñadas por un indio libre y las de un gañán? En aptitud y constancia ¿no superan al negro esas indiadas que en cuadrillas van a trabajar en valles mortíferos? La causa es palmaria: les consta que, terminado el mes, y no siendo la obra del Gobierno o de algún ladrón cínico, volverán a sus chozas relativamente *ricos*, aunque sea para gastar estúpidamente en fiestas semi-religiosas o semi-diabólicas el fruto de su trabajo (Moncayo 1986, 304).

El tono de todo el documento es peyorativo y poblado de preguntas retóricas. Primero procede a establecer una distancia entre los indios libres y un gañán⁹⁹; ya que Moncayo apoyaba el hecho de que, con la libertad, el indio era un ser de provecho porque sus vicios no provenían de su naturaleza sino que se derivaban de su trabajo forzado¹⁰⁰. Algunos rezagos del naturalismo hay en ese discurso, pero llenos también de prejuicios. Se compara, a través del riesgo y la *cantidad*, el trabajo del indio con el del negro para, luego, finalizar su análisis con una apreciación sobre la ‘estupidez’ del indio y sus dogmas religiosos que no son más que fiestas que se fragmentan entre lo ritual sagrado y lo demoníaco. Pero, como se dijo, su discurso es invectivo y lo que hace es justificar al indio y culpar al trabajo infame que ha mermado su inteligencia y, por ello, desperdicia su sueldo en el intento de olvidar su pesar en fiestas donde se privilegia el alcohol.

⁹⁸ Dice Mercedes Prieto (2004, 87) que la comunidad intelectual de la época no practicaba una exploración científica sistemática y el artículo de Moncayo sobre concertaje de indios, publicado en un diario quiteño, se basó en fuentes secundarias y en su propia observación de los trabajadores de hacienda.

⁹⁹ Se conoce con el nombre de gañán al ‘indio’ concierto que para 1854 ganaba un salario de 3 centavos por día de trabajo según el presidente Urbina y Viteri (Peñaherrera y Costales 1964, 72).

¹⁰⁰ “[L]os indios libres tenían dignidad y control sobre sus vidas; en este sentido, los trabajadores conciertos, como consecuencia de la servidumbre que anulaba su espíritu, desarrollaban una psicología particular caracterizada por su incapacidad de perfeccionarse debido a los vicios, indolencia y flojera” (Prieto 2004, 55).

Definitivamente, detrás de esa denuncia sobre el trabajo forzado, Moncayo tenía serias dudas con respecto al potencial indio¹⁰¹ y, peor aún, del negro.

¿Pero qué se decía desde el discurso político sobre el concertaje negro? Como primer ejemplo, es preciso revisar entonces a un autor que, en consonancia con lo hecho por Moncayo, pero desde lo afro –y ochenta años más tarde–, por defender a los negros ecuatorianos fue en desmedro de los indígenas. Justino Cornejo, “iniciador e impulsor de los estudios negristas en el país”¹⁰², en 1974, realiza una investigación sobre Bartolomé de las Casas a quien presenta como un sujeto que imagina que “la carne de los negros es menos sensible que la de los indios” y el alma de los negros menos “divina” que la de los nativos. Luego aborda el tema del comercio de negros y marca desde ahí la diferencia en su vejación por encima de la sufrida por los indios:

De ahí que por un lado y otro de su territorio hayan aparecido manchas negras que no dejaban de llamar la atención del nativo, diferente en algo más que la simple pigmentación: en su textura síquica y en su actitud ante la vida. Según la Ley Española, ellos debían ocupar el último escaño en la escala social, lo que significa legalizar un trato más inhumano que el correspondiente a nuestros indios, aplastados con exceso y al máximo envilecidos (Cornejo 2004, 22).

A pesar de lo que afirma Cornejo, Mercedes Prieto encuentra un fragmento en la Convención Nacional de 1896-1987 sobre el riesgo de privilegiar a los indios por hacer las leyes tan específicas, en el que se insinúa que los negros no están obligados a ser sirvientes dentro de casa y, por tanto, no se los puede defender bajo los mismos parámetros:

Efectivamente, un representante liberal de Imbabura declaró que este enunciado debía ampliarse también a los negros y, en general, a todo el pueblo. Sin embargo, el Vicepresidente de la Asamblea objetó la extensión y argumentó que la situación de los indios era muy particular: comparó la condición de los trabajadores indios con las de los trabajadores negros y observó que estos últimos no servían como guasicamas –es decir,

¹⁰¹ Prieto describe un fragmento del texto de Moncayo al respecto: Desde la década de 1890, políticos y pensadores, tanto liberales como conservadores, habían argumentado que si bien algunos sabían leer y escribir, y en esta medida podían ser ciudadanos políticos, los indios eran aún incivilizados y no tenían la “autonomía mental” requerida para ejercer con propiedad su derecho al voto. Por ejemplo, caudillos locales –que en la mirada liberal, eran fundamentalmente curas y hacendados conservadores– tomaban ventaja de los indios, les daban alcohol y les pagaban para que votaran por los candidatos de esta tendencia.

¹⁰² Es curiosa esta mención porque a Cornejo lo anteceden Estupiñán Bass, y Adalberto Ortiz, pero esa mención la he dejado con el afán de demostrar que no es alguien sin injerencia alguna, se lo consideraba un portaestandarte de lo afro, que es lo que debería decir porque quizás *negrista* tenga connotaciones erróneas; bueno, al menos así se lo refiere en la biografía hecha por la municipalidad de Pueblo Viejo, su lugar natal. Consultada en el año 2017 en <http://www.gadpuebloviejo.gob.ec/index.php/mmmm>

no tenían la obligación de servir en la casa del patrón— y sus esposas e hijos no tenían que servir a las autoridades locales (Prieto 2004, 45).

Más allá de las contradicciones de estos discursos políticos en los que lo que menos se podría definir es quién en realidad fue más vejado, parece también relevante destacar lo que hicieron Peñaherrera y Costales quienes, luego de estudiar el concertaje de indios y la manumisión de los esclavos en el Ecuador, esbozan esta sentencia, más bien conciliadora y que resume lo que los autores del realismo social ecuatoriano estarían tratando de representar en sus obras¹⁰³: “El negro y el indio en su carrera hacia la injusticia social, marchan juntos; juntos nacieron al concertaje, juntos al *huasipunguerismo*; destinos paralelos que sin tener unidad étnica, en el viaje de ascenso de las clases sociales, siguen marginados entre el olvido y el desprecio” (Peñaherrera y Costales 1964, 351).

Resulta inquietante la propuesta de Peñaherrera y Costales también desde otro plano: la historia de injusticia social para negros e indígenas en la que fueron privados de derechos ciudadanos —porque además no eran considerados como tales— no termina en el concertaje sino que va más allá. Se coloca a ambas etnias como partícipes también de lo que sería el huasipungo: título y símbolo de la literatura indigenista y del realismo social ecuatoriano. Luego de todo lo dicho, no sería descabellado pensar en contar la historia de *Huasipungo*, pero desde Alberto Morcú o el Pelacara de Estupiñán Bass y *Cuando los guayacanes florecían* desde el Andrés Chilibingua de Icaza, quizás si en esos relatos se pudiera observar las respectivas características de cada etnia; porque más allá de eso, *huasipungo* y *concertaje* los vivieron indios y negros, aunque los segundos se enterarían mucho tiempo después que alguien o algunos, en algún punto, los defendía.

A modo de conclusión

Tanto los indígenas en la Sierra como los montubios y negros en la Costa, fueron sometidos bajo el poder de los terratenientes gracias a la figura del concertaje. Los

¹⁰³ Agustín Cueva (1988, 639) en su texto “Literatura y sociedad en el Ecuador” describe a las principales obras de la generación del treinta de la siguiente manera: “... queda una buena treintena de obras, unidas por un propósito común: crear no sólo un nuevo lenguaje, más cercano de las ‘hablas’ ecuatorianas, sino también incorporar a la cultura literaria y artística ‘nacional’ personajes, idiosincrasias y culturas hasta entonces menospreciadas: las de los indios, los cholos, los montubios [...], los mulatos, los negros y los habitantes suburbanos y proletarios del país [...] el grande y obsesivo tema es siempre el mismo: un capitalismo salvaje, aun realizando tareas de acumulación originaria, que avanza a sangre y fuego sobre todas las formas económicas, sociales y culturales previas, con una lógica implacable de despojo y avasallamiento”.

discursos históricos y políticos así lo documentan. Pero en cada caso tuvo sus claros matices diferenciales.

En primer lugar, la bandera de lucha de los intelectuales liberales de Ecuador flameaba con la consigna de la defensa del ‘más marginado’. En un país sin tradición novelística la influencia de los realistas extranjeros como Maupassant, Zola, Tolstoi, Azuela, Gallegos, Arguedas, entre otros, sumada a la revolución bolchevique, la creación de los partidos socialista (1926) y comunista (1931) y la crisis financiera ecuatoriana son condicionantes y catalizadores para que surja un movimiento artístico, político y literario como es el realismo social. Y esa idea de defender al más vilipendiado, alienado y envilecido de las clases sociales ecuatorianas, el jornalero, se yuxtapuso con la idea de defender al indígena, quien era el más cercano a las labores de la tierra, a las labores de peonazgo en sus varias manifestaciones¹⁰⁴ y también a razón de que en cantidad era también más visible y, por tanto, más útil a los intereses políticos de la época.

Por otro lado, los negros pasaban desapercibidos por varias razones: su invisibilidad los mantenía a salvo de volver a ser esclavos –ya que de la manumisión en ciertas regiones ni siquiera se había tenido noticia cincuenta años después–; el hecho de que las leyes ecuatorianas contemplaran como reclamos indígenas –o indios– a todo reclamo que versara sobre problemas con terratenientes o tierras comunales y, quizás también, porque los intelectuales que se dedicaron a retratar estas injusticias estaban más cercanos al caso del indígena o del montubio: Icaza, Carrión, Cueva en la Sierra, el Grupo de Guayaquil en la Costa.

A pesar de ello, lo cierto es que las leyes ecuatorianas, Cédulas, artículos, proclamas, etc., hablan sobre el jornalero negro, como algo secundario, sí, pero lo mencionan. No es fácil encontrar información al respecto, pero –claro está– siempre es complicado encontrar a un cimarrón, qué decir de su discurso.

En lo referente a *Cuando los guayacanes florecían* de Nelson Estupiñán Bass en particular, el autor configura al sujeto cimarrón, que ahora debe escapar de esa “esclavitud con otro nombre”, como llama Montaña al concertaje; pero no intenta colocarlo como un sujeto de vejaciones mayores a las del indígena sino como hermanos en una muerte sin

¹⁰⁴ Entre ellos: *Cuentayo*: contar el ganado, regar las dehesas, curar y lavar las bestias del potrero. *Huasicama*: el aseo de la casa y de las bestias de pesebrera/ mujer cocina acarreo de leña, conservación y seba de cerdos y gallinas. *Yanapero*: los indios ‘suelos’ que tienen que atravesar haciendas ajenas, sacar leña, o tomar agua para sus reses, se les da todo a cambio de tres o cuatro labores semanales (FLACSO Andes 2016).

sentido (casa afuera), en uno de los episodios “más sombríos y odiosos de nuestra turbulenta ‘política de reivindicaciones’ (Oscar Reyes citado por Estupiñán Bass 1983, 78). Y dicha postura no es gratuita: en esta instancia de su obra él también quiere reivindicar la tan vapuleada imagen del negro (casa adentro), como se ha visto, para proponerla como parte integral y legítima de una nación que en su momento solo encontraba respuesta a la integración en el mestizaje. Mal pudo haber reafirmado en esa época las reduccionistas visiones sobre los negros como separatistas o, peor aún, racista. En su obra posterior, el autor se afirmará por la negritud y eso se verá con claridad en el capítulo sobre *Timarán y Cuabú/ El desempate*. Pero la visibilización del sujeto cimarrón fue paulatina, estratégica.

Resta decir en ese acápite que el discurso narrado –no el oral– sobre los esclavos que fugan se suele dilatar en su comprensión y publicación. Ese ‘tardío’ discurso de los exconciertos y cimarrones ecuatorianos tiene razón en la misma propiedad de la (in)visibilidad a través de la fuga del esclavo que huye hacia su libertad: porque esa es otra forma de resistir; será por esto también, que quizás la razón del descubrimiento tardío de su discurso se manifiesta no en lo que se ha logrado capturar en el papel sino en el hecho concreto de su lucha, de su combate: “Los cimarrones no estuvieron para manifiestos o proclamas (por cierto, no es una afirmación definitiva), porque su narrativa excepcional fue la rebelión” (Montaño 2014b).

8. Cuando los guayacanes florecían: la esclavitud o el panautismo

Esta novela es insoslayable si se pretende hablar sobre una poética de combate cimarrón. De modo que este capítulo explora la manera en que se dan cita varios de los elementos que (in)definen al cimarrón. Como ya se dijo, el cimarrón es un sujeto en constante fuga y para que ella tenga éxito, deberá ocultarse hasta que pueda fortalecerse, aliarse y conformar agrupaciones que invaliden la posibilidad de volver a ser esclavo. Lo primero es entonces camuflarse en su entorno, invisibilizarse, como ya se mencionó en el apartado anterior. De ahí la dificultad de encontrar discursos cimarrones si no son extemporáneos o contados por alguien más que se ha tomado esa atribución. En una primera instancia, el silencio es una condición para existir como se vio en Preciado; una vez fortalecido el sujeto cimarrón, será lo contrario: la apropiación del lenguaje colonizador para poder visibilizarse... para poder existir.

Entonces, este capítulo desarrolla dos aspectos sobre la poética del combate en relación con *Cuando los guayacanes florecían*: primero, cómo se retrata aquí al esclavo-libre: la condición del cimarrón en el siglo XIX; y, luego, la búsqueda de la reivindicación de las clases obreras sobajadas, como proyecto propio de la literatura social – marxista ecuatoriana y de un desplazamiento en el discurso –doble y subrepticio– desde la negritud hacia lo políticamente comprometido en la autorrepresentación del autor.

9. La revolución Conchista y la condición doble de *esclavo libre*

La Revolución Conchista, como se conoce al episodio acaecido en 1913 al mando del Coronel Carlos Concha Torres, es el referente principal para abordar la historia desarrollada en *Cuando los guayacanes florecían*. Existen varias versiones con respecto a las motivaciones de Concha para articular la revuelta en contra del gobierno. La más popular (incluso en textos históricos) es que el coronel quería vengar la muerte de Eloy Alfaro acaecida a manos de la revuelta placista. La pugna entre conservadores y liberales ha dejado como secuela diferencias, en su momento irreconciliables, entre la Sierra y la Costa: un conflicto que se ve más bien como si fuera entre el gobierno y los subversivos. La situación de Esmeraldas, dice Alfonso Castro (1988), después de haber sido “la ciudad que abrazó la gloria de tener el Primer Grito emancipador en la Costa Ecuatoriana había sido arrebatada espúreamente de 200 000 cuadras de territorio para entregarlas a los tenedores de bonos de la deuda inglesa y había sido olvidada y abandonada”(Castro Chiriboga 1988, 81).

Otra versión pregona que cuando Concha fue cónsul de Bruselas contrajo una deuda onerosa con una institución local, lo que produjo que Plaza lo obligara a cancelarla –porque, además– dejaba en deshonra el nombre de Ecuador y no tenía otra opción que derrocarlo para salvaguardar su economía (Castro Chiriboga 1988, 86). Lo cierto es que históricamente ha sido considerado como un evento que visibilizó al negro insurrecto en plano étnico-liberal y dejando claros muchos rasgos dignos de admiración: “honor, dignidad y hombría” (Castro Chiriboga 1988, 86).

Nelson Estupiñán Bass estructura una ficción alrededor del hecho, tratando de rescatar precisamente las condiciones en las que se produce dicha visibilización. A momentos reivindicatoria, a ratos condenatoria, la novela ha sido considerada como

histórica¹⁰⁵ por algunos autores, aunque aquí no se ahondará en ello porque se ha escrito bastante al respecto. La finalidad de este análisis no es repasar con exactitud el episodio histórico como tal sino las ideas sobre esclavitud y libertad que subyacen en ella. Por ello, interesa aquí examinar cómo Nelson Estupiñán Bass estructura al sujeto cimarrón y cómo los personajes devienen conciertos libres, concepto que desarrollaré durante todo el capítulo, al igual que averiguar de qué esclavitud está fugando si Urbina ha decretado la manumisión en 1852 para todo Ecuador.

El autor va a realizar casi una categorización de la esclavitud: le otorgará niveles, cercanías, matices, pero la palabra en sí –esclavitud– estará presente en cerca de treinta ocasiones a través de todos los capítulos; y la palabra libertad en sesenta. Entonces, los protagonistas de la novela, con Alberto Morcú a la cabeza, se desenvuelven entre estas palabras, van de la una hacia la otra, sin poder permanecer –muy acorde a lo que se ha dicho que es la condición del sujeto esclavizado en fuga, ese movimiento incesante entre un estado y otro. Pero la narración no versa únicamente en una estadística de sus términos¹⁰⁶; por el contrario, está poblada de sugerencias con respecto a la esclavitud y es ahí donde se puede determinar las argucias y herramientas que usa el autor para mostrar los varios matices de esta, si se permite el barbarismo, neo-esclavización o panautismo.

Se mostrarán a continuación los elementos más importantes que se han destacado aquí sobre el concertaje histórico y cómo fue extrapolado en la novela *Cuando los guayacanes florecían* por su autor; quien la publica en un momento en que para algunos críticos es ya corolario del realismo¹⁰⁷. Es verdad. Pero luego de que se ha demostrado aquí que el discurso cimarrón negro estaba o soslayado o introducido en un ‘resto’ por las leyes ecuatorianas, rebajado por los esfuerzos indigenistas de los discursos políticos vigentes a finales del siglo XIX o simplemente escondido en su propia naturaleza de

¹⁰⁵ Para más información, véase (Richards 1989, 1).

¹⁰⁶ Este es un espacio propicio para citar un trabajo muy significativo realizado por Álvaro Alemán sobre Nelson Estupiñán Bass, en tanto muestra su otra faceta: la de contador. Alemán establece cercanías entre el hecho de contar (ficción) y hacer cuentas (contables). Mientras Estupiñán Bass escribía sus novelas también llevaba las cuentas de las distintas compañías para las que trabajó; es decir, mientras realizaba simultáneamente sus funciones contaba también la historia de opresión en el Ecuador esmeraldeño. Para mayor información ver (Alemán 2013). Quizás algo de esa habilidad de contar y *contar* se nutre y se filtra en la cantidad de términos que usa alrededor de la esclavitud y libertad.

¹⁰⁷ Para la década de 1950, en la que se publica *Cuando los guayacanes florecían*, el indigenismo empieza ya a desgastarse y frente a la aparición de la novela de Estupiñán Bass, Agustín Cueva (1988, 645) enfatiza: “El realismo ha dado todo de sí y está cada día más exhausto, sin encontrar ninguna alternativa literaria que lo sustituya. La década de los cincuenta será, por ello, paupérrima en su producción narrativa: además de *Los nuevos años* de Pareja y *El chulla Romero y Flores* de Icaza [...] queda poco por señalar: la edición póstuma de *Los monos enloquecidos* (1951), de José de la Cuadra, y dos libros de un nuevo escritor: *Cuando los guayacanes florecían* (1954) y *El paraíso* (1958), de Nelson Estupiñán Bass, narraciones no desprovistas de interés, pero epigonales ya. Y paremos de contar”.

ocultamiento cimarrón, se debe aclarar que el discurso del realismo social no había perdido del todo su fuerza hasta 1954 –año de publicación de la novela de Estupiñán Bass¹⁰⁸–; una muestra de ello es que Jorge Icaza publica su cuento “Cholo Ahsco” en 1952; en 1957 se venden 50 000 ejemplares de *Huasipungo* en Perú; y es en 1958 que, con la publicación de *El chulla Romero y Flores*, que Icaza finalmente marcará una diferencia con su literatura anterior al salir de la temática rural y del tema indigenista para adentrarse en los mestizajes de lo urbano capitalino¹⁰⁹.

La novela empieza con una aclaración: solo tres personajes de los que aparecen: Eloy Alfaro, Carlos Concha y el sargento Lastre¹¹⁰ son seres que en realidad existieron, el resto de personajes son ficcionales. Y si bien el propósito de este análisis no es proponer a esta novela como un documento histórico, la lucha por los derechos civiles en contra del concertaje debió ser tan grande y elocuente que el discurso histórico-político dejó algunas huellas que se revelarán en la ficción; hay mucho más de ‘realidad’ en esta obra que solo esos tres nombres.

La historia empieza con la irrupción del ejército revolucionario y vengador alfarista en Esmeraldas, buscando gente para que se les una. Tres conciertos se acercan al llamado: Juan Cagua, Pedro Tamayo y Alberto Morcú. Los tres son conciertos y ‘pertenecen’ a la hacienda de doña Jacinta. Cuando escuchan el llamado y el discurso de los revolucionarios sobre el hecho de que los serranos los van a venir a hacer esclavos *otra vez*, los conciertos cavilan:

...al oír al capitán hablar de ‘los conciertos de hace cincuenta años atrás’, las cosas se les volvían más incomprensibles. ¿Sabría acaso, tal vez, que ellos eran conciertos, que había cientos de conciertos en la provincia? ¿Era, acaso tan ‘extranjero’ como para no saber lo que pasaba en las haciendas de los contornos, y en las haciendas de toda la provincia? [...] Querían expresar sus dudas, explicar su triste condición de *esclavos* y pedir una aclaración. El capitán decía que había que defender la libertad. Pero, ¿qué libertad habían

¹⁰⁸ Existe una producción novelística de mujeres en los 50 que también publicaron en clave ‘realista’ para poder asimilarse a la institucionalidad literaria ecuatoriana (blanca/mestiza y varonil). Las obras de Estupiñán Bass, de Adlaberto Ortíz o de algunos autores que estaban ya con pasos firmes hacia la crítica al mestizo con poder como César Dávila Andrade, o las escritoras ecuatorianas fueron todas catalogadas como tardías o epigonales en lugar de ser consideradas como lo que son: obras y contribuciones significativas; quizás con en esa misma adjetivación recurrente de obra ‘rezagada’ el realismo ocultaba la crítica al burgués mestizo.

¹⁰⁹ Se usa aquí a Icaza como referente de la vigencia del discurso del realismo social por considerarse hasta hoy como uno de sus autores fundamentales.

¹¹⁰ Juan Montaña afirma que los más reconocidos protagonistas de la revolución se llamaban Sacramento Mina y Federico Lastra. Sin embargo, en la novela aparece el personaje con apellido Lastre, a pesar de la aclaración que abre la novela y explica que fue inspirado en alguien real.

tenido ellos? Habían vivido –y continuaban viviendo– en *perpetua esclavitud*. Pero el general Alfaro había dado libertad a todos (Estupiñán Bass 2008, 86; énfasis añadido).

La manumisión llega en 1852, se dijo, pero para los concertos es una historia absolutamente desconocida. Su realidad es el concertaje, el trabajo forzoso y hereditario, a más de necesario para subsistir. Tendrían que luchar por sus vidas para conquistar finalmente su libertad, por primera vez. El discurso histórico se matiza en la ficción. El concertaje se ve como una nueva forma de esclavitud, herramienta ‘legal’ para mantener las jerarquías de clase. Los terratenientes burlaron o hicieron caso omiso de las leyes y encontraban renovadas formas de someter a los marginados. El concertaje fue una solución por demás cómoda para sostener la esclavitud. Lo dicho, tantos decretos, cédulas, leyes, Constituciones se habían sucedido y, sin embargo, la libertad no llegaba a Esmeraldas¹¹¹. Por otro lado, es preciso enfatizar que Nelson Estupiñán Bass, con este corte de citas también está ubicando su discurso desde un punto de vista de una suerte de cimarrón letrado: nació del seno mismo de Esmeraldas, pero ha logrado huir a la Ciudad Letrada: eso ha hecho que pueda reexistir en un lado y en otro; en otras palabras, ha logrado ser donde muchos otros no han sido (parafraseando un tanto las palabras de García). A diferencia de los intelectuales de la generación del 30, que en su gran mayoría escribían sobre ciertas etnias, pero solo podían hacerlo desde una defensa, como se dijo, ampliamente marxista y laboral, pero no desde el hecho de pertenecer a estas comunidades; a diferencia de ellos, decía, Estupiñán Bass se desdobra en sus personajes locales y “extranjeros” para dar un sentido cabal de lo que implica la esclavitud. El autor no huye de Esmeraldas porque la desconozca o pretenda hacerlo, sino para hacerla conocer; a su vez, no huye de la Ciudad Letrada a su natal Esmeraldas por algún tipo de esencialismo sino para reconstruir una memoria olvidada con herramientas extraídas del lugar de fuga.

La institución legal representada por el gobierno debe terminar. Así lo justifica el autor cuando se refiere a lo que seguramente motivó a la gente de Esmeraldas a pelear; a más de no volver a la esclavitud, era necesario pelear contra el gobierno que tantas veces los había dejado de lado: “¡Y qué orgullo tan grande para un hombre de monte, pelear contra el Gobierno, sea de la clase que sea! Porque a través de toda la historia, los

¹¹¹ Lo dice Juan Montaña en su artículo de cuatro acápites, llamado “La revolución negra”: “Acudieron a la lucha contra la regresión política en términos de avance del alfarismo, aunque para la gente negra era muy poco lo recibido. Y también demostrar esa resiliencia cultural de los Ancestros combatientes. (Montaña 2014a).

gobiernos sólo se acordaron de los ‘negros salvajes’ cuando las fronteras de la Patria estuvieron amenazadas por el invasor peruano” (Estupiñán Bass 2008, 103).

Ahora bien, el problema no se ‘reduce’ al poder ejercido por el gobierno, representado en el dominio político y legal, sino también en los que ejercen el poder desde su posición de privilegio económico frente a los cimarrones empobrecidos con deudas heredadas. Doña Jacinta, personaje que representa a los terratenientes, al ver que el capitán Pincay quiere llevarse a ‘sus’ conciertos para que se unan a la revolución es tajante en su discurso sobre su potestad y propiedad sobre los negros: “–¡Son mis conciertos! Los padres no pagaron lo que me debían... Me los entregaron por ‘tinta y papel’ hasta cuando terminen de pagar... ¡La voluntad de los muertos hay que respetarla! ¡Por eso no podrán irse! (Estupiñán Bass 2008, 89).

Ya en la manumisión, las alternativas, como se revisó, eran el concertaje o la milicia –la heredad de la deuda o la cárcel– por el tiempo que el ‘agraviado’ disponga hasta sentirse resarcido de su pérdida. Su decisión estaba sesgada: era perentorio unirse a la revolución. En este fragmento se ve con claridad cuál es la opinión del autor con respecto a la realidad del concierto negro: la esclavitud del concertaje sí se hereda, tal como era para los indígenas que tenían que seguir pasando la deuda a sus hijos¹¹². Algo diametralmente opuesto a lo que creía Abelardo Moncayo, según se pudo ver en su discurso. Es decir, Estupiñán Bass está proponiendo, en retrospectiva y con la visión de quién se ubica décadas más tarde y ha visto la continuidad de la esclavitud, una forma de combate y estrategia que debe superar esas viejas barreras que los someten, lo que García llamaba desaprender para aprender. Es necesario introducir en este discurso novelado, el conocimiento ancestral, porque antes, por “tinta y papel” solo se ha propuesto esclavitud.

Ahora bien, esta novela en particular une en un momento los destinos de indígenas y de negros en la batalla, sin defender a uno por encima del otro. Por el contrario, a la usanza de Peñaherrera y Costales aún las dos causas como libertarias, lastimosamente enfrentadas y manipuladas por diversos sectores del poder que no alcanzaban a

¹¹² Y Estupiñán Bass hablaba desde la autoridad que le daba la experiencia. No era tan solo un autor que ficcionaba la revolución de Concha, fue un testigo indirecto de lo que acontecía. En un pequeño extracto de su biografía presentado en el artículo “Nelson Estupiñán Bass, la pluma de la negritud”, Celia Velasco (2016, 12) afirma: “El gobierno había contratado sus servicios para que en la época de la revolución de Carlos Concha, él [el padre de Nelson Estupiñán Bass] ayudara al ejército, y aunque él se negó diciendo que era colombiano y que no podía intervenir en una guerra ajena, lo obligaron. Gracias a un acuerdo secreto que tenía con un amigo, el padre de Nelson supo que ese día, en aquel momento, estaban los conchistas. Los soldados ecuatorianos no hicieron caso de su advertencia; y cuando él levó anclas, los rebeldes de Concha le hirieron la pierna”.

comprender por completo la confrontación. Mientras en el primer tercio de la novela se ha venido hablando de los conciertos de Esmeraldas, de repente asoma la historia de Gabriel Simbaña, indígena serrano que ha sido enlistado en el ejército, al no encontrar remedio a su situación:

Recordaba que se había enrolado en el ejército, porque no quiso seguir la suerte de su padre, envejecido en la hacienda, casi desnudo y sin alcanzar a pagar jamás la cuenta al patrón. Recordaba el dolor que había sentido, –¡ah, cómo iba a poder olvidarlo!–, cuando había visto que el látigo inclemente del patrón abría surcos de sangre en la espalda agobiada del viejo, aquel día que el mayordomo descubrió que su padre se había hurtado un saco de maíz. (Estupiñán Bass 2008, 95).

Las distancias se acortan. Los conciertos indígenas padecen un sino similar al de los negros en esta novela. La propuesta tiene aún resonancias histórico-raciales, sí, pero está tratando, a la vez, de mostrar que lo que iguala a ambas comunidades es su marginalidad, el poder del dinero, la tierra que les ha sido arrebatada y la imposibilidad de superar el derrotero esclavista. Es decir, Estupiñán Bass no considera que indígenas y negros sean lo mismo, solo que el poder los ha marginado por igual.

Uno de los elementos de mayor riqueza literaria de esta novela es precisamente el hecho de que en ella se encuentren, cara a cara, Simbaña con Morcú. La escena muestra un combate en el que un error permite la victoria de Morcú; no obstante, la narración los coloca a ambos como dos guerreros que representan a miles de personas que en un instante conjugan dos siglos de lucha, –desde sus opciones, desde sus armas– por sus derechos y por sus vidas. El fragmento es digno de resaltarse:

–¡Déjenlos! ¡Son dos machos!

Resplandecían los ojos de los contrincantes. El machete y la bayoneta continuaban tocándose, y los dos hombres adelantaban y retrocedían evitando las acometidas. Se oía nítido el sonido de las dos armas al chocar. Los facciosos y los prisioneros expectaban el duelo. A veces parecía que la bayoneta iba pronto a descuartizar a Alberto Morcú; otras, el machete penetraba la defensa del soldado, y daba la impresión de que de un momento a otro se acabaría toda señal de resistencia (Estupiñán Bass 2008, 117).

La muerte de indígenas y negros sería equivalente a la destrucción de los últimos bastiones de resistencia. Una vez muerto Simbaña, Morcú revisa los bolsillos del cadáver para esculcar todo aquello que le pueda ser útil. En ello, encuentra una carta de su padre [el de Simbaña] quien le pide que se cuide en su enfrentamiento contra los conchistas y que cuando regrese intente darse de baja y quedarse en Guayaquil, que no regrese a Quito, pues las cosas están cada día peores. Su patrón ha muerto y ha tomado las riendas de la

hacienda el hijo mayor, Rodrigo, quien castiga a latigazos hasta el anochecer a uno de sus allegados por acusarlo de robarse unas papas; y quien, además, está detrás de Rosa a quien quiere de ‘guasicama’ antes de que se case. Los exconciertos negros piden a Mendoza (el “manaba”) que les lea la carta de Simbaña y se dan cuenta precisamente de que en algún punto alguien los está manipulando, algo ha juntado –o enfrentado– el destino del indígena y el negro:

–Compadre, –le dijo don Facundo– parece que el taita del serrano también es concierto [...]

–No sé cómo sea esto, –dijo Alberto Morcú con una voz llena de indecisión–. Yo creía que sólo aquí había conciertos [negros]... Que todos los soldados del gobierno [indígenas] venían a esclavizarnos...

–Hombre, –le dijo el Pelacara liando un cigarro– así es la vida del pobre... En todas las partes es lo mismo... En todas partes el peje grande se come al peje chico... (Estupiñán Bass 2008, 127).

El desenlace de la novela empata también con el discurso histórico: la revolución es dislocada, muchos líderes asesinados, entre ellos Concha, y los insurgentes encarcelados.

Quizás sea esta novela la muestra más contundente de lo que significaba ser un cimarrón en los hechos históricos ecuatorianos, por el mismo hecho del desconocimiento de su condición legal de ser libres y, sin embargo, sumergidos en el concertaje esclavizador. La libertad ha sido otorgada, pero los esclavos no han cambiado de condición: son, sirviéndome del concepto largamente explicado en el capítulo posterior sobre la obra de Velasco Mackenzie, ‘esclavos libres’¹¹³. Ahora, el tránsito y desplazamiento se da en la revuelta y la insurrección; su fuga se produce en la revolución, por un espacio de tres años en el que quedan en esa condición ambigua que es el cimarronaje. Es una novela que se desarrolla entonces en medio de la fuga. Lo que no significa que esté versada plenamente sobre huida sino matizada por los contrataques, los disfraces, el ocultamiento.

Esa lucha que termina por relacionarse con la muerte de Alfaro resulta en una venganza de su deceso por transitoriedad. En otras palabras, la razón principal de los negros esmeraldeños para combatir hasta la muerte es su libertad, y lo harían por quien se la ofreciera. Su doble condición (ser libres por ley, pero conciertos en la praxis) no es fácil de asimilar y aún más bajo esa paradójica libertad en la que son llevados a luchar

¹¹³ Un tanto más adelante este término será reemplazado por un concepto que nace totalmente de la narrativa misma de Estupiñán Bass en *Cuando los guayacanes florecían*: lo panáutico.

por ella en contra del gobierno. En un fragmento que se revisó antes, en el que a doña Jacinta la recriminan por seguir hablando de concertaje, luego de que el capitán Pincay llegara a ‘liberarlos’, ella enfatiza en el hecho de que son suyos, pero además les advierte que no acepten la libertad, que deben pagar las cuentas. Ellos vacilan en qué hacer, mientras Pincay les repite que son libres:

–¡Li...bres...! ¡Li...bres...!, –dijo Juan Cagua, como masticando esta palabra–. Compadre Alberto. Somos libres! ¡Li...bres!, –gritó estentóreamente y echó a correr desatado como un loco, por la pampa, desbordada de sol.
¡Libre! ¡Libre!, –exclamó Alberto Morcú, cogiendo entre las suyas las manos del capitán–
¡Qué tarde que soy libre! Pero, ¿por qué no vino antes a estos montes, capitán? ¿Por qué?
¡Hay conciertos a montones! ¡Nojotros hemos levantao todas las haciendas! Y ¿qué tenemos? ¡La esclavitú! Pero mi general Alfaro –ya se sentía también del Partido Liberal,– ¿no sabía todo esto? (Estupiñán Bass 2008, 19–20).

En el sistema de haciendas los negros han sido determinantes para que los dueños acopien poder económico y a ellos solo les ha tocado más esclavitud. Invisibilizados, las leyes, ordenanzas y derechos están relegados a los poderes de clase. Y si se pudiera aventurar una respuesta al por qué la llegada tardía del Capitán Pincay y su pregonada libertad, sería, de nuevo: solo los buscan para defender intereses particulares, por su bravía en combate, igual que como lo hiciera Urbina con los Tauras. Estupiñán Bass, con astucia está cuestionando, entonces, una libertad que, en el contexto de su novela, nunca ha llegado a Esmeraldas, desliza en sus personajes un mensaje que se sostiene en el tiempo y que resulta hasta pedagógico en el sentido de que no se pueden seguir disfrazando hechos históricos que señalan fechas incorrectas con respecto a la libertad como 1852 (la manumisión) o 1912 (la Revolución Conchista). El texto casa afuera revela la inequidad laboral bajo la figura del concertaje, pero casa adentro, además, consta la desconfianza en un discurso aprendido sobre la libertad de unos cuantos, pero no todavía la del pueblo afroecuatoriano a quien los mismos ‘liberales’ han fallado en darles libertad.

Pero la cita es esclarecedora no solo en tanto muestra cómo los esclavos, por haber sido ‘legalmente’ emancipados, se han convertido en libertos sin saberlo, sino que, por el contrario esa palabra tantas veces repetida “*Li...bres*” resulta no masticada sino inmasticable porque es una libertad condicionada: si quieren ser libres tendrán que luchar¹¹⁴. Ese vaivén entre la libertad y esclavitud es lo que los condiciona como cimarrones, insurrectos, fuera de la ley que los persigue para volverlos a apresar. No se

¹¹⁴ Dice literalmente “Nojotros luchamos por nuestra libertad... Los serranos vienen a esclavizarnos” (Estupiñán Bass 2008, 53).

puede ser totalmente libre si se es perseguido. Otra vez, mientras el sujeto se encuentra en fuga es un cimarrón... y en la fuga se resiste... se lucha contra la ley: "...son conciertos de doña Jacinta, y el hecho de que una revuelta criminal, fratricida y sin bandera, los *libertara momentáneamente*, no los faculta para rehuir el cumplimiento de una obligación cuando la provincia se encauza nuevamente por los senderos de la justicia, de la legalidad y la razón" (Estupiñán Bass 2008, 179; énfasis añadido).

Como primer paso para resistir entonces, el esclavo debe invisibilizarse, su avistamiento implica cárcel, anulación, muerte. La novela logra, primero, casa afuera, mostrar a Alfaro como uno más de ellos, son vecinados desde lo que le hicieron y lo que les esperaba a ellos si no salen victoriosos, la cárcel:

–Y ahora les contaré cómo sucedió esto. Tomaron presos a los Alfaro en Guayaquil, los llevaron presos al panóptico de Quito. Después los sacaron de ahí los conservadores y los arrastraron por las calles de Quito... Después los quemaron en un parque... ¡Sí! ¡Los quemaron! Los hombres fruncieron el ceño. Empezaba a salir a flote la rabia, hábilmente extraída por el capitán. Empezaban los hombres a sentir una sensación de descontento, de angustia, de venganza, pero aún sin un rumbo preciso. (Estupiñán Bass 2008, 13).

La empatía procede del hecho de que Alfaro es castigado y torturado hasta la muerte como han sido muchos de sus allegados –de los esclavos– y, en parte, ellos mismos¹¹⁵. Esta cita, además, inaugura un término en el que es preciso detenerse por su poder evocativo de lo que está sucediendo en los concertajes en términos de esclavitud y negación de libertad: *panóptico*.

Si bien la acepción inmediata de panóptico remite a la obra ideada por el filósofo Jeremy Bentham en el siglo XVIII y en la cita pasada se está haciendo alusión al ex Penal García Moreno, fundado en 1869, este concepto tiene fundamental importancia para entender lo que implica para un cimarrón en fuga el ser visto. Como se ha dicho antes, el cimarrón depende de continuar en fuga para poder existir como tal y el primer paso es invisibilizarse; el hecho de confrontarlo contra un ojo que lo espía todo el tiempo y, es más, que no sabe si quiera si lo está observando, termina por ser un regreso a la esclavitud:

Ercilio sintió un sacudón de terror. El '*panáutico*' para él y para muchos, era peor que el infierno. Allá el frío mataba a los presos. Los guardianes perversos les molían a palos el cuerpo a los negros. A media noche los hacían trotar desnudos en el patio hasta hacerlos quedar tendidos muertos en el suelo. La comida era dada con bala en boca. Y de repente, *cuando alguno iba ya en camino de la fuga*, las balas certeras de los guardianes lo

¹¹⁵ Vale recordar lo que se dijo sobre Martí y la relación de los negros con Jesús citado en este estudio.

mataban. Así lo había contado en la comarca “Mata con cabo” –su tío– que fue cogido en la frontera por la policía y conducido al ‘*panáutico*’ del que, sin embargo, había logrado fugarse. Y eso que su tío no era un verdadero ‘Pelacara’, pues que sólo mataba con el cabo de su hacha –de allí su apodo– y luego arrojaba sus víctimas al mar (Estupiñán Bass 2008, 61; énfasis añadido).

Peor que el infierno, la muerte, el cruento ensañamiento contra los negros, desde el lugar en el que los pueden ver todo el tiempo. Golpes con palos, comida a bala, disparos a quemarropa al que pretenda ser cimarrón otra vez. Además, aparece Mata con cabo como un personaje que relata lo que ocurre y se transforma en un narrador testigo de lo que sucede en el centro de reclusión y ha logrado fugarse: un cimarrón. Su apodo parte del hecho de que no seguía el procedimiento de los Pelacaras que consistía en, luego de asesinarlos, machetearles el rostro a sus enemigos para que no sean identificados: una muestra quizás de una cruenta venganza, precisamente por la supresión de su identidad (la esclava, la negra) y, también, una forma de dilatar las investigaciones y procesos en su contra. Es decir, en este hecho se puede ver cómo funcionan los choques culturales, como los que se dieron en la antropofagia y la semantización del acto caníbal: los cimarrones se han apropiado de la misma violencia a la que fueron sometidos con la supresión de su identidad, pero la semantización se lleva a la praxis con las armas con las que consta cada uno: los colonizadores (el gobierno para el caso de la novela) con fusiles o con su versión de registro civil, en el que se les cambiaba el nombre africano por uno católico; para los cimarrones, usando la misma arma con la que han sido obligados y sometidos a exhaustivas jornadas de cortar caña de azúcar (abacá, tabaco, banano, caucho, etc.) mientras en sí mismos se trozaban como seres humanos, como los bagazos restantes de la caña apetecida y comercializable. Pero Mata con cabo hacía algo distinto: los mataba con un cabo (una sogá) y luego los sumergía en el mar: otra apropiación semántica y forma de venganza que acerca mucho a esta historia con la de la esclavitud: sus muertes en los navíos negreros atravesando un mar que crearía una brecha existencial de siglos.

Resulta relevante en este fragmento el hecho de que estén tan próximos estos eventos y términos: panáutico y este personaje que mata de otra manera, no como los Pelacaras, a sus víctimas. El término panáutico es sobradamente ingenioso. Parece que el autor, sin ingenuidad alguna, disfrazara en ese término, que aparece como si fuera solamente la mala pronunciación de los esmeraldeños del español, de la palabra panóptico, pero en lugar de ello une dos conceptos clave en la esclavitud: la prisión y el mar. Algunos factores pueden dar a entender que no se trata de una coincidencia. El uso correcto del acento en la palabra náutica, por ejemplo; el personaje que aparece solamente

en este fragmento arrojando los cuerpos al mar, otro. En adición, esa palabra, al contener ambos conceptos en sí, podría proponer un estado de esclavitud, como en el navío negrero, donde ellos están debajo en las barracas a la vista del mástil mayor o del gaviero de turno. No se trata de una herramienta nueva ni de uso exclusivo de Estupiñán Bass, César Vallejo, en su exploración poética, utilizaba palabras en desuso y otras inventadas, sobre todo en *Trilce* (Vallejo [1922] 2009); y la experimentación con palabras que se resignifican se puede seguir hasta, por ejemplo, Jorge Enrique Adoum con *Prepoemas en postespañol* (Adoum 1992), pero lo que hace interesante este juego lingüístico en Estupiñán Bass es que utiliza una herramienta de la Ciudad Letrada, la improvisación lingüística mediante la transcripción creativa y la elaboración de neologismos, como una forma poética de resistencia, en donde el enemigo puede ser engañado, combatido con sus propias armas. Esa versatilidad le permitía no solo entrar y salir de sus diferentes entornos e intereses a placer sino, también, encontrar renovadoras estrategias cimarronas para volver a su discurso plurisemántico y subversivo.

Esta proximidad con la cárcel, la esclavitud que aquí se intenta dilucidar, para tratar la obra de Estupiñán Bass se procederá a llamar, entonces, *panautismo*. Pero más allá de la intención del autor, es justo proponer aquí este término como ejemplificador de lo que sucede en la novela. Porque el prefijo *pan* significa *todo*, así *panamericano* implica toda América¹¹⁶. Panático y, luego, panautismo¹¹⁷ será aquí, todo lo que puede ser visto como esclavitud, variantes de la del siglo XVI y la extracción de toda identidad a través de los navíos negreros (aunque sea ésta, extemporánea, casi invisibilizada, pero que resulta muy parecida, en tantos ecos, a la del siglo XVI).

Si se retrotrae una escena anterior, cuando los esclavos mastican la palabra Libre (Li...bre), inmediatamente después, aparece la parte económica, la deuda que mantienen con doña Jacinta y que la va a hacer valer, a cobrar a través de factores de poder esclavizantes, como es el dinero y el tráfico de influencias.

¹¹⁶ Dice Michael Handelsman (1999, 84) en su texto *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*: “A la vez, la apropiación por Velasco de diversos orichas africanos, el empleo de los tambores como medio de comunicación, las alusiones a un sacerdote defensor de los esclavos y el recurrir a un cimarrón para establecer un eje novelesco insertan a la novela en una tradición panafroamericanista”..

¹¹⁷ También podría derivarse de este neologismo el autismo que se genera en las convenciones del automatismo irreflexivo de la sociedad industrial y burocrática, que se aleja de la experiencia humana concreta.

Los campesinos¹¹⁸ permanecían indecisos aún. No podían creer que una cadena que habían arrastrado desde muchachos se rompiera tan súbitamente. Conocían a doña Jacinta y sabían todos los recursos de que se valía. Ella se arreglaría, como siempre, con el gobernador, con el intendente, con el alguacil, sobre todo con este último, quien todos los años, en medio de botellas de aguardiente y cerveza, arreglaba las cuentas, y les decía cuánto le quedaban debiendo. (Estupiñán Bass 2008, 19).

Claramente manifiestas, todas las instancias de la ley están tomadas y los cimarrones no tienen ninguna alternativa para ganar o buscar la libertad. Y la deuda, arreglada y manipulada para que nunca se pueda terminar de pagar en una vida, es heredada a los hijos quienes ya nacerán conciertos (*dibi hereditario* se dijo en el antecedente histórico de este capítulo refiriéndose a los indígenas, a quienes se suponía que llegaba esta ley de forma exclusiva). Aquí la esclavitud se ramifica pues la novela muestra varios momentos en los que no solo se presenta ese sino determinista y esclavizante de la deuda heredada; por el contrario, la narración gira hacia presentar a esa esclavitud acordada ('concertada') como algo natural y justo, incluso desde los padres a los hijos: "Estaban con temor de que algún castigo fuera a caerles, por aceptar la libertad en esa forma, contrariando la voluntad de los padres muertos. Como si estos, desde la tumba, les gritaran: ¡No! ¡No! ¡No acepten esa libertad! ¡Hay que pagar las cuentas!" (Estupiñán Bass 2008, 19). Pero esto también es parte de la estrategia cimarrona y narrativa de Estupiñán Bass: está mostrando como característica de la colonialidad del poder el hecho de que todos naturalicen las arbitrariedades de las clases dominantes; es decir, pone de relieve la sistematización perversa que muchos ni siquiera reconocen como imposición.

Se refleja una cierta culpa por abandonar el trabajo forzado al que han sido sometidos sus padres y abuelos. Al final son las deudas que sus padres no han podido pagar y ellos terminan siendo los responsables de 'limpiar' sus nombres. La esclavitud se ha convertido en una costumbre, en una forma 'cotidiana' de vivir, así como su par: la violencia impuesta por el sistema colonial. Los esclavos han presenciado sangre desde sus propios hogares, como una opresión que se contagia en todo ser, que oscurece su mundo y se multiplica tanto como su ira y sus deseos de venganza. En el capítulo intitolado "El Pecara", se muestra un diálogo en el que Morcú y Ercilio Sánchez, el Pelacara, comparten sus desventuras e infortunios desde muy jóvenes. Sánchez muestra a su padre como una persona muy dura y que lo inaugura en la violencia desde muy joven.

¹¹⁸ Aquí también se hace la extrapolación: campesino = concierto. Y si este fragmento se leyera solo, de seguro causarían confusión en si se trata de un indígena o un negro.

Al no quererlo acompañar a su padre a asesinar a un sujeto en la trocha, el padre le suelta un puñetazo en el rostro; la madre interviene y el padre la amenaza con *otra* planiza y recuerda: “El viejo furioso por cualquier cosa que le parecía mala, desenvainaba su “peinilla”, y diez, quince, veinte o más veces azotaba el cuerpo envejecido de la negra”(Estupiñán Bass 2008, 59). Y afirma luego: “ ¡... quiero sé herrero! ¡No quiero sé como mi taita! (Estupiñán Bass 2008, 59). Entiéndase aquí el planazo como el golpe dado con el machete (llamado en el fragmento como *peinilla*) de canto y no con el filo. La escogencia de los términos por parte del autor, hay que insistir, no es ingenua, el verbo que usa para ambientar la brutalidad del hecho es “azotar”.

Tanto se manifiesta esa esclavitud que se ha heredado: “-¡Tenés que sé como soy yo! ¡Yo soy lo que jue mi taita! ¡El mundo ta corrompido! ¡En el mundo un herrero es un estropajo! ¡Lo aporrean los de arriba y lo aporrean los de abajo!” (Estupiñán Bass 2008, 59), le dice el padre a Pelacara; que Ercilio, al final, lo acompaña a su padre, y en un episodio que recuerda las prácticas cimarronas de los capoeiristas ocultos en los matos¹¹⁹ quiere eliminar a su propio padre, para no tener que seguir, de ahí en más, una vida de delincuente y asesino, como su padre y su abuelo; escapar de su propia sangre:

Se acordaba Ercilio que *durante todo el trayecto había ido pensando en la fuga* [...] Conocía perfectamente los caminos. Pero su padre iba en la popa de la canoa. ¿No sería capaz de arponerlo apenas se arrojara de la canoa? Si había matado a tantos otros, ¡qué le importaba matar a uno más! Pero sentía deseos de arrojarse al estero, nadar hasta la orilla, meterse por los matorrales y perderse por entre los manglares [...] -¡Cómo odiaba entonces a su padre! ¡Cómo deseaba que algo grave ocurriera! ¡Cómo habría agradecido al cielo si la canoa se hubiera volcado! Y tal vez si alguien hubiera matado a su padre en ese instante, dejándolo en libertad para que pudiera escoger su destino, antes de que estuviera manchado, también se lo habría agradecido. (Estupiñán Bass 2008, 60).

Liquidar al padre involucra asesinar la historia de opresión, intentar distanciarse de un legado maldito y determinista, es sortear la situación a partir de la única herramienta, la fuga. Y el discurso de Estupiñán, aquí, está apartándose de la defensa de lo negro meramente y acercándose a lo que los autores del socialismo, marxismo, realismo social ecuatoriano hicieron, que es llevar el tema hacia el capitalismo y sus taras. La esclavitud desde este punto de vista se la puede encontrar en la misma familia cuando

¹¹⁹ “En la época se cuenta que existían los ‘capões’, eran hombres que se escondían en los campos forestales y salían para atacar enfrentado a los capitanes del campo, y estos tenían el trabajo de capturar a los negros que andaban huyendo” (Capoeira Antiga 2020). Así, si se pudiera seguir ese mismo desarrollo de los eventos y existiera un arte marcial ecuatoriana con arpón y hacha debería llamarse Manglar.

la opresión ha hecho ya el daño suficiente como para que ese proceso sea interiorizado y asumido también como normal y como propio. En este salto de casa adentro y afuera, en este punto se está tratando de sacar el tema de lo meramente étnico hacia lo protervo del poder, capaz de corromper, incluso, a nivel intrafamiliar. Es por ello que en ese intento de llevar el tema más allá de lo fenotípico o ‘racial’ Estupiñán Bass establece varias formas de esclavizar y ser esclavizado. Es esta parte del discurso casa afuera, se mostrarán varios casos a continuación sobre las variantes de la esclavitud; no obstante, luego de haber revisado el concepto de lo panáutico, estará también resonando un lenguaje subrepticio, dedicado para quienes lo marítimo y la esclavitud tendrá una connotación distinta (casa adentro).

Otra variante recurrente vecinada, por parte del autor, a la esclavitud es la ignorancia, o la esclavitud por falta de educación. Porque cimarrón es un término que, en principio, definía a un animal doméstico que escapa y se vuelve montaraz (Real Academia Española 2020a) y Estupiñán Bass lo retrata así: “Es la inorancia... No sabemos nada... Somos brutos como animales de monte”¹²⁰ (Estupiñán Bass 2008, 50). Luego del episodio de El Mango, donde se produce el combate más palpable y logrado de la novela, Morcú contra Simbaña, el capitán Pincay reúne a todos los insurrectos para felicitarlos y, poco después, hacerles varios ofrecimientos; uno de los que cobrará más énfasis en la obra es la educación:

Vamos a poner escuelas en los campos, acá en la montaña, para que los niños se eduquen y sepan lo que deben saber... Porque no hay razón, para que ustedes, que son tan ecuatorianos como nosotros, vean crecer a sus hijos en la ignorancia mientras hay escuelas en los campos de las otras provincias... Pero la culpa es de ellos, de los serranos que han mandado siempre y se han olvidado de que Esmeraldas es también un pedazo del Ecuador... He dicho... (Estupiñán Bass 2008, 55).

El mensaje reclama tanto casa adentro como afuera que la educación llega a todas partes menos a Esmeraldas. Es claro, aquí todavía no se ve una apuesta por la etnoeducación, sino por denunciar el olvido del Estado frente a la realidad esmeraldeña. Pero es un tema del que Estupiñán Bass se encarga en varios fragmentos. Más adelante,

¹²⁰ No dejan de ser inquietantes las proximidades en la diáspora del discurso sobre cimarrones, como se dijo en el capítulo introductorio: la capoeira, cuya etimología indígena remite al monte, ka’á puera, monte extinto, surge entre los negros esclavos una relación fuerte con la naturaleza, por eso utiliza tanto la denominación de animales para nombrar nuevos conceptos. (Dos Anjos 2008, 82). Parece como si las etimologías de cimarrón y capoeira, incluso, fueran prácticamente lo mismo.

se puede ver cómo la esclavitud sigue tomando alternantes rostros y facetas y el combate es la única manera de reivindicar sus derechos. La injusticia ha logrado que la violencia sea el único camino para ‘equiparar’ fuerzas y reclamar lo que ha sido negado a los esclavos: “... tenemos que sufrir bastante. ¡Pa eso somos machos! ¡Pa eso somos esmeraldeños! ¡Acuérdese, compadre, la libertá la hemos ganado a bala, y a bala la tenemos que sostener...! (Estupiñán Bass 2008, 114). Sin embargo, es una lucha de características tan cruentas y desiguales, que la pugna llega a desenlaces fatídicos: la cárcel (panóptico), la esclavitud o la muerte. La lucha por la educación continúa:

–Y tu taita, ¿sabía leé?

–¡Tampoco!

–¿Y tu mama?

–¡Peor!

–Los dos tamos iguales... Por eso guerroo... Pa que se abran las escuelas... acá y en todas partes del monte... Pa que nuestros hijos no sean brutos como nojotros... Como dijo el capitán, pondrán escuelas acá en el monte... Pa que sean honraos... Pa que no sean criminales [...] Y por los hijos de los otros pobres, como yo... Porque después de esta guerra tienen que vení las escuelas...

–Guerriemos por tu hijo... Porque no sea un concierto... como el taita...

–¡No será concierto! –le replicó Morcú

–Por tu hijo –exclamó el Pelacara haciendo fuego hacia el cerro y mirando de reojo a Alberto Morcú–. Y por...

Pero no pudo continuar. Una bala leal le destrozó el cráneo [...]

–Marditos –exclamó Alberto Morcú empuñando con rabia su fusil y apuntando hacia el cerro– ¡Por las escuelas!, –añadió, y continuó disparando, como un loco.

–¡Por las escuelas! –repitió el curandero, ocupando el puesto del compañero caído. (Estupiñán Bass 2008, 65–66).

De nuevo, la esclavitud se muestra como hereditaria, continuamente; pero en esta esclavitud que tiene tantas aristas: la ignorancia y el olvido también se heredan. Guerrear por el derecho a la educación es la consigna y un tema que, de forma recurrente, reaparece no solo en Ecuador sino en Latinoamérica¹²¹. Otra vez, el dejarse ver en una guerra significa la muerte y la fuga del esclavo es una declaración de guerra para el esclavista. El Pelacara cae abatido por una bala en el cráneo... cráneo que no recibió educación y que tenía por convicción única rescatar derechos para los que vienen, para su descendencia. Así, estos personajes mueren en el anonimato sin la posibilidad de incorporarse a la sociedad que tiene en la educación tradicional su única forma de superar las situaciones circundantes. Sin embargo, Nelson Estupiñán Bass está haciendo con su obra lo que no se ha hecho en Esmeraldas, reconstruir una historia que ha sido borrada y

¹²¹ Para un caso concreto que se suscitó en Brasil alrededor de la Capoeira, la música de protesta y la educación, véase Rubio (2020a).

dejar, de alguna manera, una enseñanza para la posteridad a través de los hechos contados por un escritor negro: sería algo así como el allanamiento del camino para la etnoeducación. Al final, en un episodio tan breve, la novela presenta cómo resulta igual de breve el anhelo por una educación que tampoco llegará; tan solo enunciar un anhelo y antes de alcanzar a enunciar otro, dentro de una guerra en la que los personajes mismos no saben por qué están en lucha, el Pelacara muere.

–¿Para qué estamos peleando? ¿Para qué ha muerto tanta gente? ¡Pa que unos vivos se hagan ricos a costa de la sangre de los bobos! ¿Y nojotros?
 –¿Nojotros?– preguntó Juan Cagua con amargura–. Nojotros estaremos mal hoy, mañana, pasado mañana... Somos el peje chico... (Estupiñán Bass 2008, 112).

O en este otro fragmento:

¿Y vos creés que estamos luchando por Alfaro? ¡Estamos luchando por el sargento Bagüí, 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...! Cualesquiera día nos matan los serranos... (Estupiñán Bass 2008, 113).

Los esclavos terminan por darse cuenta que muchas de las formas en las que han sido oprimidos están articuladas por una ambición que las rebasa: el poder. El poder está representado aquí en clases, religión y, por supuesto, el dinero. Lo panáutico se manifiesta, entonces, en varias maneras de representación de poder en las que los esclavos cada vez más, notan que están en desventaja y al engaño al que han sido sometidos. La narración toma, de nueva cuenta esa duplicidad de discurso, de esa novela que también fuga con sus personajes cimarrones. Algunos de los personajes negros empiezan a traicionar a sus pares y quizás el más representativo en la novela sea Bagüí; quien, en el preciso momento de ser ascendido a sargento comienza a ejercer poder por encima de sus antes compañeros¹²².

¹²² Zapata Olivella (2014, 87) también habla sobre estos penosos episodios en que los esclavos que adquirían poder maltrataban a sus pares y lo hace a través del término *autoalienación*: “No todos los conocimientos transmitidos oralmente recogen la experiencia de los oprimidos, pues en ella se enmascaran las ideas, prácticas y códigos impuestos por los opresores.

Compartimos así las tesis psicoantropológicas sustentadas hace más de medio siglo por el médico, psiquiatra y sociólogo martiniqueño Frantz Fanon, acerca de los mecanismos psicológicos por los cuales los colonizados, tras largos procesos de violencia, introyectan como propias las ideas, prácticas y ‘sentimientos’ de su opresor. Al asumirlos para mirarse a sí mismos, muchas veces se esgrimen contra el hermano de opresión. Se transforma en ejecutor inconsciente de los códigos que deforman y violentan su propia idiosincracia e identidad”.

... Porque el cielo no se ha hecho pa'l negro... El cielo se ha hecho solamente pa los blancos. En todas partes el negro vive como condenado. El negro está siempre al plan. ¿Por qué? ¿Por qué estamos solamente adebajo?
 –No está adebajo el negro por ser negro, –dijo el viejo– el negro está adebajo porque es pobre. La plata hace todo, hasta el color. (Estupiñán Bass 2008, 112).

Desde luego, el autor no usa con ingenuidad esta idea; es decir, no está tratando de llevar a la idealización del negro a obras literarias sino está tratando de mostrar su humanidad, una existencia que no debe ser considerada como una angelología o sacralización de una comunidad por el hecho de ser negra. Por el contrario, describe los límites a los que puede llevar la alienación y el escarnio, la angustia y las aberraciones cuando se está privado de libertad. Unos reaccionan hacia el cuerpo comunitario otros hacia la acumulación de poder individual. Por supuesto, en esa diferencia radica el hecho del cimarrón que huye hacia la libertad y el cimarrón que, por más que logre mejorar, de algún modo, su propia condición, acrecienta la esclavitud suya y la del resto.

Las categorías morales relacionadas con lo ‘racial’ se deben sortear. El autor muestra, por un lado, una cierta justificación de las actitudes de los pelacaras conchistas: son constantemente manipulados por distintos intereses particulares, habida cuenta de su ignorancia, pobreza, un fenotipo menoscabado; algo similar a lo que hacía Abelardo Moncayo con los indígenas, solo que en lugar de menospreciarlos ocultará también razones para realzarlos. Por otro, reprocha sus actitudes y usa como enemigo común al dinero. Con el suficiente poder económico ya no importa a qué etnia se pertenezca:

¡Caramba el negro ya se ha olvidado que somos iguales! ¡Ya se subió a las nubes! Pero en verdad, que no somos iguales, porque yo no soy vicioso, yo nunca he comido jabón... ¿Será que ya no se acuerda? ¡Ahora se cree gran cosa! ¡Se cree grande! ¡Tal vez hasta se cree blanco! ¡Ya no somos nada pa él! [...] Soldado Morcú, –le dijo Miguel procurando que el raso comprendiera bien la distancia que ya mediaba entre los dos– esas cosas no son de su incumbencia... (Estupiñán Bass 2008, 92).

Bagüí tiene constantes transformaciones y pasa de ser un personaje que aparece como idiotizado y tentado por comer jabón (¿blanquearse en su hablar?) a ser un sargento déspota y en ocasiones, incluso, peor que otros personajes ‘blancos’ o serranos de la obra. “Esa noche celebrando la victoria el sargento Bagüí decía: –Hoy he comido bien. ¡Me dolía el brazo ya de matar tanto serrano!”; expresión a la que Morcú, Cagua y un curandero reaccionan: “–Ya no me está gustando! ¡Mucha sangre!, –dijo Alberto Morcú. –¡Ni a yo!, –dijo Juan Cagua. –Yo no creía que hubiera cristiano como Miguel [Bagüí],

–manifestó el curandero– ¡Qué hombre tan malo! ¡No tiene alma! (Estupiñán Bass 2008, 74).

Los constantes exabruptos de Bagüí hacen que los cimarrones afirmen “Se está manchando la libertad” (Estupiñán Bass 2008, 72). Su propia gente los traiciona en sus ideales, matan a sangre fría sin ningún remordimiento ni escarnio. Porque en lo que se ven igualados unos y otros, es que en el infortunio (y no solo en él), el dinero corrompe a cualquiera. Ese es el doble discurso que aflora constantemente, la justificación de las actitudes de los conciertos tanto como la búsqueda de igualdad.

Es un sino condenatorio, se dijo antes, el destino de los conciertos es siempre el mismo: seguirlo siendo: “El destino del hombre pobre, ése es el único destino que está escrito... Será siempre pobre. El destino del hombre rico lo escribe él mismo...” (Estupiñán Bass 2008, 85). Y a pesar de que llegara la tan anhelada libertad, el esclavo libre seguiría condenado al olvido. Por uno u otro lado, si hay algo que les resulta claro es que les ha sido negado un futuro y deben confiar en lo que los demás quieren de ellos.

...Confiemos en el capitán... Él nos libertó... Él sabe más que nojotros... Él ha leído.
–Sí, –asintió el curandero– nojotros no sabemos nada... ni la letra a... Ni onde estamos parados. Sabemos que estamos peleando por vengar el arrastre de los Alfaro... pero mañana, cuando ganemos la revolución, ¿qué va a ser de nojotros? Volveremos a desperdigarnos por nuestros montes, mientras los jefes se van para arriba, se hacen ricos y se sopla de orgullo [...] El pobre no debe pensar...! ¡Mejor no pensemos en estas cosas...! (Estupiñán Bass 2008, 102).

Y eso precisamente deja al descubierto otra manera más en la que los conciertos revolucionarios mantienen su doble condición de *esclavos libres*: no importaría ni siquiera que dejaran su condición de esclavos en el concertaje, si no tienen dinero, no tienen ninguna posibilidad de inserción social, lo que todavía los volvería marginales. Ante esa imposibilidad, la pregunta que constantemente está planteando el autor es: bueno, y ¿para qué la libertad? Si no van a tener con qué sostenerse. De hecho esa es la razón por la cual aceptaron los concertajes en primer lugar: para tener sustento, para lograr sobrevivir en un mundo que se maneja a través del dinero, la educación, la religión, las leyes... y todas ellas han dejado de lado a los negros.

Desde luego, el relato de ficción, recreado en 1913, se ha alimentado ya del conocimiento posterior a los eventos. Como se mencionó, hay un desfase de treinta años entre los acontecimientos reales y la novela. Ese alejamiento del hecho real es seguramente lo que hace que Estupiñán Bass aclare en el inicio de la novela que no se

trata de una novela histórica. Su ficción utiliza, sin duda, referentes históricos, pero también conoce el desenlace muy posterior, lo que le permite tener mucha certeza sobre ese futuro inexistente y exclusivo en la sociedad ecuatoriana de mediados del siglo XX.

Es por ello que el autor ya ha incorporado en su discurso las preocupaciones de los principales intelectuales –miembros del partido socialista y comunista ecuatoriano– sobre la reivindicación de las clases laborales. La libertad en el sistema capitalista, el destino, la capacidad de hacer y ser lo que uno quiere, solamente puede ser ofertada por el dinero: “La plata hace todo, hasta el color. Si vos llegás a tener plata, ya no sos un cualesquiera... Ya casi sos un blanco... Lo malo es la pobreza, no la color... Tenelo presente” (Estupiñán Bass 2008, 112).

La poética del combate, entonces se desarrolla en medio de la injusticia, en medio de la fuga, de la invisibilización que se ha producido sistemáticamente a través de los procesos de consolidación de Estado Nación¹²³. El discurso del mestizaje relegó aún más a los negros al anonimato y permitió, además, que se generaran brechas entre ellos, so pretexto de llegar a un proceso de pacificación. Pero el conflicto es necesario¹²⁴, por la tremenda cantidad de culturas encontradas en Ecuador y toda Latinoamérica, su supresión solo ha generado constantes pugnas que abogan por nuevos derechos e igualdad. Y el discurso de Estupiñán Bass está poblado de estas percepciones.

Luego de ser derrotados los facciosos se intenta llegar a un acuerdo para deponer las armas mediante elecciones, pero el resultado es, una vez más, la marginación del pueblo esmeraldeño:

El fraude electoral consumado en los comicios para elegir concejales, todos los cuales, excepto solamente uno, eran ciudadanos venidos de otras provincias; la prisión de pacíficos ciudadanos que protestaron por los abusos que empezaron a cometer las flamantes autoridades; los nombramientos de funcionarios que sistemáticamente fueron recayendo en personas sin mayores raigambres en la opinión pública, sin prestigio ni capacidad, y, a veces, consideradas como la escoria de Esmeraldas; la ‘importación’ de una considerable cantidad de manabitas e interioranos para el desempeño de modestos cargos que pudieron ser desempeñados por esmeraldeños; todo esto y mucho más, llevado a cabo bajo el signo de la pacificación, engendró el descontento. (Estupiñán Bass 2008, 133).

¹²³ Sobre las identidades-nación en Latinoamérica, la venezolana Raquel Rivas (2002, 115) realiza una aproximación a las condicionantes que llevan a los intelectuales a arrogarse la voz de todos, en una supresión avasalladora y reduccionista a nivel social y cultural. Algunas novelas latinoamericanas (entre ellas *Pobre Negro* de Rómulo Gallegos) dan cuenta de un intento de eliminación de lo heterogéneo, en pro de una falsa armonía que depende del silenciamiento de otras voces.

¹²⁴ Cornejo Polar (2003, 16) afirma, sobre el conflicto en Latinoamérica, que cada vez que se produce un intento por suprimir esa heterogeneidad, aparecen conflictos de toda índole, sobre todo los de carácter violento..

Es un discurso que, incluso, no parece distanciarse demasiado de la historia del Ecuador más reciente. El texto aclara un tanto después que Esmeraldas clamaba, ensangrentada, por una justicia que no llegó y en reclamo por una devastación incluso más funesta que la disputada entre las fuerzas leales y facciosos (Estupiñán Bass 2008, 133). Y otra vez el discurso fuga desde su ficción a la realidad. Tanta sangre derramada para que, al final, los que ostentan el poder manipulen las elecciones y expropien a campesinos, compren a la policía, se repartan los cargos públicos estratégicos y dejen sin empleo a los esmeraldeños. Casa adentro, tampoco las promesas de paz, de inclusión y los grandilocuentes discursos políticos, sobre todo, resultan ciertos. La igualdad no se va a conseguir tampoco desde una visión democrática de los derechos. En el texto, para los negros ecuatorianos la inclusión sigue siendo una imposibilidad y todavía la única respuesta es el combate.

A tal punto llega la inconformidad con lo que ha sucedido que en el momento en que los personajes principales son apresados, doña Jacinta, le ordena al intendente que le devuelvan a sus conciertos, pero ni Cagua ni Morcú acceden a ir, prefieren la prisión que retroceder a su condición de conciertos. El Gavilán, como se le conoce al intendente acusa a ambos de ladrones, mientras él ha decomisado una cierta cantidad de balsas para su favor y nuevamente se retrata la inutilidad final de la revuelta: “—¿También este? Lo hemos cogido por ladrón. ¡Vea de lo que les ha servido la revolución! ¡Eran honrados, vivían bien, y ahora han terminado de ladrones! ¡Claro! Creen que la revolución no ha terminado todavía, y se imaginan que pueden robar y matar impunemente. ¡Pero no lo harán! ¡Yo aniquilaré el bandolerismo, y la paz dará sus frutos, aunque sea a la fuerza...!” (Estupiñán Bass 2008, 177).

Y luego de que los conciertos se negaran a volver a su concierto:

—¿Cómo? ¿Qué se han creído? ¿Acaso les estoy pidiendo su opinión? ¡Les estoy advirtiendo! ¡Después les daré la orden! ¡Irán con soga o con bala, pero irán! ¿O creen que estamos en la revolución, forajidos?

—La ley nos ampara— reclamó Juan Cagua—. ¡Ya no hay concertaje!

—La ley nos ampara— repitió sarcásticamente “El Gavilán”—. ¡Ya vas a ver cuál es la ley que te ampara! ¡La ley del plomo, pedazo de criminal!— [...] Morcú estaba para ser juzgado por robo y calumnia, pero lo voy a mandar, le voy a hacer este favor en aras de la paz de la república... (Estupiñán Bass 2008, 177).

De nuevo, no se trata de equiparar la esclavitud del siglo XVI en los ingenios tabacaleros, azucareros, etc. con los concertajes en el siglo XIX y XX. Sí establecer

proximidades y avecinamientos que, toda vez que han ‘cambiado’ las condiciones legales, sociales, comerciales, limítrofes, se encuentra vericuetos y leguleyos para mantener ciertos rasgos de colonialidad que resultan esclavizantes u opresivos muchos años después. A la final, las palabras esclavitud y libertad, tanto como las leyes son manipulables para defender intereses particulares¹²⁵. La búsqueda de la libertad por parte de los conciertos negros de Esmeraldas termina por ser un acto criminal –solo eso– y defenestrados ya los cimarrones son devueltos a su condición: esclavos. Dice la novela, en un desenlace que si bien obedece a una estructura circular, muy usada, más bien, por el relato corto, también marca el retorno a una esclavitud que anula, otra vez, las posibilidades de libertad, incrustadas en la historia... la misma historia:

–... Hace cerca de un siglo aquel pueblo heroico –¡mi pueblo! –dio su grito de independencia. Nos libertamos del oprobioso yugo español, rompiendo para siempre las horrendas y humillantes cadenas de la esclavitud. Ahora somos libres, gracias al sacrificio de nuestros antepasados. ¡Ciudadanos...! Hermanos –gritó en el arrebató del entusiasmo –¡Viva la libertad...!” (Estupiñán Bass 2008, 200).

Quizás esta sea la cita que más representa al discurso cimarrón que Estupiñán Bass ha dejado grabado en *Cuando los guayacanes florecían*. Por un lado, está sugiriendo la infamia, lo protervo de un sistema de poder que termina siempre por castigar a los negros. Pero, por otro, también está manifestando su animadversión por la gente que se apropia del discurso de libertad. Un mismo discurso reivindicatorio para los conciertos puede darle fin a la libertad. Es una apropiación gratuita, injusta por demás. El discurso está proferido por Rodrigo Medrano de Pereira y Quezada, el flamante y nuevo Gobernador que traicionando a los conciertos logra desarmar la revuelta conchista, ganarse la simpatía del Estado y ganar las elecciones de forma fraudulenta. El discurso marca las distancias: “mi pueblo” es el que dio el Primer grito de independencia. Está señalando claramente que se trata del pueblo mestizo y que ha roto las cadenas de la esclavitud española. De nueva cuenta, en esa libertad siempre quedan obviados, reducidos los negros que siguen arrastrando la misma cadena.

El discurso politizado ha esclavizado en varias ocasiones a los afroecuatorianos, la novela lo evidencia. Cualquiera se apropia de la palabra libertad, pero eso sí, la libertad

¹²⁵ Si bien obedecen a distintas intenciones (los cimarrones resisten, combaten la esclavización, mientras que los corruptos esclavizan, sobajan), la diferencia más gravitante sería que los cimarrones se mantienen en un constante movimiento entre la esclavitud y la libertad, precisamente para poder combatir desde una estrategia elusiva; los que usan las leyes para oprimir buscan la estaticidad de su poder y la estaticidad del oprimido, esta diferencia se profundizará un tanto más en los siguientes párrafos.

de los negros es otra cosa, muy distinta. Casa adentro y casa afuera. La novela se parte entre el discurso que reivindica la igualdad para execrar y abjurar de los factores que dan poder a la gente por encima de otra: el dinero, sobre todo. Por otro, puntualiza: no somos lo mismo, ni la libertad es la misma para los negros que para el resto. Porque el concepto panáutico de libertad es, a la vez, todo lo que ha obligado al cimarrón ecuatoriano a huir, todo lo que lo ha esclavizado, que en este caso está representado por el concertaje, pero que no se limita a él sino que abre un abanico de nuevas y ‘futuras’ posibilidades de aprisionamiento (recordando que Estupiñán Bass está haciendo un análisis retrospectivo del evento) que no van a terminar ahí. Se podría decir, entonces, que lo panáutico no es solo el espectro de posibilidades de nuevas esclavitudes sino, también, el conjunto de estratagemas y aprendizajes que deberá acopiar el cimarrón, para mantenerse atento de manera constante por si (re)aparece algún nuevo intento de apropiación en detrimento del otro. Es decir, debe mantenerse en movimiento en el continuo proceso de aprender/desaprender.

10. A manera de recapitulación

Es así que Estupiñán Bass construye en su novela *Cuando los guayacanes florecían* la imagen de un cimarrón fragmentado por las diversas causas que lo indefinen: un cimarrón panáutico. En primer lugar, configura cimarrones que en la praxis son esclavos, mientras son libres por decreto. Dos referentes antonómicamente opuestos se unen en su relato: el concierto libre.

Una vez que han tomado conciencia los conciertos de que la ley los ampara tanto como los olvida, deciden unirse a la revolución; en medio de la revuelta se dan cuenta de que tanta violencia es innecesaria y que sus propios pares, negros revolucionarios, los esclavizan ni bien tienen un atisbo de poder. Entonces, la persecución se establece desde todas partes: la ley, las clases de poder, las diferencias étnicas y económicas. Al negro empobrecido y fugado lo quieren desaparecer... todos. La única salida es combatir y fugar a la vez. Pero en tales desventajas el resultado es más esclavitud, nuevo concertaje, cárcel: lo opresivo panáutico.

En la política, la religión, la justicia, no existe cabida para el negro concierto. La misma búsqueda de libertad puede convertirse en un despropósito. El verdadero propósito es mantenerse en fuga, en la posibilidad de luchar y de existir, hasta llegar a la

consecución de una libertad duradera, forjada por ellos y para ellos. Entretanto, la lucha, la estrategia, la astucia son necesarias para huir y ganar un nuevo día para poder resistir.

El panautismo, considerado como todo lo que pudiera verse como circunstancia de apremio personal, coartar la libertad del pueblo negro y en reminiscencia a ese viaje carcelario de destierro y deshumanización como es el navío negrero, aparece aquí como un discurso soterrado, encaminado a enviar señales, a la comunidad negra, para decirles que no se puede confiar en nadie ni en nada más que en la misma búsqueda de otras condiciones de vida, de existir y visibilizarse por propios esfuerzos y convicciones y no por los de nadie más.

El autor conoce ya con distancia los hechos que relata y sabe que la realidad no va a cambiar mayormente por mucho tiempo más, así que deja a sus personajes donde empezaron, en la esclavitud; por errores pasados, por intereses de otros y su manipulación. Pero a la vez es un llamado a cobrar conciencia de esa interminable cadena de injusticias que terminan con su olvido y su silencio. Las palabras esclavitud y libertad, entonces, pueden ser utilizadas por todos, pero no para todos significan lo mismo. De ahí la importancia de Estupiñán Bass como la base y fundamento para otros autores que, posteriormente insistirán en lo relevante de reconstruir la memoria ancestral (García, Preciado, Montañó y el mismo Estupiñán Bass en su obra posterior) para juntos construir la pedagogía de la reexistencia.

Esta revisión histórica que se permea y extrapola en *Cuando los guayacanes florecían* provee de una cierta tesitura que se seguirá en los siguientes capítulos; en ellos, el discurso histórico está reinventado bajo la inclusión del sujeto cimarrón desde sus lados más humanos y complejos, para mostrar distintas pulsiones y tensiones que han sido borrados sistemáticamente del discurso artístico y político de forma continua. Estupiñán Bass, no solo ha reconstruido un hecho histórico sino que le ha dado el protagonismo necesario a los verdaderos actores detrás del hecho. Se conjugó entonces el evento histórico con una ficción que crece en los intersticios de lo que el discurso ‘oficial’ ha anulado, proveyendo así de nuevas marcas e hitos para la comunidad afroecuatoriana, que provea de renovadoras perspectivas sobre su existencia y para su re-existencia. Los autores negros (o con ascendente negro) hacen lo posible por reconstruir la memoria colectiva retratada en sus ficciones sobre los combates cimarrones. Los capítulos que vienen a continuación, entonces, estarán analizados a la luz de más factores de combate y estratagemas de resistencia que en este capítulo, que ha tratado de ser algo más ilustrativo sobre cómo el discurso ‘oficial’ ha suprimido al cimarrón, y de cómo los

autores harán un esfuerzo por conjurar su acervo cultural y pasado en una propuesta artístico-reconstructiva de la memoria. Es por ello que resulta tan pertinente esta cita de García para entender que los caminos cimarrones, todavía están delimitados por otros actores que solo han sacado provecho de ellos:

Así nos encontró la revolución de Concha, entre medios esclavizados y conciertos. La memoria colectiva de los que pelearon en esa revolución recuerda que, “los muertos los pusimos los negros, y los beneficios que deja la guerra se los llevaron los oficiales que no eran negros’. Ni una sola escuela, o calle de Esmeraldas tiene el nombre de los negros y negras que dieron sus vidas por la revolución, y es la misma memoria la colectiva la que señala que son muchas las escuelas y calles que hay en esta provincia en nombre de los conchistas que no eran negros. (García Salazar y Walsh 2017, 174).

Capítulo tercero

Tambores para una canción perdida: la condición de fuga del esclavo-libre

La contratapa, fuera de los parámetros críticos acostumbrados, aclara que esta novela había sido ganadora de un concurso convocado por la Casa de la Cultura núcleo del Guayas, y que uno de los jueces que la había premiado era Antonio Cornejo Polar – sin duda, uno de los antecedentes para el abordaje teórico de mi tesis doctoral–. Al leer la novela *Tambores para una canción perdida* de Jorge Velasco Mackenzie (1986) estaba claro: era un hallazgo importante en cuanto a la poética de combate –bajo los parámetros que aquí se exponen– y el cimarronaje en Ecuador.

Su contenido alude, entre otras cosas, a los orixás que, sin embargo, cambian de nombre en Ecuador antes de cambiar por nombres cristianos para formar un triple sincretismo (a veces cuádruple o quíntuple, como se verá); también expone a la música como forma de alcanzar la libertad, las relaciones de poder, la historicidad ecuatoriana de la esclavitud a través de cien años, el racismo desde la mirada del ‘otro’ y desde la mirada ‘misma’, etc. En definitiva, se trata de una novela que no solo en su contenido trata sobre los cimarrones sino que, en sí misma, es un texto cimarrón: poética, elusiva, a ratos críptica, ecléctica y con el suficiente valor –no solo en cuanto a validez sino también por corajuda– como para resignificarse en el tiempo. Esta novela, escrita a mediados de los 80 y heredera de los relatos negros entre los 50 y 70, exhibía todas las aristas temáticas de lo que aquí se ha llamado una *poética de combate* por cuanto resistió –y lo sigue haciendo– a su anulación cultural y discursiva.

Aquí la Capoeira: concepto operativo que faculta leerla a la luz de ese combate, de esa lucha por alcanzar la libertad, representación cimarrona aglutinante –expresión corporal, historia, filosofía, cultura, gimnasia, música, lucha, danza, etc.– parece apropiada para leer una novela rebotante de elementos similares y todos juntos y simultáneos.

Este análisis tiene por primera finalidad abordar apenas uno de los elementos que atraviesan tanto a esta novela como a su lente crítico-teórico: la fuga –aunque

constantemente ella, por ser fuga y esencia de la novela, huirá hacia los temas mencionados arriba y aún a otros más.

En segunda instancia, buscará en el sincretismo las formas diversas de un discurso que se invisibiliza, desaparece, reaparece y combate desde la postura de un escritor mestizo que, sin embargo, tiene heredad afro, el “otro negro, el Velasco Mackenzie” (Calderón Chico en Handelsman 1999, 79).

Las principales preguntas que se intentará resolver a continuación y sobre la temática de la fuga son: ¿cómo es que esta novela no solo habla sobre un cimarrón sino que es en sí una novela cimarrona?, ¿cómo la fuga tiene que ver con el cimarronaje? y principalmente, ¿cómo es que la fuga sirve para combatir desde la ficción?

1. La fuga como categoría cimarrona de análisis desprendida de la Capoeira

Una de las primeras preguntas que pueden surgir al confrontar la literatura afroecuatoriana con la Capoeira es si existe una relación entre estos discursos, al haberse originado en momentos, contextos y espacios diferentes. Aún dentro de los límites fronterizos de cada país, se debe tomar en cuenta que las culturas traídas de África a América, muchas veces ni siquiera pertenecían a la misma región. Es el dolor vivido aquí lo que conjuga y consolida la unión de los grupos étnicos afros, para convertirse en afro-latinoamericanos. Es decir, lo que termina por unirlos es la lucha por sobrevivir a las vejaciones, al hostigamiento laboral, al desarraigo y a su exterminio. Eso dio paso a discursos similares que parten de apropiarse del lenguaje del colonizador. Pero claro, el lenguaje –se podría pensar– en el primer caso es el portugués y en el otro el español. Para lo que compete a este estudio, se trata, en realidad, de otro lenguaje: la resistencia articulada en contra de la opresión que se sufre bajo los intereses productivos que se diseminaron por los afanes expansionistas tanto de España como de Portugal.

Este apartado persigue el hecho de celebrar y leer algunos elementos de similitud dentro de la diáspora sudamericana: los puntos de contacto entre una y otra etnia sin igualarlos, solamente avvicinarlos desde las convergencias culturales producidas a razón de un pasado también aproximable: la subyugación esclavista. Diáspora que, como aclara Michael Handelsman (2019, 124) –citando a Paul Gilroy– se puede entender como una dispersión que debe rebasar los estudios meramente étnicos y nacionalistas, porque su propia característica de dilatación y propagación tendería a transgredir las fronteras. Claro está que este texto no pretende desconocer el origen del discurso afroecuatoriano o

afrobrasileño –así lo aclara también Handelsman citando a Blas Jiménez–, por el contrario, pretende que se encuentren desde sus raíces ‘comunes’ para de ahí extenderse a un campo de discusión mayor. Sin embargo, tampoco se puede recular hacia estudios meramente historicistas; como diría Benítez Rojo –en *La isla que se repite*– hay que diferenciar entre un estudio originario y uno ‘original’ (1989, 28).

La Capoeira es un discurso, oral, corporal y cultural, –según su registro histórico más aceptado, como se menciona en la introducción teórica– que se forjó exclusivamente para buscar la libertad¹²⁶. No es, sin embargo, comprobable este dato en documentación histórica escrita, puesto que Rui Barbosa, ministro de hacienda del gobierno de Deodoro da Fonseca, quemó toda información que los vinculara con un pasado esclavista (Tyrálová 2007, 14). No obstante, uno de los primeros registros históricos al respecto es la descripción de una acuarela de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) intitulado “Entierro del hijo de un rey negro”, luego de describir la procesión y cortejo fúnebre capoeirista¹²⁷ hace una alusión directa a lo que representa la fuga dentro de la capoeira:

... terminan siempre sus ingenuas estrofas con algunas palabras lascivas acompañadas por gestos análogos, medio infalible para hacer gritar de alegría a todos los espectadores negros, a cuyos aplausos se unen chiflidos, gritos agudos, contorciones y saltos, pero cuya explosión es felizmente momentánea, porque rápidamente *huyen en otras direcciones* para evitar la represión de los soldados de la policía que los persiguen a golpes. (Frazão Conduru 2008, 25).

Si bien se trata de una descripción del siglo XVIII, da testimonio de una época en la que todavía el negro es cimarrón, todavía debe huir aun cuando se trata de una celebración fúnebre y costumbrista, todavía huyen de la policía que los persigue por congregarse a celebrar su cultura. En otras palabras, en una de las primeras descripciones históricas de la Capoeira ya está asociada inherentemente la fuga; que en este caso no es únicamente física, de la prisión, sino también de un discurso cultural que escapa para sobrevivir. Se trata de huir para evitar la anulación represiva de la prisión. Empero, no se huye por falta de valor, sino para tener la oportunidad, en otro momento y en otro lugar,

¹²⁶*Dice* Guilherme Frazão Conduru (2008, 22): “La asociación de la capoeira con la historia de la resistencia negra a la esclavitud es, en efecto, instigadora: ella sería no apenas una distracción, a través de la cual los esclavos se olvidaban momentáneamente de la dureza de su condición, sino también un instrumento de lucha para la conquista de la libertad”.

¹²⁷ La descripción menciona que a personajes rituales como el maestro de ceremonias y a un negro cohetero los acompañan otros identificables como capoeiristas tanto por la descripción como la evidencia de su acuarela: “tres o cuatro negros saltarines, dando saltos mortales o haciendo mil cabriolas para animar la escena” o también en su acuarela “El negro trovador”, donde aparece un africano que carga un berimbau, el instrumento sagrado de la Capoeira (Frazão Conduru 2008, 25). Ver Anexos 1 y 2 respectivamente.

de ser. Es precisamente esa noción de fuga con la que se observará a los discursos afroecuatorianos en sus distintas manifestaciones y representaciones y en particular, aquí, en la obra de Velasco Mackenzie: las variopintas posibilidades de fuga en otras direcciones que exhibe su texto. No obstante, si bien se realizará una breve valoración de la fuga en términos generales, este estudio se circunscribirá más aún a una sola de sus aristas: la huida a través del tiempo.

2. Velasco Mackenzie y el discurso cimarrón de la fuga

El Cantador vendrá en espíritu, dice ella; aunque
el fugado esté vivo lo traeré fallecido, muerto, porque
según el refrán [...] todo esclavo es un ser muerto.
(Velasco Mackenzie 1986, 22)

Ahora que se realizará un estudio específico de la fuga vale recordar que el cimarrón es el esclavo en fuga (RAE 2016), porque de aquí parte la hipótesis más importante de este estudio alrededor de la huida: es el esclavo que huye de su opresión y se refugia para buscar su libertad. Es decir, es la fuga, el parapeto lo que le da esa condición de cimarrón, si fuera apresado seguiría siendo esclavo y si alcanzara la libertad sería liberto como se veía en la obra de Estupiñán Bass. Pero mientras continúe en fuga es cimarrón; entonces, tiene que ver con una condición de transición que estriba entre esclavitud y libertad. El lugar ‘entre’ que no puede ser adscrito ni a la opresión ni a la emancipación. Pero se trata de un lugar. Es decir, antes que evocar un “no lugar” (Auge 1995), en el que las personas pierden o distorsionan su identidad, la fuga del cimarrón no lo desdibuja, por el contrario, lo legitima en su esencia que, es preciso recordar, no es la huida gratuita sino el recluir hasta estar en la posibilidad de (re)existir y luchar o arremeter. Entonces, el cimarrón también exige un espacio para desarrollar su cultura cimarrona, un lugar en donde estar, en donde reafirmarse. Juan García luchó hasta el último de sus días por la territorialización o legitimación de los territorios ancestrales como parte del patrimonio de los cimarrones: “su voz [la del abuelo Zenón] nace en el contexto del conflicto de la pérdida de los territorios ancestrales, y en la búsqueda de las comunidades para crear una fuerza vital que pueda motivar y orientar sus reflexiones casa adentro sobre ese conflicto, territorio, memoria y derechos ancestrales” (García Salazar y

Walsh 2017, 23). Sin embargo, no significa que un cimarrón que se ha desplazado o al que lo han desplazado pierda su condición de cimarrón, por el contrario, tratará de encontrar la forma de establecer allí su cultura; y si la anulación cultural está presente como una posibilidad huirá, hasta encontrar nuevas condiciones para reexistir.

A través de ese concepto –que es a la vez una *indefinición*– se puede llegar al sujeto cimarrón en esta novela, como también a la forma cimarrona que lo erige y lo constituye a nivel textual.

Este lugar ‘entre’ que representa el cimarrón, encuentra ecos muy fuertes en *Tambores para una canción perdida*. Es quizás esa la razón por la cual empecé a ahondar en ella como una visión alternativa a los conceptos ya desarrollados por otros investigadores¹²⁸: “La bruja Lupina me suplica que lo quiere vivo, que hay cosas terribles que él puede hacer con su canción: ¿Liberar ekobios?, ¿sacarlos sanos de cadena y cepo? Malo es ser esclavo, dice la bruja, pero muchas veces peor es ser *esclavo libre*, cimarrón de montaña, de historia y vida perdida. (Velasco Mackenzie 1986, 21; énfasis añadido)”.

Alguien ha “abierto los ojos” del Cantador para la fuga (Velasco Mackenzie 1986, 10); ha sido iniciado en algunos poderes de la mística afro a través de su maestro, su abuelo adoptivo Arakén¹²⁹ y la bruja Lupina. Sin embargo, es el único poseedor de una canción que es capaz de prolongar la vida y que resulta el motivo principal de su persecución. En este fragmento se intenta dilucidar si en realidad el transformar a un esclavo en cimarrón sería ventajoso, cuando en realidad el cimarrón no tiene un lugar, un espacio o siquiera un ‘presente’¹³⁰ –porque no existe para la mirada colonizadora– desde dónde enraizar su pasado. Además, deja ver esta doble propiedad de la que se habló antes: no se trata de un esclavo o de un liberto, esta novela va a hablar de la condición del *esclavo libre*; aposición de sustantivos que también lo es de adjetivos, porque son tanto sujetos

¹²⁸ La extensa tesis de Estudios culturales de Edizon León (2015) al igual que en su artículo *Pensamiento cimarrón como proyecto epistémico y político en los procesos de la diáspora afroandina* (2006, 159-166), por ejemplo, plantea varias cuestiones alrededor del pensamiento cimarrón descrito como pensamiento político. Tengo varios puntos de coincidencia con sus apreciaciones a pesar de que mi hipótesis parte desde el hecho mismo de la huida y aunque él lo descarte por pensar que se trata solamente de un escape físico y que el análisis de la palabra huida –realizado ya por otros autores– carece de posibilidades políticas. Intentaré demostrar aquí, que desde el plano textual –y en particular para analizar la novela de Velasco Mackenzie–, la *palabra* fuga o huida es fundamental para entender la poética cimarrona de combate sin dejar de ser política, por el contrario, lograría vislumbrar ese aspecto, acrecentarlo y enriquecerlo desde otras posibilidades.

¹²⁹ Arakén le enseña a escuchar a través de la tierra, en el palpito de las piedras, la voz de sus perseguidores (Velasco Mackenzie 1986, 16). Extrapolándolo a la realidad, en su libro *Lecturas Tatuadas*, el autor afirma que cuando hacía junto a otros escritores ecuatorianos la revista *Sicoseo*, había un sujeto brasileño que les preparaba feijoadas, se llamaba Arakén, y nadie sabía de dónde salió. (Velasco Mackenzie 2009, 109)

¹³⁰ Y también por las razones explicadas en el acápite anterior a nivel histórico.

como las características de tal, o su mezcla. El oxímoron marca esa indefinición que es, a la vez, una transición: la continua búsqueda de libertad, de reexistir.

Por otra parte, la cita remarca la paradoja de llegar a la libertad en un momento inoportuno. ¿Ser libre puede acaso ser inoportuno? A lo que la obra posiblemente alude es al hecho de que, a pesar de que para 1852 el Jefe supremo, el General José María Urbina y Viteri, decretara la manumisión definitiva de los esclavos en Ecuador (Avilés Pino 2016) (véase capítulo anterior); hasta 1913 todavía persiste otra forma de esclavitud: el concertaje¹³¹. Una esclavitud que si bien mantiene los vicios de la marginación étnica-colonialista comienza a cobrar matices también de luchas de clase acuñadas en lo económico. Al final, la esclavitud ha estado insertada siempre en la dinámica del comercio, la máquina de la ‘hacienda’ o el ingenio que no es más que el resultado de la búsqueda de poder a través del comercio de esclavos y de productos que sean sembrados y cosechados por ellos para enriquecer al colonizador.

“Me dice el Cantador que quien la escucha se convierte, que el humano que la canta vivirá cien años con salud. Por eso me la canta a mí que no la entiendo, que soy perro nomás, menos que humano, y que había tiempos aquí me dice, en que ser perro era mejor que ser esclavo, porque un esclavo, repite la canción, vivirá cien años”. (Velasco Mackenzie 1986, 18). Aquí Guanchiche, el perro que acompaña al Cantador después de fugar –y que devela cierta conexión con el cuento “Los fugitivos de Alejo Carpentier”¹³², realiza una suerte de prolepsis para mostrar lo que será el final de la novela y los cien años que vivirá el Cantador envuelto, cada vez más, en una dinámica económica que no da cabida a los negros. Si la escucha un esclavo, se liberará del patrón y, sin embargo, seguirá siendo esclavo por cien años más. Esto se justifica desde el hecho de que para el autor la esclavitud irá tomando matices distintos, inscritos en cambios culturales y epocales. La manumisión, por tanto, es parcial –lugar entre esclavo y libre– y parece replicar lo que dijera la poeta colombiana Jenny de la Torre en “África Mía”: “Escucha el eco/ de nuestras cadenas ocultas,/ desde esta orilla./ El tirano desapareció/ pero dejó su látigo” (Ocampo y Cuesta 2010, 279).

¹³¹ Como se revisó en el capítulo anterior, en ese año se produce la revolución de Carlos Concha Torres (Revolución Conchista) en contra del ejército del gobierno, en su mayoría constituido por serranos.

¹³² En tanto la historia de la fuga la construyen en mutua compañía. En el cuento de Carpentier el perro ‘traiciona’ a *Cimarrón*, el personaje principal. Sin embargo, Guanchiche –el perro bautizado con nombre de pez– no asesina ni comparte el destino fatal del Cantador –bautizado con nombre que es “el del varón de una flor hembra” [Margarito], evidencia además las fugas de identidades a la naturaleza (Velasco Mackenzie 1986, 121)–. Después de todo, y como dice la cita inmediata anterior, en cierta época era mejor ser perro que esclavo (Velasco Mackenzie 1986, 121).

3. La fuga del discurso a través del tiempo

El arte da vida a lo que la memoria ha asesinado
(Carlos Fuentes en Velasco Mackenzie 2009, 44)

Dentro de la fuga temática, lo que se desborda de la lucha en contra de la esclavitud racial es también la lucha contra la esclavitud de clase¹³³. El final de la novela es lapidario al respecto. El Cantador tiene una suerte de epifanía –de las varias del texto, él mismo confiesa ser la canción que nunca estuvo perdida sino inscrita en su cuerpo, “nadie vivirá cien años” dice, ningún negro o persona que haya defendido al negro para evitar su dolor –lo que une el final con su inicio¹³⁴, y también da cabida a la forma particular de fuga que se analizará aquí: el tiempo– porque ya no puede seguir testificando aquello en lo que la esclavitud se sigue transformando; ya no puede luchar contra un destino de marginación fustigante, demasiado inclemente como para cargar por cien años.

... En ese momento cierras los ojos y ves al santo del patíbulo con el cráneo roto a machetazos, como alcanzado por un rayo; al general Indio y su gente arrastrados y quemados por una multitud enfurecida; al jefe de la plaza muriendo solitario, sin nadie que lo asista, ni siquiera un hombre negro; a los tauras rechazados de todas partes, pateando pelotas de cuero, cantando ritmos calientes que los devoran por dentro, vendiendo golosinas en lugares públicos, esclavos y bufones lanzando llamas por la boca, como Changó cuando está en furia; ves al cura fornicando con la mujer del canto para traer al mundo hijos blancos (Velasco Mackenzie 1986, 155).

En la cita, se puede observar no solo que la inserción negra dentro de la sociedad capitalista es casi una imposibilidad, sino que retrata con suficientes pistas el paso de un siglo en la historia afroecuatoriana desde Esmeraldas a Guayaquil. De hecho, ese recorrido de desplazamiento historiográfico negro en la novela no es gratuito. Jorge Velasco Mackenzie es natural de Guayaquil y a pesar de no ser esmeraldeño tiene un ascendente negro. Su bisabuelo era jamaiquino y vino a trabajar en el ferrocarril. Debe ser por esto quizás que afirmó sobre su propia novela:

[Se trata de la] historia mítica de Margarito el Cantador, negro cimarrón que sin saber que ya había sido decretada la manumisión de los esclavos por el General José María Urbina,

¹³³ Véase Capítulo tercero.

¹³⁴ El inicio de la novela es el relato de lo que el Cantador no recordó en el momento de su muerte: la causa de su fuga. (Velasco Mackenzie 1986, 9).

huyó durante cien años y sin envejecer, recorriendo la historia republicana. "Un hombre que descubre su ancestro, el universo y sus dioses. Novela de elaboración lingüística y poética con tono narrativo, profética y ritual, con la que pagué mi deuda con la negritud, escrita íntegramente en el Taller Literario de Miguel Donoso Pareja, por lo que fue una experiencia fascinadora (Pérez Pimentel 2020).

En esa afirmación se puede notar con facilidad que el autor siente un cierto compromiso por rescatar sus propios orígenes, sus raíces negras cuando se refiere a su deuda (*¿dibi hereditario*, también?) con su ascendente afro. Sin embargo, la novela ni en contenido ni en forma delata la intención de ubicar a este personaje dentro de la historiografía 'real' de lo afroecuatoriano, por el contrario, y como lo hicieran Preciado y Estupiñán (Véase Capítulo primero y segundo) es un reconocimiento de un pasado que sistemáticamente ha sido anulado y, por ello, es necesario recuperarlo. Pero ya trascendido en épocas, ya lleno de historia ecuatoriana, atravesado por las circunstancias, dioses, indios (como diría el propio Preciado). Es decir, esta novela representa el discurso de un guayaquileño mestizo que no abjura de su pasado negro, por el contrario, se deja atravesar por él para dar su propia versión desde la ficción, donde puede permitirse la licencia de apropiarse de un pasado que no está escrito, para hacerlo, para rescatarlo:

"En el caso concreto de Ecuador, el plantear la centralidad de lo africano en el conjunto multiétnico y plurinacional del país, Velasco supera una tradición reduccionista fenotípica para, así, insistir que raza y etnia se caracterizan según sus contenidos culturales y la medida en que uno se identifica con ellos" (Handelsman 1999, 87).

Ahora bien, volviendo a la novela, el autor refuerza sus ideas reivindicadoras sobre los cimarrones contraponiéndolas con las de aquellas personas que no se sienten conmovidas o atravesadas por lo negro: "Con el espejo, mi memoria recorre por igual todos los caminos, regreso a mi infancia donde siempre hay negros, raza maldita que oscurece mis pesadillas, veo negros en los portales, en las plazas, en los atrios de las iglesias multiplicándose, pidiendo medios y reales, negros huyendo, caídos otra vez en el agua, ahogándose, formando el azogue para que yo pueda mirar y decir: espejo de mi mando, ¿quién odia más a los esclavos?" (Velasco Mackenzie 1986, 125). Una clara evocación de Blanca Nieves siendo perseguida por la bruja que quiere el poder (el reinado y ser la más bella del reino): claro está, es 'Blanca' la mujer más bella del reino, perseguida por la oscuridad. Ambivalencia nuevamente pues en este caso es Margarito el perseguido por un blanco. Por otra parte, resulta inquietante la alusión al agua, lo marítimo, nuevamente y al igual que en Estupiñán Bass, como parte de la opresión y símil recurrente de apresamiento y muerte, lo panáutico: los negros *en el futuro* visto también

por el capitán Manda (no gobierna marinero, se dice) dejará anegados, sumidos a los negros en más esclavitud.

El futuro de los esclavos en *Tambores para una canción perdida* es el futuro ya presenciado por Velasco: así, muere quemado y arrastrado Eloy Alfaro; El General Urbina muere en soledad, ni siquiera asistido por aquellos a quienes liberó; los tauras ahora se han transformado en futbolistas o en músicos; otros venden golosinas —¿en los buses, en las plazas como hasta hoy?— o realizan circo en las calles, y los sacerdotes... blanqueando el pasado y el futuro¹³⁵

Lo primero en lo que es perentorio insistir es que el concepto de fuga a través del tiempo que se usa aquí como concepto operatorio no está relacionado con la cobardía¹³⁶; y por ello es necesaria una pequeña digresión. El concepto está relacionado con el cimarronaje, en primer lugar, y, en segundo, con la *mandinga* como elemento-objetivo de la Capoeira¹³⁷.

En documental *Mandinga en Manhattan* aclara —o indefine— el concepto de *mandinga* a través de declaraciones de algunos *mestres* de Capoeira o metáforas que la explican:

... es el señuelo, la mentira permanente o la intangibilidad del capoeirista que lo acerca a la magia; el conocimiento de lo invisible que se extrapola en movimiento. Improvisación. Hacer de lo poco, mucho; saber entrar y saber salir. El arte de fingirse derrotado cuando se está en perfectas condiciones, estar de acuerdo y a la vez en conflicto, golpear cuando parece imposible, combatir mientras se huye, huir mientras se combate simultáneamente. (Faria 2004).

¹³⁵ A la manera en que describe Rivas el blanqueamiento en pro de los procesos nacionalistas en la novela *Pobre Negro* de Gallegos: haciendo que los personajes negros tengan relaciones con los blancos para que al final no se piense en más conflictos y se blanquee la historia. Para mayor información véase (Rivas 2002).

¹³⁶ En la literatura ecuatoriana, se puede encontrar también a una personaje negra en fuga del ‘apocalipsis’ del progreso: en el cuento “Un centinela ve aparecer la vida” de César Dávila Andrade, un indígena y una mujer afroecuatoriana, frente a un inminente cataclismo (donde el cóndor ha fallecido), mientras el tren avanza (léase el progreso), deciden abandonarlo, fugar de él y volver a su tierra de origen, dejando al centinela en la posibilidad de decidir si seguir al leproso que sigue subiendo en la dirección que el tren y sus rieles marcan o ir detrás de sus “guías” que lo han abandonado (Dávila Andrade en Rivas Iturralde 2008). La fuga puede moverse en varias direcciones y, al igual que el silencio, puede significar la vida.

¹³⁷ Es una palabra conocida por los afrodescendientes de Ecuador (Los que tenemos de mandinga propone Justino Cornejo). Por último, se verá que en la obra *Duelo de titanes* de Estupiñán Bass, sobre todo en el desenlace del libro *El desempate*, también se hace referencia a la palabra y a varios de los conceptos desarrollados aquí.

Esto a su vez, parece tener consonancia –si se piensa en esa ambigüedad de lo que se dice y no, lo que se invisibiliza y, sin embargo aparece– con lo que Michael Handelsman opina sobre el autor y su novela: “De modo que en *Tambores para una canción perdida*, Velasco Mackenzie escucha la música lejana del Tan Tan (expresión de Adalberto Ortiz) y, al interpretarla, él crea una canción que es a la vez antigua y nueva, de tiempo y tonalidades distantes y cercanos, desconocida y conocida, perdida o silenciada inconscientemente o conscientemente” (Handelsman 1999, 88).

Se debe considerar entonces que la fuga inscrita en el concepto del *jogo* –juego– de Capoeira es una finta, es el engaño de correr mientras se resiste y se permanece. Es encontrar una mejor forma de atacar al dar un paso atrás, es encarar volviéndose invisible¹³⁸, pero sobre todo, es sinónimo de combate. Esto es importante resaltarlo porque tiene una resonancia muy fuerte en una novela que exalta y multiplica la temática de la fuga, pero no desde la evasión de la problemática sino introduciéndose en la huida del esclavo, en las implicaciones del escape a través del tiempo del discurso negro:

Una de las características más importantes del discurso narrativo latinoamericano de los últimos 20 años, es su condición de *juego* casi irreverente con la verdad histórica oficial”. De muchas formas, la idea del ponente peruano [Teodoro Hampe] corrobora nuestra creencia de que toda meditación retrospectiva no constituye una *fuga* hacia un mundo feliz, sino, por el contrario, es adentrarse en los problemas no resueltos, conflictos aún vigentes utilizando la escritura, la indagación crítica y la imaginación histórica. (Velasco Mackenzie 2009, 39-40) (El énfasis es mío).

Entonces, aún una novela que trata desde su primera página hasta la última sobre la fuga de un esclavo negro, no está construida así para fugar del problema sino para problematizar la fuga. Porque esta novela muestra varios sentidos del escape: es una novela *tránsfuga* en la medida en que cambia, atraviesa ideologías, y épocas distintas; es fugaz en la voz que le otorga a cada personaje para que ingrese su versión de la historia desde sus monólogos, pensamientos y escasos diálogos. Pero la destrucción del tiempo-

¹³⁸ Es preciso aquí hablar de un cierto canon sobre la temática de la (in)visibilidad en la literatura mundial: La República de Platón y el anillo de Giges (Plato y Márquez 2000), El horla de Maupassant (Maupassant 2015), El hombre invisible de H.G. Wells (Wells, Davis, y Calero 2011), El señor de los anillos de Tolkien (Tolkien y Domènech 2012), "El secreto de Wilhelm Storitz" de Verne (Verne y Elorriaga 2018) y por supuesto Jack London "La sombra y el relámpago" (London y Carral 2017) y quizás el más importante para este trabajo: El hombre invisible de Ralph Ellison (Ellison [1952] 2016). En todos estos textos, la (in)visibilidad representa un factor de poder y que muchas veces pone en tela de duda la moral humana frente a ese mismo poder, en muchos casos representa un elemento que reposiciona al desposeído como un hegemonía jerárquico y que, además, problematiza el tema moral alrededor del que ataca sin ser visto; y de esto se habló en el capítulo introductorio-teórico.

espacio está elaborada para capturar –y hasta esclavizar– al lector para luego sacarlo hacia otro tiempo y hacia disímiles temáticas que se desprenden de la esclavitud.

A tal punto, se llega a problematizar la fuga, se dijo, que incluso el autor llega a proponer una paradoja e imagen poderosa: “Quisiera preguntarle de dónde salió, quién es su amo, por qué se esconde en este lugar tan inmundo y no huye como el Cantador para ser esclavo de su fuga” (Velasco Mackenzie 1986, 135), piensa Guanchiche sobre Cedric, el rey de los pordioseros. De alguna manera, esta cita puede resultar esclarecedora sobre otro de los puntos determinantes de una poética del combate: el cimarrón no pretende perpetuarse en su condición de tal. Si bien hoy se puede hablar de educación cimarrona y se realizan congresos al respecto¹³⁹ se trata más de una recuperación de costumbres y cultura de los que antes fueron esclavos y que fugaron para sobrevivir. Se trata más de una evocación de lo superado y por superar; pero la condición del cimarrón que se explora en esta novela es la del *esclavo libre*, el que a pesar de no estar encarcelado, todavía es perseguido, y es en esa precisa persecución el espacio-tiempo en el que se es cimarrón, en donde no hay cabida, todavía, para la libertad sino para su búsqueda. Mientras no se alcance la manumisión, la igualdad, los derechos, la equidad, el cimarrón fuga de su condición hacia ese estadio mejor. El cimarrón es esclavo también de la fuga. Porque no puede abandonarla, no puede dejar de fugar porque eso lo convertiría en un esclavo... otra vez. Daría razón a la ley.

El cimarrón también es apresado por la historia oficial. La historia negra, destruida por la versión oficial, es sustituida por una prolija imaginación que interconecta épocas, circunstancias y personajes reconocibles del pasado nacional, unidos por lo afroecuatoriano y su dolor, su marginación y sí..., por su fuga. No en vano el autor afirmará: “la historiografía oficial es más mentirosa que las novelas que se envuelven en los sucesos del pasado para protegerse del frío de los tiempos” (Velasco Mackenzie 2009, 41). El objetivo es que el lector construya una memoria ‘otra’, porque –como sugiere el epígrafe de este acápite– la versión ‘oficial’ de los hechos ha sido trastocada por el racismo, por intereses de clase, de poder, etc. Velasco Mackenzie explica el manejo del tiempo de esta manera:

Sucede que en la literatura en prosa (novela, cuento) el tiempo se vuelve realmente denso. Existe un tiempo del relato y un tiempo del lector, esto produce la densidad, si un texto narra una estafa actual (*La madriguera*, de Abdón Ubidia), esa actualidad nunca corresponde a la vida del lector, el leyente moviliza el tiempo del texto y su traslado opera

¹³⁹ Para mayor información véase: Burbano Preciado y D’Agostino (2013b).

en la memoria; ésta es la memoria que se inventa en la literatura, en los libros... (Velasco Mackenzie 2009, 38).

La pregunta es entonces ¿cuál es el móvil del tiempo que se desliza en esta novela? ¿Por qué el Cantador debe atravesar épocas, más allá de lo que ya se ha aclarado –mostrar el espectro de cambios y mutaciones que tiene la esclavitud en el tiempo? La respuesta quizás haya surgido frente a la pregunta del Michael Handelsman de si existía alguna diferencia importante en la elaboración de esta novela y su concepción entre libertad y manumisión.

Ese preciso argumento: que es necesario mostrar las aristas de esclavitud que se viven hoy –como el látigo que prevalece–, está directamente condicionado por el hecho de que existe una diferencia entre liberto y manumiso: el primero es libre con respecto a su patrón, el segundo es, ‘ sencillamente’, libre^{140y141}. Más adelante se verá cómo Velasco Mackenzie pone énfasis en su relato en esa precisa palabra; pero, se debe entender que no es una condición que el cimarrón deba esperar del otro: el cimarrón resiste y lucha por su cuenta para llegar a su manumisión y por la de su comunidad¹⁴².

Esta novela hace gala de saltos temporales: retrata la vida de un cimarrón desde su compra en un mercado de esclavos, regresa al encallamiento del barco de Alonso de Illescas¹⁴³, cruza la vida del pintor Andrés Sánchez Gallque, se hunde junto al *hipopótamo* –nombre del primer submarino sudamericano creado por el inventor guayaquileño José Rodríguez Labandera, personaje que ayuda a escapar al Cantador–; en un abrir y cerrar de ojos –literalmente como ya se vio– emerge por 1912 a la muerte de Alfaro, y al abrirlos nuevamente regresan las epifanías sobre el ‘futuro’ del negro como alguien al margen de la sociedad capitalista actual. Los captores se entreveran y confunden recurrentemente

¹⁴⁰ La definición de liberto es: “Esclavo a quien se ha dado libertad, respecto de su patrono”. (Real Academia Española 2020c)

¹⁴¹La definición de manumiso reza: Dicho de una persona que ha sido manumitida – Dar libertad a un esclavo. (Real Academia Española 2020d).

¹⁴² En la revista Kipus 46, próxima a salir, se encuentra un artículo mío intitolado “La Capoeira y la música de protesta: mimesis solidaria en favor de la educación” y en él, uno de los Mestres de Capoeira más reconocidos internacionalmente, Mestre Barrao, se apropia de un himno de protesta en contra de la dictadura de Da Costa e Silva y lo usa para resignificar un tema propio en el que dice: “ven vamos ahora que esperar no es saber, quien sabe hace ahora, no espera acontecer” (Rubio 2020a). En la lucha por adquirir una de sus tantas libertades perdidas, la de educarse, los cimarrones en Brasil no esperan para llegar al conocimiento, deben protestar.

¹⁴³ Nombre con el cual se bautizará posteriormente al cimarrón negro, quizás, más importante de la historia de Ecuador, nombrado además Gobernador de Esmeraldas; título dado por los colonizadores y que rechazaría. Por cierto, hay un fragmento de la novela sobre el génesis del cimarronaje en Ecuador que transcribe casi con exactitud un relato de Cabello de Balboa al respecto. Para ver la clara similitud, Ver (León 2015, 37; Velasco Mackenzie 1986, 61).

con el tiempo y se han propuesto alcanzar al Cantor “antes de que sea manumiso” (Velasco Mackenzie 1986, 106).

Es así que los acápites se suceden como cortes transversales de la periodicidad, como los pedazos que exuda el látigo al golpear sobre la piel del tiempo de la historia cimarrona. Cien años de historia han transcurrido en 150 páginas. El lector –cautivo de la vertiginosa historia– ha fugado de ‘su’ actualidad: “Llegamos lejos, demasiado para haber fugado en tan poco tiempo, pero en la fuga de los esclavos todo es posible” (Velasco Mackenzie 1986, 103) y a la vez se ha introducido en una intrincada problemática temporal, ‘racial’, de clase, política, y de un *etc.* bastante extenso de temáticas. Los *puntos de fuga de la fuga* son múltiples¹⁴⁴.

Recapitulando, en el momento en que se fuga, pasa a ser ‘libre’ pero es perseguido por cien años, entonces es un *esclavo libre*. El padre Trespalacios, quien también ayuda¹⁴⁵ al Cantador en su fuga le dirá: “Está cercana tu libertad, pero pasarán años antes de que en verdad sean libres, manumisión, la llaman, apréndete bien esa palabra.” (Velasco Mackenzie 1986, 59). Y es la palabra la que ayuda a fugar, la palabra en sí, en esta novela –representación y apología de la cultura oral que persiste al ingresar en el oído generacional– es cimarrona.

Poco antes de que el Cantador muera –al cerrar los ojos por última vez y al silenciarse para siempre, para que nadie viva cien años de esclavitud/libertad como él– dice al desdoblarse a través de la voz de su conciencia: “Escuchándote hablar [a sí mismo] te das cuenta de que ya no puedes huir, que la palabra fuga ya no escapa contigo...” (Velasco Mackenzie 1986, 156). Posteriormente le pedirá a Iris que cuente su historia ya

¹⁴⁴ Michael Handelsman (1999, 86) dice al respecto: “La fuga de Margarito, el cimarrón negro de la novela que busca la libertad y la verdad, se convierte en la experiencia del lector que comprende que no puede haber la verdad sin libertad, ni libertad sin la verdad”.

¹⁴⁵ Ya se mencionó que tanto los cimarrones como los que les ayudan a escapar tiene un destino fatídico. La ley ecuatoriana estipulaba al respecto lo siguiente: En nuestro país, los primeros esclavos debieron llegar con Almagro y Benalcázar cuando estos -en 1534- iniciaron la conquista de estos territorios, pero la noticia más antigua que se tiene al respecto de ellos aparece en una disposición dictada por el Cabildo de Quito, puesta en vigencia el 27 de marzo de 1535, por medio de la cual se ordenaba que “el esclavo que fugara, fuera mutilado, en la primera vez, y sufriera pena de muerte en caso de reincidencia” (*La Esclavitud en el Ecuador. - Revista Actualidades No. 4, Guayaquil, junio 20 de 1907* en Avilés Pino 2016). Otro segmento de correspondencia histórica de la novela coincide con lo que se analiza arriba y también con la ley ecuatoriana. Dice un sacristán: “Acúseme padre, comenzó diciendo, de haber azotado a un burro con cien golpes, como los Ascásubi azotaron al viejo Minda cuando se fugó por primera vez. Acúseme de haber cortado la pata de un ternero negro, como lo hicieron ellos con el mismo esclavo cuando escapó la segunda ocasión. Acúseme de cortar el miembro y los compañeros a un perro oscuro, igual que hicieron los amos con el mismo viejo Minda cuando intentó fugar la tercera. Vuelva a acusarme y condéneme, padre, de haber matado un gato pardo el día que el esclavo de los Ascásubi fue alcanzado y ejecutado por intentar la cuarta fuga” (Velasco Mackenzie 1986, 69). Desde luego, en la novela de Mackenzie hay siempre más fugas que en la historia oficial.

que no puede cantarla porque la lengua en la que está hecha es la del pasado, es la de los tambores. El pasado, fundido con el presente y el futuro¹⁴⁶ amenaza con la anulación de su acervo cultural al morir.

En su libro *Lecturas tatuadas* (2009, 47) el autor afirma que el primer mestizaje, antes que en cualquier nacimiento humano se dio en el lenguaje. Para las comunidades colonizadas y esclavizadas esa es su forma de poder revertir el poder y en este caso es también la posibilidad de fugar, de huir hacia otras épocas, empoderarse de una búsqueda que no ha terminado.

... ¿por qué los tiempos se nos enredan en la lengua?, interrumpe Mendieta, los tenemos claros en nuestra mente, pero cuando hablamos se entreveran con los otros tiempos. Tú, di hoy, y verás que lo que quisiste decir fue mañana, o al revés; mejor no hablemos del tiempo porque estaremos perdidos, dice Martillo. ¿Dónde estará el Cantador mañana?, solamente él lo sabe, responde Mendieta. Intentamos hablar sin tiempo, propone Martillo, será como un juego, comienza tú que no duermes: La plaza vacía, el Manda y todos queremos atrapar al Cantador que huyó despavorido, ensaya Mendieta fracasando. (Velasco Mackenzie 1986, 58).

El Cantador fuga del tiempo, del racismo, de la esclavitud, de la propia fuga discursiva, de su ‘historia’ y finalmente a través de su último silencio, del lector; ningún tiempo le ha sido favorable y la colonialidad lo persigue: la fuga abre la posibilidad de una nueva lucha.

4. Recapitulando hasta aquí

En definitiva, esta novela, vista desde la huida como concepto sacado de la definición lingüística del cimarrón y a la luz de la noción bipartita huida/combate de la *mandinga* capoeirística, es en sí una novela que fuga, una novela cimarrona.

La novela desafía la estructura temporal que está relacionada en este caso por la diferencia entre liberto, manumiso y más aún, la automanumisión. El problema no terminó cuando se liberó a los esclavos de sus patrones –como en el caso de la definición de la primera palabra—. La libertad tiene que ver también con la equidad, con la

¹⁴⁶ Y aquí habría una suerte consonancia con lo que León (2015, 277) rescata de Stuart Hall. La posibilidad de analizar la diáspora está en la ancestralidad, que es la forma de unir la fragmentación: “Poseer una identidad cultural en ese sentido es estar primordialmente en contacto con un núcleo inmutable y atemporal, uniendo a un pasado y futuro y un presente en una línea ininterrumpida. Ese cordón umbilical es lo que llamamos ‘tradición’, cuya prueba es su fidelidad a sus orígenes, su presencia consciente frente a sí misma, su ‘autenticidad’.”

oportunidad, con los derechos civiles; no con la homologación inmediata y excluyente de inscribir a todos bajo el término mestizaje ni en la compra de libertades intercambiadas por pólvora –un intercambio del libertador (no manumisor al fin) Urbina que transfiere la violencia a otras instancias más ‘modernas’–, pero sí del respeto y celebración de las diferencias. Para Velasco Mackenzie, ése es un propósito que hasta la segunda mitad de la década de los ochenta, no se lograba. Y dejando aquí fugar la problemática... es algo que aún hoy no está resuelto.

La fuga a través del tiempo ha sido analizada en este estudio y, sin embargo, quedan algunos puntos fuera y que están siempre relacionados con ella como el sincretismo, los narradores, el racismo, los espacios, la mística yoruba, etc.

Intrincada a ratos, pero magnífica en su conjunto, *Tambores para una canción perdida* es una novela para celebrar en ciertos fragmentos y para someterse al dolor que irradia en otros, porque “fugar es siempre terrible” (Velasco Mackenzie 1986, 55); porque si hay algo que atrapa y esclaviza en esta obra es la transmisión de *lo terrible* detrás de la opresión: el salvaje y descarnado intento de eliminación corpórea y cultural.

No es un hecho menor tampoco el que esta novela haya causado tanta controversia; Handelsman afirma que se acusó a Velasco Mackenzie de haber plagiado a Laura Hidalgo autora de *Décimas esmeraldeñas*; la crítica la juzgó por no ser artística u original, ya que nació como un ejercicio en un taller literario; Alfredo Pareja Diezcanseco lamentó públicamente haber dado el primer lugar a la novela como la mejor de la convocatoria 1986 del premio Nacional de novela Grupo de Guayaquil y, por último, yo mismo he constatado que en un capítulo retrata literalmente un fragmento de un texto de Cabello de Balboa, sin citación, sin reconocimiento, solo como parte del texto. La novela cayó en el olvido. Handelsman la defiende desde la literatura universal que no precisa puntualizaciones e incluso de una mitología recogida que se inserta en lo panafricanista (Handelsman 1999, 84), panáutica diría yo. Para este estudio y su coherencia, el autor y su obra se apropiaron de lo que necesitaron para *ser, existir* ambos, aunque durara poco y le sucediera lo que a otros discursos cimarrones; en una obra que heredó de otras pero es, en definitiva, muy distinta a aquéllas. Una novela “invisibilizada y silenciada” en palabras de Handelsman, acusada de latrocinio (intelectual), de no ser original por haberse apropiado de los recursos de otros en un taller literario, luego callada, y luego estudiada por décadas, y vigente incluida al 2021, por lo menos, en este estudio. Corre la misma suerte de los sujetos cimarrones que retrata. Esta novela en sí misma no podría ser más cimarrona.

Jorge Velasco Mackenzie propone su ficción como reconstrucción de la memoria que muchos han perdido. Y lo ha hecho con suma de méritos.

Quizás bajo esta mirada del lugar ‘entre’, siempre en movimiento y desplazándose para alcanzar nuevas libertades –o antiguas no concedidas a lo afro– quepa esta reflexión sobre el Cantador y, desde luego, sobre el sujeto cimarrón: “No había modo de atraparlo sino dejándolo libre (Velasco Mackenzie 1986, 10).

5. El sincretismo – el disfraz y la fuga de identidades

En el panteón hay lugar para esos dioses que se
excluyen unos a otros, y todos tienen trono y reinado.
Cada uno puede ser todo, porque aquí no hay ya límites,
ni siquiera lógicos, y disfrutamos de la convivencia de
varios inmortales, de la coexistencia de distintos infinitos
y de diversas eternidades
(Pessoa 2018, 68).

El autor, al igual que Preciado, reniega de un pasado religioso-africano que persista hasta los presentes días desde el siglo XVI. Tampoco termina por adentrarse dogmática y narrativamente en el catolicismo; se trata de un sincretismo en el que el discurso va y no hacia lo religioso, se define y no en lo ritual y sagrado volviéndose ambiguo: un discurso que se mueve entre los africanistas y los americanistas en tanto los dioses representados o nombrados en los que los distintos personajes tienen ‘fe’ son los africanos, o los católicos, o ambos o ninguno. Casi siempre se trata de una conveniencia.

En esa ambigüedad entre conocer su pasado, nombrarlo y evocarlo, en realidad, constantemente se encuentra en un vaivén entre la fe y la (f)utilidad: “Braceo fuerte cuando digo que Olorum es nuestro Uanombi, él creó el mundo y la primera pareja de sus dioses: Obatalá y Oduduá, pienso que ellos estarán aquí, enredados entre las ramas de los manglares para que no los reconozca, me doy cuenta que nunca he orado por sus almas porque no son mis dioses, los míos se perdieron en el tiempo y los grandes esfuerzos” (Velasco Mackenzie 1986, 51). Es decir, desde el plano religioso, no es solo una distancia frente lo blanco opresor, sino a lo negro opresor también, al pasado que lo liga con otro tipo de esclavitud, la de sentirse parte, pero rechazado a la vez por un pasado borrado e impertinente con su estado.

El texto, sin embargo, elabora un doble discurso cuando invoca a los orixás para que validen la novela como negra, y también en llamar a los dioses católicos para validar el mestizaje del propio autor, es, una vez más, el discurso cimarrón: discursos que parecen no decir mucho y, sin embargo, esconden varias intenciones: homenaje póstumo a la negritud y reconocimiento de una distancia frente a ella: “¿Cómo podré entonarla si mi lengua no está suelta? Con la cabeza aplastada contra la tierra, das un grito para que te ayuden todos los orixás, el asesino salta hacia atrás golpeado por la voz que viene de tus pulmones”¹⁴⁷. Invoca aquí a todos los orixás, pero saltando unas páginas, abjurará de ellos. La lengua todavía no está suelta porque el Cantador sigue en proceso de emancipación, sin embargo, como se verá, el discurso cimarrón goza de autonomía, aun de su emisor¹⁴⁸. Porque la voz también golpea, es la poética del combate en sí” (Velasco Mackenzie 1986, 153). De lo contrario, bastaría con recorrer la autobiografía de Muhammad Ali, editada por Toni Morrison para entender por qué existen en el libro más de setenta alusiones a la boca, o lo ‘bocón’ que era Ali, y cómo algunos diarios racistas reportaban con frases como estas sus derrotas: “Big Mouth shot for all time!” (Ali 1975, 22)¹⁴⁹, en lugar de referirse a otras partes del cuerpo más pertinentes al boxeo como sus puños, su fuerza y alcance de brazos, o su agilidad de piernas.

Handelsman propone que, en esta tesitura, la innovación de *Tambores para una canción perdida* radica en que ayuda a reconsiderar la importancia de lo africano en el conjunto multiétnico ecuatoriano; propone, además, que existe una clara tensión en la

¹⁴⁷ En el siguiente capítulo se hará una alusión a las divisiones silábicas en Español y los golpes de voz en los acentos.

¹⁴⁸ Cabe destacar que en el año 2018 Isabel Padilla y Juan Montaña (2018, 9) publicaron el libro conmemorativo *La palabra está suelta: homenaje a Juan García Salazar*. El título del libro tiene mucho que ver con la labor de Juan García de toda una vida: recopilar el saber ancestral de toda Esmeraldas para hacer registros grabados y escritos de éste, para luego ser devueltos a las distintas comunidades como parte de una etnoeducación. Como se menciona en la introducción, ya muchos lo han nombrado, como dice el mismo libro “El bambero mayor”, lo que de alguna manera implicaba, dice él mismo, ser un guía, un orientador con agencia política, pero el se consideraba más un “obrero del proceso”. Ahora, otros autores lo han nombrado guardián o custodio del pensamiento ancestral como en el caso del titular del Diario El Comercio de 19 de julio de 2017, “Juan García, guardián de la memoria afro, falleció en Quito” (El Comercio 2017) y otros más que ya han sido citados en la introducción teórica de este estudio; en la medida en que ha fallecido quizás su principal custodio, la palabra ha quedado libre, suelta, quizás en luto y sin alguien que la semantice en sus varias posibilidades discursivas como hacía él. Es un hecho que evoca a la misma Anansi que sin poder contener más las historias del mundo en su calabaza, las deja libre, para que el mundo las escuche. Porque la palabra del cimarrón es también cimarrona, se suelta... es proclive a la libertad.

¹⁴⁹ Además de la mencionada frase “Floto como una mariposa y pico como una abeja”. Ali completaba (y ayuda aquí al concepto de (in)visibilidad del combate cimarrón): “las manos no le pueden pegar a lo que los ojos no alcanzan a ver”. O esta otra. “Hay dos cosas que son difíciles de ver y de golpear. Una es un fantasma y la otra Muhammad Ali”. (ESPN 2020). Un fantasma es algo que se ve pero no del todo, se sabe que está ahí, pero no se puede capturar o, menos aún, golpear.

propuesta de Velasco al exhibir la experiencia ecuatoriana e intentar un equilibrio entre conocer y aceptar un pasado negro frente a los nuevos matices que ha adquirido ese pasado 'otro', que se ha creado porque Changó les pertenece a los africanos. Para acompañar su interpretación propone un ejemplo que va muy acorde con lo que se quiere mostrar en este estudio: "Deja ya de invocar a Changó que está dormido en su rama, no es nuestro dios...". Por otro lado, sin embargo, se le aconseja al Cantador: "antes de dar el primer paso para alejarte recuerda tus tradiciones" (Handelsman 1999, 83).

Este es un discurso que se disfraza en la forma, antes que en su contenido que es muy explícito. En esos constantes cambios de voz, en los personajes que alternan diálogos, el narrador omnisciente que irrumpe, en las épocas que se superponen al compás de la historia ecuatoriana, los lectores deben hacer un esfuerzo por no perderse y poder seguir el hilo de la narración. Porque así es la historia negro-ecuatoriana: un sinnúmero de episodios inconexos que algunos historiadores poco afortunados intentan rescatar y, a la vez, un esfuerzo de algunos escritores por sublimar la historia que les fue contada, y así tener un registro que permita un punto de partida para la historia que todavía falta por escribir.

El discurso complace a todos: a los afros y a los mestizos, aunque no termina de ser ni lo uno ni lo otro. Por un lado, al igual que Preciado, desconoce ya a los dioses africanos por su distancia temporo-espacial y porque en las circunstancias históricas ya muy poco tienen que ver con la historia negra ecuatoriana, a no ser por una lejana recordación y el respeto ancestral originario. Velasco Mackenzie, de alguna manera, encuentra con sus dos discursos una excusa: un lugar de enunciación que es uno y es ambos. Dice y no, conforma y perturba, su discurso es cimarrón en tanto busca la libertad: de las adscripciones, de los recursos y de las cancelatorias ideologías. La palabra cimarrona, lo ha atravesado y como mestizo hace su acercamiento al discurso cimarrón para reconstruir lo nacional/fundacional en Ecuador; deja explícito su esfuerzo por liberarla, por soltarla.

Así, explora variadas aristas del sincretismo alrededor de lo sagrado. Como ejemplo, algunos de los dioses yorubas mencionados son: Obatalá, Yemur, Olorum, Ochumare, Ochún, Yemayá, Olofi, Aganyú, Changó, Uanombí, Elesu, Lalá, Obofulan, Iyaá, Uacuco, Ochosí, Odudúa, Dadá, entre otros.

El sincretismo manifiesto a través de estos nombres no solo evoca a dioses yorubas que tienen equivalencias en santos católicos, sino que, además, a dioses africanos con equivalencias en deidades esmeraldeñas y, desde luego, sus pares católicos. En este

triple movimiento está la fe del cimarrón: Margarito escapa a veces rememorando, en otras evocando a dioses de cualquiera de las tres vertientes, alternándolos, como si su vida dependiera, precisamente de ese movimiento. Una conveniencia, se dijo, porque como explica Van der Shoot la espiritualidad del cimarrón no está relacionada necesariamente con la religión, pero sí con una espiritualidad que es el motor indispensable para llegar a la libertad. No se trata, entonces, de fijar dogmas étnicos, se trata de tomar cualquiera de ellos si es que ellos ayudan a escapar.

Bajo la misma temática de los nombres, Guanchiche, el perro del Cantador dice: “mi amo Margarito, más que quererme me acompaña y yo a él. Cuando nos encontramos en aquella selva de bejucos y yerbas de agua, solamente me tocó la cabeza bautizándome con ese nombre extraño. Guanchiche me nombró, no sé si por desprecio o por puros recuerdos del río” (Velasco Mackenzie 1986, 135). El mar, lo panáutico incluye ahora, a lo panfluvial. Este fragmento está emparejado con varios más, pero sobre todo con uno en particular... uno alimentado de las formas del sincretismo que usa el autor en su narración: “Changó, nuestro Santa Bárbara, se emparejó con sus hermanas, y juntos adoraron al dios del mar llamado Elesu; para nosotros los de esta tierra se nombra Uacuco, el pez que es señor de los mares” (Velasco Mackenzie 1986, 52). Aquí se puede apreciar las transiciones sincréticas que hace Velasco, a través del lenguaje y la ficción. Las metáforas, definiciones y símiles se suceden como explicaciones que el autor sabe necesarias para el público negro como mestizo, porque ninguno de los dos conoce ese pasado.

Para el discurso africano empieza con Changó, el orixá de la guerra¹⁵⁰. Para el discurso mestizo hace la relación metafórica con Santa Bárbara: la santa encarcelada que aprendió filosofía y poesía en el cautiverio y decidió convertirse del paganismo al cristianismo, tomar a Cristo como esposo, decisión que la llevó a una tortura espantosa y decapitación por su propio padre. No es para sorprenderse que gracias a su mito y al rayo que cae al padre luego de decapitarla se la ha asociado, paradójicamente, como la santa de la artillería (de la guerra, por defecto) –y que en los buques el compartimento donde se guardan los explosivos se llama santabárbara–. Para los africanos Elesu, es un dios del mar y una zona geográfica homónima dentro de Nigeria. Para la comunidad

¹⁵⁰Dice Zapata Olivella (2010, 652): “En la mitología yoruba, hijo de Yemayá y Orugán. Fue el tercer soberano del estado imperial de Oyo, cuya capital, Ife, ubicada en las cercanías del Níger, fue cuna de los orixás creadores del mundo. La vida y hazañas de Changó se confunden en la mitología de África y América donde se le venera como al dios de la guerra, la fecundidad y la danza. En la sincretización con los santos católicos se le identifica con santa Bárbara”.

afroecuatoriana hace también una traducción: aquí, en Ecuador se le llama Uacuco, dios negro de Esmeraldas y un pez atigrado y de río y que en Venezuela y el Caribe hace referencia, más bien, a una concha, atigrada también: evocaciones panáuticas varias. Tal vez la referencia para los pescadores o afroesmeraldeños resulte una referencia más inmediata pero debe, entonces, realizar una quinta traducción, poniéndole a su perro, un nombre más cotidiano para el argot costeño Guanchiche (como a ciertas personas que llevan por nombre Juan, y en la costa se los llama Juanchicho. Uacuco ha derivado en Guanchiche, si se recuerda el nombre original).

Los nombres también adquieren, entonces, algunos matices de disfraz, como en el sincretismo religioso y no se limita al nombre del perro que es nombre derivado de un *señor de los mares*, “nombre de pez”, Guanchiche¹⁵¹. El mismo Cantador lleva por nombre Margarito, descrito por el personaje como el nombre que, como se dijo, es “del varón de una flor hembra”; su primer nombre aparece en dos ocasiones, su nombre es también, por demás, bíblico: José. José Margarito tiene ambigüedad en cómo ser nombrado: es un nombre masculino, sacado de uno femenino. Nombre de ser humano, varón, sacado de una flor. Se podría deducir, entonces, que cuando se dice Margarito en la novela, se está incluyendo a esclavos y esclavas, cimarrones y cimarronas, huidos de la urbe hacia la naturaleza, yorubas o católicos, sean negros o sean mestizos.

En otras formas sincréticas de los nombres, el capitán Manda que como ya se dijo, evoca el refrán *donde manda capitán, no gobierna marinero...* representa también el lugar panáutico. También el personaje Arco que es masculino e Iris que es femenino: ambos personajes habitan un solo cuerpo, uno en el día, la otra en la noche; juntos forman Arcoiris, quizás una alusión soterrada a la bandera gay o *bandera arcoíris*, existente desde finales de la década del 70. El cimarrón no es solo el sujeto esclavo negro, parece proponer desde otro tiempo Velasco, es todo sujeto marginal, perseguido, por la opresión.

Velasco encuentra, más allá de los nombres, unas ciertas proximidades entre Cristo y los esclavos y hace uso del sincretismo, una vez más, para sellar ese acercamiento: “Hay una imagen de un Cristo negro que veneran los dauleños, dice que se tiñó de oscuro por un esclavo, que a cada azote que le daba su amo se iba manchando,

¹⁵¹ La derivación sincrética que se ha hecho del nombre Guanchiche, no es gratuita. En un fragmento, Cédric el rey de los pordioseros se encuentra con el perro que cavilando, dice: “Calma, señor, me dice con una voz ronca, me llama señor como si yo fuera gente” Y luego: “Cédric se pone de pie, vuelvo a abrir la puerta, se hace a un lado y me dice sonriendo: siga, señor” Como si Cédric lo reconociera, precisamente como el *señor* de los mares; y de aquí un dato complementario, el rey de los pordioseros es rey, sí, pero como él mismo reconoce, es “esclavo del hambre” y esclavos del hambre hay en todos los fenotipos (Velasco Mackenzie 1986, 136).

y de mancha y mancha se volvió negro” (Velasco Mackenzie 1986, 136). Sin duda, esto evoca a otros autores que han luchado por la reivindicación de los derechos de los negros realizando comparaciones con deidades cristiano-católicas, como el caso de José Martí cuando decía en su “Crónica sobre el Terremoto de Charleston”:

Jesús es lo que más aman de todo lo que saben de la cristiandad estos desconsolados, porque lo ven fusteadado y manso como se vieron ellos. Jesús es de ellos, y le llaman en sus preces “mi dueño”, mi “dulce Jesús”, “mi Cristo bendito”. A él le imploraban de rodillas, golpeándose la cabeza y los muslos con grandes palmadas, cuando estaban viniéndose abajo espiras y columnas. (Martí 2020, párr 11).

En el sincretismo, la voz combate, golpea, lucha y resiste (como en los golpes de voz de las divisiones silábicas o la métrica que ata a las décimas)¹⁵². La misma voz que ha sido suprimida y silenciada es la voz que escapa de su enunciador... la voz que en una elusiva autonomía no se deja atrapar, una voz que, en definitiva es incluso más cimarrona e inaprensible que el propio esclavo: “¿Quién eres? ¿Por qué apareces cuando me viene la duda?, dices gritando. Soy la voz perdida, salgo de tu cuerpo sin que puedas impedirlo, contesta la voz en otro tono. Continúas escapando como lo has hecho toda la vida” (Velasco Mackenzie 1986, 151). El fragmento muestra cómo se personifica a una voz que huye incluso de su enunciador, el esclavo libre; ni siquiera él puede impedir que se propague, que alcance a decir lo que tiene que decir. Esto produce que la obra esté plagada de distintos narradores: omnisciente, yo testigo, testigo desdoblado en personaje y su voz, en primera persona, segunda y tercera...

6. A manera de corolario

El sincretismo se ha destacado aquí como una suma de características propias del cimarrón: la fuga, la *mandinga*, el escondite, el disfraz, la mimesis, el debate de palabras que se mezclan, que dicen y desdicen: el discurso que aparece mientras se desdibuja y se pierde. La fuga está cruzada por lo religioso, en tanto sostiene detrás las creencias y dogmas africanos, esmeraldeños... del barrio incluso (el Barrio Caliente de Estupiñán

¹⁵² Dice Laura Hidalgo (1982, 52) en su investigación sobre las décimas de Esmeraldas: “La décima es un poema que consta de 44 versos octosílabos distribuidos así: Una cuarteta o estrofa de cuatro versos, seguida de cuatro décimas o estrofas de diez versos”. Y el texto de Velasco parece evocar esa misma fórmula (más aún si se tiene en cuenta la polémica sobre el plagio descrita antes): “La canción no está escrita en nuestra lengua ni en la suya, son diez estrofas repetidas de las cuatro primeras y hablan del mundo, de los negros y Changó; los orichas”. (Velasco Mackenzie 1986, 18).

Bass y de Preciado), y todas sus combinaciones, en tanto sean útiles para creer en la libertad o para creer, todavía, en la posibilidad de huir, de seguir huyendo. Eso, en definitiva, se aleja de la religiosidad y se acerca más a una espiritualidad del cimarrón que busca como fin último la libertad. Así, se alterna con frecuencia, entre personajes, entre la voz o voces de un mismo narrador, entre los nombres propios –y ajenos– que invocan una mezcla que no desconoce los orígenes negros sino que los lleva a múltiples posibilidades de huida y recepción, a su capacidad y característica única de inaprensibilidad.

El autor rompe con toda forma ‘tradicional’ de presentar la historiografía negra, para llenar vacíos vistos desde otra y futura época; destruye el espacio, el tiempo, las autorías, las adjudicaciones de la verdad dogmática. En esos precisos intersticios y fragmentaciones esgrime un personaje capaz de ayudarse de la brujería, de la mística yoruba, de los sacerdotes católicos, de la ciencia, de la naturaleza y, finalmente, de la música representada en los tambores... que en este caso no son más que los repetidos golpes de percusión que tiene la novela: capítulos, personajes, época, tiempos verbales, trepidantes todos, acompasados y delirantes que invitan al lector a cantar la canción de Velasco. La canción que se pierde en los que no tienen voz, porque son esclavos, miles, pero que ahora es de todos aquellos que se atrevan a cuestionar las interpretaciones y lecturas cancelatorias y desgastadas de una versión ‘oficial’ que, en esa misma tónica, pero en sentido contrario tiene por naturaleza capturar y silenciar.

Michael Handelsman, quien se ha apersonado de la tutoría de este análisis y a quien se le debe un sinnúmero de estudios sobre la literatura negra ecuatoriana, termina su texto *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura* con una frase que es pertinente, reivindicadora para la obra de Velasco en su época, original y de cierto lirismo; y en la que –solo de acuerdo a los parámetros de este estudio y su lente interpretativo– sería necesario reemplazar la palabra *aprehender* por *aprender*: “En fin, esta canción de Velasco Mackenzie rescata unos acordes que no han de faltar si se espera aprehender plenamente aquel coro de diversas voces y culturas que es el Ecuador” (Handelsman 1999, 88). En definitiva, su texto entero y no solo el final es un aporte perdurable. No obstante, para el análisis de esta novela cimarrona, restaría decir sobre el reemplazo mencionado que, como se dice vulgarmente en el argot lingüístico: la *h* –que diferencia a una palabra de la otra– es muda, y la aprehensión corre el riesgo siempre de silenciar.

Capítulo cuarto

Timarán y Cuabú: fuga en doble vía entre la Ciudad Letrada y Rioverde

El combate poético

Tú me darás el arma, Poesía
para vencer al enemigo oculto,
para arrasar las fortalezas fatuas
[...]

Oh Poesía amada

[...]

da muerte al escorpión de la injusticia,
corta el pan de la luna para todos,
protege al nido, corazón del árbol,
a los seres vestidos de inocencia

[...]

Tú me darás el arma, Poesía
para abolir el reino del Oscuro
y devolver al hombre el patrimonio
de la luz transformada en amor...

Jorge Carrera Andrade (2013, 102).

El teórico y escritor Antonio Cornejo Polar en su libro *Escribir en el aire* afirma que, a causa de haber introyectado el yo moderno, el yo romántico, se ha dificultado el reconocer que no podemos hablar de un ‘nosotros’ como si se tratara de un bloque, de un yo que siempre es el mismo (2003, 16). Por ello nos sentimos en falta –dice–, con culpa de no tener una identidad clara. Y entre más nos proponemos encontrar una identidad definitiva y definitoria, más contradicciones y disparidades encontramos entre nosotros. Así, nuestra literatura no puede más que fundarse en desencuentros, quiebres y contradicciones; eso la afirma como escurridiza (una literatura que fuga) por ser *multi* y *transcultural*. El conflicto se manifestará, según Cornejo Polar, en cada ocasión que se intente negar la heterogeneidad de nuestras culturas y literaturas (2003, 16).

Es decir, el autor peruano llega a sus conclusiones después de un tránsito por una línea teórica que incluye a Fernando Ortiz (transculturación, [1940] 2002), Ángel Rama (transculturación narrativa, 2008), entre otros; sus conclusiones muestran entonces que los teóricos mencionados abren el camino para pensar que en el encuentro de culturas se pueden promover intercambios productivos y que, además, son armónicos y coherentes

(D' Alleman, 1999, 831). Por el contrario, Cornejo Polar pone énfasis en el hecho de que estos encuentros suelen ser en extremo conflictivos. Abridado por esa teoría y partiendo desde el hecho de que entre culturas dominadoras y dominadas los encuentros son más bien pendencias desiguales o verdaderas colisiones culturales, me he abocado a la búsqueda una instancia artística y poética, capaz de conjurar las diferencias en resoluciones debatidas y dialogadas, que sin dejar de ser conflictivas y combativas, no llegan a grados de violencia corporal. Por el contrario, el combate, como en la Capoeira, adquiere ribetes lúdicos, donde debe predominar el ingenio, la inteligencia y la astucia. Cabe aquí mencionar lo que decía Zapata Olivella sobre uno de los dos espíritus protectores africanos: “La sombra de un Ancestro Protector, visible a la luz, dador del Kulonda: vida, inteligencia, palabra y creatividad” (Zapata Olivella 2014, 93)¹⁵³. Mi intención entonces es demostrar que hay textos de resistencia y combate que retratan discursos no solo acerca de cimarrones sino que los muestra en su capacidad de expresar esos conflictos hasta en sus puntos más álgidos y, sin embargo, con la capacidad de inhibir altercados de distinta índole, en la palabra que fuga de la violencia. Para ello, haré uso de dos poemarios del autor ecuatoriano Nelson Estupiñán Bass, candidato al Premio Nobel de Literatura en 1998.

Estos dos libros son los que, de mejor manera, retratan lo que es un combate poético, o una poética del combate propiamente, desde los varios elementos existentes en la obra de los autores ya analizados. Así, intentaré develar cómo los poemarios *Timarán* y *Cuabú* (1956) y *El desempate* (1980) ponen de manifiesto ciertas características cimarronas, a través de tres categorías principales: la *pulla* o el *debate*, la *mandinga* o *trafasía*, la *fuga*. El combate poético librado en sus páginas mostrará, además, las posibilidades de un conflicto entre iguales que termina en acuerdos obtenidos gracias a la escucha atenta, al ingenio, la abierta e irreverente manera de argumentar y la posibilidad incluso de *ceder ante* y *admirar a* un contendor. Empezaré primero por *Timarán* y *Cuabú*, para analizar los elementos que se ha propuesto, para luego ver la evolución temática luego de más de dos décadas con *El desempate*.

¹⁵³ El otro espíritu protector está descrito por Zapata Olivella (2014, 93) así: “Y la sombra de la Descendencia [sic], invisible, portadora de la herencia en la corriente de la sangre y que se proyecta en las futuras generaciones”.

1. *Timarán y Cuabú* – El debate: combate poético entre iguales

Sólo cuando se es libre se puede negociar
(Mandela en León, 2015, 153)

En 1956, Nelson Estupiñán Bass publica su libro *Timarán y Cuabú. Cuaderno de Poesía para el Pueblo*. El libro retrata el combate poético entre dos versificadores: uno, experto, avanzado en edad y ‘campeón’ en este tipo de justas: Timarán; el segundo es un joven recién llegado que, a través de su ingenio, intentará ganar prestigio como “cantador”: Cuabú. Se los llama cantadores –y no decimeros o algo similar– porque durante todo el poemario los personajes se referirán a su disputa como el intercambio de cánticos o un debate cantado que, a momentos, tendrá términos altisonantes, de agravio, de vilipendio. Es necesario, además, marcar que se trata de la disputa entre dos personajes que tienen que ver étnicamente con la comunidad negra ecuatoriana, y que, aupados por la gente que sirve de testigo y jueces secundarios de la contienda, defenderán sus posturas en varios planos sociales. Timarán defiende su título y por todo el contexto cultural detrás de la contienda (presentación dentro de la comunidad negra de los contendientes), sería presumiblemente negro o mulato. Valga la aclaración para marcar las posturas individuales, tanto como grupales sobre ‘lo negro’ que se debatirán en el libro y se analizarán durante todo el presente capítulo. Por ejemplo, dice Timarán: “Ya te habrán contado negro quién es Pedro Timarán, pero si aún no lo sabes mis cantos te lo dirán” (Estupiñán Bass 1956, 8). Y en este otro fragmento: “Observo, negro, que tienes aguado y chirle el talento. ¿Sabes lo que es tu cerebro? ¡Una empanada de viento!” (Estupiñán Bass 1956, 13). Cuabú responde bajo la misma tesitura: “Negro, te tengo cariño,/ me dices en tu cantar./ Así me decía una hembra/ con la que me iba a casar.” (Estupiñán Bass 1956, 12). Sin embargo, de Timarán se desconoce cuál es su identificación fenotípica no solo en *Timarán y Cuabú* sino hasta el libro *El desempate*, donde será esa una de las razones por las cuales la balanza se inclinará por la victoria de Cuabú.

A pesar de tratarse de la riña poética de dos personas insertas en la comunidad negra ecuatoriana, el texto propone que la disputa no se produce entre dos personas que se reconocen a sí mismas como originarias de Ecuador. Timarán no se reconoce como negro o mulato y Cuabú no se reconoce como ecuatoriano sino como un ciudadano del

mundo y que abjura de las fronteras y nacionalidades marginadoras. El altercado tiene tres jueces y serán ellos los que presentan a los contendores; en ese momento, también, se deja en claro que ‘lo nacional’ se va a ver problematizado:

Pueblo, pongan atención,
que va a empezar la reyerta
entre *el gallo de la huerta*
y *un pollo de otra nación*.
El uno es un *viejo campeón*,
como les consta, faculto;
el otro, desde el tumulto
se abalanzó a este litigio
tal vez buscando prestigio
enfrentándose a un adulto
(Estupiñán Bass 1956, 7; énfasis añadido).

Es decir, desde el comienzo, se presentan antagonismos alrededor de algunos puntos: primero, el marcar que Timarán es parte de los suyos (de la misma huerta), mientras Cuabú pertenece a ‘otra nación’, el poema prosigue con la siguiente afirmación: “Cuabú: Soy como el judío errante,/ no me importan las banderas,/ pues para los hombres pobres se han hecho las fronteras”. (Estupiñán Bass 1956, 9). Luego, el hecho de que el uno sea alguien consagrado y ya respetado, frente a alguien que resulta un contendiente nuevo y sin ‘historia’; esto está acompañado también del hecho de que el uno sea un contendor de edad madura (gallo) y el otro una joven promesa (pollo). Ambos buscan la aprobación y reconocimiento del juez mayor: el pueblo.

La contienda posee en sí misma parámetros y reglas claras sobre cómo debe desarrollarse. El juez 1, interviene de nueva cuenta para que los lectores (la audiencia en el caso del poemario) sepan con qué vara se medirá la contienda para elegir al ganador:

En esta rivalidad
el que pretenda triunfar
nos tendrá que demostrar
garganta de calidad.
No tengo parcialidad,
como lo comprobarán;
al pan yo le llamo pan,
y al desayuno, café.
Abra el pico, saque el pie, y comience, Timarán.
(Estupiñán Bass 1956, 8).

Hasta aquí se ha propuesto, que los contendores muestren la calidad de sus cantos y, para ello, se verán varios factores que así lo acrediten. La importancia de que el juez sea confiable es grande pues, como se verá más adelante, la disputa versa sobre la poética de la trapasía o el engaño. Y si bien el juez hace eco de lo que implica la lucha (él también habla en rima y con la misma astucia que deberán mostrar los contendores), también se distancia de ella, al procurarse su grado de imparcialidad.

La primera categoría de análisis que se utilizará para mirar transversalmente este texto es la de *mandinga*, término que tiene varias acepciones a través de toda Sudamérica de las cuales rescato:

Según Wadeloir Rego, la mandinga se refiere a la región Mandinga en África occidental donde los esclavos traídos creían que de esta región provenían los médicos hechiceros. Ellos podían hacer magia. En la mitología de la capoeira, los héroes y mestres antiguos están llenos de mandinga, entonces están llenos de magia. Tenían el cuerpo cerrado (*o corpo fechado*), podían transformarse en un bicho o hasta en una hoja para escapar” (Van Der Schoot 2015, 62).

En *Changó, el gran putas*, la palabra *mandinga* aparece como “la comunidad yoruba que ocupaba el territorio entre el río Gambia hasta el Onassolou, a través del Bambouk.” Pero más importante aún, muestra su proclividad a la levantarse en contra de la esclavitud. (Zapata Olivella, 2010, 658).

Se dijo en el capítulo introductorio que los mestres de Capoeira, lo ven como la invisibilidad extrapolada en movimiento, algo que se acerca a la magia; y en Ecuador, en el *Diccionario de esmeraldeñismos* escrito por Edgar Allan García (2006, 91), mandinga es alguien a quien se lo considera un demonio (en la oposición a la religión del conquistador, se demoniza a todo aquel que tenga fe en algo distinto, la espiritualidad del cimarrón que lo atrae hacia la libertad).

Abreviando, la espiritualidad del cimarrón, vista desde la capoeira y la *mandinga*, incluye todo lo que es el ánimo por la libertad, la fuga en la metamorfosis, en el engaño y la hipocresía, que si bien ha sido insertada por los patronos que los llevaron a nuevas esclavitudes como el concertaje, es apropiada por el *esclavo libre* como arma sincrética para disfrazar sus dogmas e intenciones verdaderas, es también la (in)visibilidad en

movimiento que lo acerca a la magia (demonizada) y, desde luego, lo indómito del espíritu frente a los intentos de esclavización y deshumanización¹⁵⁴.

En Nelson Estupiñán Bass y desde su acervo cultural y popular, la palabra utilizada para definir esos mismos conceptos que invoca la *mandinga* es *trafasía*, definida por él, al final del libro, como: picardía; deslealtad; engaño. (Estupiñán Bass, 1956, 98)¹⁵⁵. Porque si bien posee también el sentido peyorativo de la palabra *engaño*¹⁵⁶, se debe tomar en cuenta primero –y aún más– esa propiedad del pícaro que se antepone (aunque la línea divisoria sea muy delgada) a aquellas que se relacionan con la trampa. Empezaré con un fragmento que retrata la *trafasía* como engaño:

Al término de la orgía
 malsana de aquella guerra
 que dividió Costa y Sierra
 en tan funesta sangría,
 comprendí la *trafasía*
 al comprobar que el serrano era también mi paisano,
 y que me habían engañado,
 pero ya me había embriagado
 con la sangre de mi hermano
 (Estupiñán Bass, 1956, 72).

En este fragmento aparece una suerte de eco de lo que fue *Cuando los guayacanes florecían*, en tanto especifica la división de la Costa con la Sierra, pues el gobierno había dispuesto la persecución de los negros en Esmeraldas, revelados ante la muerte de Eloy Alfaro y en protesta contra la ley de concertajes. Dicha relación se puede ver con claridad en el episodio que muestra la lucha entre Simbaña con Morcú en la mencionada novela (para mayor información ver Capítulo segundo).

¹⁵⁴ Todos estos conceptos han sido revisados desde el capítulo introductorio hasta aquí. Como se dijo al inicio de la tesis, en cada nuevo capítulo aparecerán nuevas acepciones sobre la *mandinga* y la Capoeira según su funcionalidad para leer los textos sobre cimarrones ecuatorianos.

¹⁵⁵ El libro tiene un acápite final, a manera de glosario, llamado “Provincialismos y voces de poco uso”. Resulta por demás curioso el título, pero como se dijo, no hay que ver esto con inocencia: casa adentro le está diciendo al lector “lo que nosotros decimos, pocos lo usan”; en otras palabras, nuestro lenguaje es soslayado. En él se hace un recorrido por todas las palabras que pueden resultar difíciles para un lector que no esté inserto en la dinámica de los “argumentos” o en el habla popular esmeraldeña.

¹⁵⁶ En una entrevista con el autor del libro *Danza de guerra: archivo y arma: elementos para una teoría del Capoeiragem y de la comunicación corporal afrobrasileira*, Julio Cesar Tavares (2019), dijo que en muchas prácticas afrolatinoamericanas, el engaño juega un papel fundamental y que, en particular, en Brasil, los negros heredaron de los conquistadores portugueses a la hipocrecía como método para negociar. Afirma Tavares que la conquista portuguesa no hubiera sido posible de no ser por sus engaños, ya que eran superados en número, largamente por los nativos. La conquista, entonces, se dio mucho más por lo que la comunidad negra en Brasil llama *negociar*. Se trata, hoy por hoy, de una vida en constante negociación para superar las inequidades a las que son sometidos hasta hoy los negros en Brasil.

Este espíritu mandingüero, ¿trafasero?, impulsa al cimarrón a buscar la libertad, a buscar distintos subterfugios para invisibilizarse. En este poemario, en realidad, se manifestará la trafasia en el ingenio, la suma astucia y sagacidad de los ‘luchadores’ para esconder su estrategia, como se dijo, para disfrazar sus intenciones y fulminar al interlocutor con un aforismo o una sentencia inesperada que dé un giro a lo dicho. Eso se puede ver desde el inicio del libro donde los contendores se presentan:

Timarán

Ya te habrán contado negro
 quién es Pedro Timarán,
 pero si aún no lo sabes
 mis cantos te lo dirán
 Yo soy Pedro Timarán,
 el gran gallo de Tachina,
 a mí la canción me brota
 como el agua cristalina
 [...]
 A mí en el contrapunteo
 ninguno me ningunea;
 desde que tengo memoria
 no he perdido una pelea.
 (Estupiñán Bass, 1956, 9).

Cuabú

Para el canto eres muy bueno,
 para entender eres malo;
 al entendido con seña
 y al rústico con un palo
 [...]
 Recojo tu desaffo,
 no me asusta tu bravura,
 y por si acaso te venza
 manda a abrir tu sepultura.
 (Estupiñán Bass, 1956, 11).

Nótese que se hace énfasis en el hecho de que la forma en que se está discursando es el canto. Sin embargo, algunos de estos cánticos llevarán nombres como “poema a...”. Es decir, la obra pone en escena una pugna verbal-oral que ha sido retratada en un poemario escrito, pero que evoca lo que en la provincia de Esmeraldas¹⁵⁷ lleva el nombre

¹⁵⁷ Los *decimeros* recitan sus versos en fiestas de marimba, en reuniones sociales y familiares, en las calles y plazas. A través de las décimas comunican a los demás historias del pasado; hacen críticas o comentarios de los hechos del momento, relatos imaginarios, noticias; instruyen, censuran, entretienen, divierten al auditorio. Si en una reunión están presentes dos decimeros, se establece el “desaffo”, “se retan a un duelo de conocimientos, ingenio y versificación improvisada. En esos casos, las décimas carecen de sentido y acuden a los *argumentos*” (Hidalgo 1982, 45). El

de *argumentos*: un poema con la misma estructura formal que la décima, pero con temas y contenidos inquisitorios y agresivos, con los que se trata de derrotar al contrincante. Quienes participan de estas lides verbales, dicen: “la décima es la sencilla”, ‘el argumento es para porfiar’. El que vence el duelo gana fama y respeto de los oyentes” (Moya 2006, 96).

Si se fija un tanto la mirada en la temática, es una forma de discursar que tiene varios ecos afro-diaspóricos en otras manifestaciones similares como: los amorfinos montubios ecuatorianos, las décimas, el vallenato colombiano, las payadas en Argentina¹⁵⁸ y, por qué no, en las *batallas* urbanas del rap contemporáneo. En el discurso referido ya de la Capoeira, se puede observar una presentación muy similar en su Literatura de cordel que muestra un combate discursivo entre dos grandes referentes de la cultura cimarrona y capoeirística brasileña: *La pelea de Lampião con Besouro Mangangá* (2006) de Victor Alvim Itahim Garcia; la historia de combate entre uno de los más grandes y míticos peleadores y patronos de la capoeira como Manoel Pereira – Besouro (la encarnación de la *mandinga*, se dijo en la introducción)– contra Virgulino Ferreira –Lampião– un guerrillero disidente:

Lampião

Pois acho que tu
 não sabes com quem é que estás falando.
 Se não sabe quem eu sou
 eu vou logo lhe avisando
 atrás de aviso. Sou capitão Virgulino,
 Lampião se apresentando.
 (Itahim García 2006, 5)

Besouro

Se você é Lampião
 prazer em lhe conhecer
 Se não sabe quem sou eu
 agora tu vai saber
 vou lhe dizer quem eu sou.
 Mas não precisa correr.
 Sou Besouro Mangangá
 Capoeira mandingueiro
 Temido e respeitado
 Por ese Brasil inteiro

argumento es un poema con la misma estructura formal que la décima, pero con temas y contenidos inquisitorios y agresivos, con los que se trata de derrotar al contrincante.. Para más detalles sobre la importancia y características de las décimas en Ecuador, consultar el libro de Laura Hidalgo, *Décimas Esmeraldeñas* (1982).

¹⁵⁸ Es muy pertinente aquí citar a Martín Fierro versus Cruz, en la tradición literaria latinoamericana de lucha poética.

E aviso: não tenho medo
nem mesmo de cangaceiro!
(Itahim Garcia, 2006, 5).

En ambos casos se observa a los personajes al inicio del combate; desafiantes en la presentación de sus nombres, pletóricos de imágenes y representaciones de valor, bravía, ferocidad, un palmarés, quizá, o el revés de la humildad.

Dice Marvin A. Lewis en su libro *Nelson Estupiñán Bass: una introducción a sus escritos*, que a través de esta breve presentación “el escenario está preparado para un contrapunto relacionado a cuestiones culturales de la actualidad, entre dos contrincantes cuyas visiones del mundo no pueden ser más dispares. La presentación es, en este tipo de contiendas una exigencia, se debe cumplir con “el requisito de pavonearse”. (Lewis 2017, 23).

Los debates se suceden uno detrás del otro y existen tres jueces, uno de ellos –el Juez 1– funge no solo de presentador sino además de uno de los moderadores que versarán su voto dirimente en la opinión de una vasta concurrencia para seleccionar un ganador.

Las primeras confrontaciones, se dan en el orden temático de lo empírico: lo joven enfrenta a la experiencia, el presente al pasado, lo contemporáneo a la tradición:

Timarán

Te andas haciendo la pava,
escuelero; eres un niño;
eres como mi entenado,
pero te tengo cariño.
[...]
Me insultas como un adulto,
y hueles todavía a teta;
pareces una paloma
disparando a la escopeta
(Estupiñán Bass, 1956, 12).

Cuabú

Vuelves, viejo, a las andadas,
y de nuevo me provocas,
pero ya voy a cantar
para taparte la boca.
[...]
Espero que te alaben
y te proclamen jilguero;
recuerda que al queso rancio
también lo alaba el pulpero
(Estupiñán Bass, 1956, 15).

La provocación es una de las estratagemas que se usa en estas pullas para que el opositor trastrabille o se equivoque. Pero no es el caso de los dos contendientes del poemario. Los dos son grandes maestros en la versificación y por eso eluden las trampas y subvierten el discurso del otro, como se muestra en los fragmentos anteriores. Aquí otro ejemplo:

Timarán

Pero seas lo que seas,
 judío negro, algo me gustas,
 y aunque cantes lo que cantes
 no pienses que tú me asustas.
 Pero aunque tú no me asustes
 con algo me asustarás,
 pues pasa el judío errante
 y la peste va detrás.

Cuabú

Te supones que me insultas
 diciéndome judío errante;
 no sabes que los valientes
 son caballeros andantes.
 El flojo se queda en casa,
 nunca se atreve a viajar,
 y hasta se baña en batea
 porque cree que se va a ahogar.
 (Estupiñán Bass 1956, 9–10).

Es decir, la lucha de argumentos se estructura como un diálogo inyectivo, en otras palabras, no se trata de insultos desencadenados o proferidos al azar. Corresponden también a la habilidad que tiene cada uno de los cantores para usar palabras del adversario en su contra. Encontrar una veta y debido a que uno de los objetivos que persigue esta tesis es la distinción de algunos elementos que conformen la poética del combate, habría que establecer la conexión entre ese tipo de debate oral y los corporales como es el caso de la Capoeira. Se dice, por ejemplo, sobre uno de los estilos más populares y tradicionalistas, la Capoeira Angola que:

... los movimientos corporales de ataque y de defensa tales como gingas, negativas, rabos de arraia, chapas, zancadillas, caídas y tantos otros que forman parte del juego de capoeira Angola son realizados de forma tal que posibiliten un diálogo no verbal entre los dos

jugadores. La principal preocupación que se tiene no es la de atacar sino de saber defenderse (...) El sentido de equilibrio, por ejemplo, es tomado de una manera más amplia, o sea, se extrapola la cuestión del equilibrio para la vida en sí, cuando el angoleiro busca ser una persona equilibrada, no solo en la ejecución de los movimientos corporales específicos de la capoeira, sino también en la relación con el otro en la vida cotidiana. (Araújo Simões 2008, 68).

Esto es, sin duda, muy valioso pues estos debates ficcionados se fundamentan en una base de realidad, reflejan muchas de las preocupaciones y problemáticas más profundas de los cimarrones. La manera en la que se combate y se debate es también la forma como se vive. Los movimientos, vertiginosos y extremadamente peligrosos de la Capoeira tampoco son desarticulados ni en solitario, responden a lo que el otro hace, por eso se trata de una comunicación no verbal.

Y desde aquí se pueden establecer aún más proximidades, y vale detenerse un momento. El combate poético se da entre opositores que, al más puro estilo del jazz, versan sus ataques y contraataques en la improvisación. En el artículo “La internacionalización de la Capoeira” se menciona que:

Trasplantada a los EE. UU. por los brasileños, la capoeira está creciendo en popularidad y puede ser vista en casas nocturnas, presentaciones, competencias, escuelas, e incluso en filmes (...) La Capoeira es como el jazz americano en su inicio (...) es un beat, un swing, una pulsación, un movimiento. Y la manera como las personas se mueven, piensan y se comportan en la capoeira es la manera como se mueven, piensan y se comportan en sus vidas. (Cirqueira 2008, 125).

Julio César de Tavares también establece proximidades entre el jazz y la capoeira desde la difusión de la cultura de la diáspora negra:

En la transgresión lúdica, por las formas carnavalizadoras que fueron adoptadas por la resistencia negra, el cuerpo y el ritmo vieron introducir una identidad musical y corporal muy poco usual. Vigoroso centro emisor de energías, chakra y sobre todo, axé del sistema de resistencia, accionado por la libertad de sus movimientos y ritmos. Para el negro de la diáspora, la samba, el soul, el jazz, el reggae, el mambo y, entre otros, la capoeira, son los textos que preservan los residuos de la viva transgresión que su repertorio de signos no verbales, viene realizando. (Tavares 2012, 80).

Tal vez sea por esa misma conjunción de elementos que Charlie *Bird* Parker invitó a Manoel Dos Reis Machado, el reconocido Mestre Bimba a formar parte de su banda en su paso por Brasil¹⁵⁹. Se improvisa en parejas, claro está, porque es una lucha uno contra uno y, por tanto, los ‘golpes’ y ‘contragolpes’ se estructuran en torno a lo que el otro hace:

¹⁵⁹ Para mayor información véase el vídeo de (Faria 2004), en particular el minuto 15:30. Aquí el link: https://www.youtube.com/watch?v=cAB_38vN_Yo

cómo ataca, cómo se defiende. Pero en la poética de combate del cimarrón, se dijo, el papel de la defensa es fundamental y para ello, hay que saber recibir un ataque. Para esto, los capoeiristas han acuñado un término sugerente, *negacear*: “es el resultado del diálogo de cuerpos en el juego de la capoeira, cuando uno entra el otro sale, uno ataca y el otro se defiende contraatacando. ‘Capoeira es defensa, ataque, es ginga en el cuerpo, es malicia’”. (Pamfilio De Sousa 2008, 87). Y de eso hay un eco muy fuerte en la poesía de los argumentos retratada por Estupiñán Bass; porque mediante el contraataque del cantor, se niega (que de ahí parte el término *negacear*) lo que el otro ‘dice’, lo que el otro hace; se persigue el fijar un punto de vista como el ganador. Pero al no ser discursos aislados, resultan siempre en un debate. Vale la pena, luego de lo dicho sobre los diálogos corporales de la diáspora negra, revisar otro ejemplo de Timarán y Cuabú:

Timarán

Debes saber, maltoncito,
la envidia es como la tinta;
Cuando cae, aunque se borre,
siempre asomará la pinta
[...]
Y te vuelvo a alvertir,
aunque en arrogante raye:
todo muchacho grosero
encuentra padre en la calle.

Cuabú

Hay algo que yo detesto
y me repugna en los viejos:
no pudiendo dar ejemplos
se acuestan a dar consejos.
Tengo para mí una norma
que le cuadra a todo viejo:
sólo vale la experiencia
que yo obtenga en mi pellejo.
(Estupiñán Bass 1956, 15–16).

La correspondencia invectiva de los términos ‘maltoncito’ y ‘viejo’ dejan en evidencia el ingenio y el vértigo detrás de las respuestas. No se tiene más tiempo para responder que el que tiene el adversario para elaborar un ataque, pero claro, se trata de un tiempo ficcional, no por eso menos representativo del hecho ‘real’ del combate. En la lucha cuerpo a cuerpo es igual, mientras el uno ataca, el otro ya debe estar ingeniando una respuesta con celeridad. Desde luego, para poder contestar de manera presurosa y con efectividad, el cantor deberá poseer experiencias en combate y en vida suficientes, pero más aún en su sabiduría ancestral para poder captar la atención del público que los vitorea

o condena de acuerdo a su performance. Es ahí donde se pueden encontrar rivalidades en cuanto a la edad, pues si bien Timarán es más docto en este tipo de confrontación poética, Cuabú es más joven, tiene ideas nuevas frente a alguna, a momentos, anquilosada tradición y dentro de lo que es un combate, sería una brega oral entre la destreza del experimentado y la agilidad del neófito (que no lo es tanto).

Pero, al contrario de lo que pudiera parecer, el tema no queda en términos únicamente etarios o empíricos. La temática entre lo nuevo y lo viejo se fuga. Los sistemas de lucha y resistencia cimarrona de la diáspora negra son siempre elusivos, hechos para huir, como se dijo, muy aprisa. Julio Cesar de Tavares, citando a Benedito Peixoto aclara:

Es un arte hecho para la fuga: Fue con mucha astucia que trataron de prepararse para enfrentar situaciones difíciles en las fugas planeadas, utilizando un tipo de lucha rápida y decisiva, que daba la oportunidad de enfrentar a muchos adversarios sin necesidad de atraparlos, agarrarlos y sin dejarse atrapar. Astutamente también fue incluida la música como forma de *disfrazar* la lucha (De Tavares 2012, 72) (La traducción es mía).

Es así como la estrategia de las formas de lucha cimarrona siempre está fundada en la *mandinga* o la viveza, el engaño, y además en la celeridad, el ingenio y la fuga¹⁶⁰. Es decir, estratagemas para que un combate puntual registre y evoque el combate de miles en todas las temáticas a las cuales la colonialidad ha llegado. Donde hay inequidad o inexistencia de distintos derechos civiles el combate debe aparecer. Es por ello que en los argumentos se rompen de manera recurrente las barreras temporales tanto como tópicas: en un combate se debate una vida, pero una vida que es siempre el eco de muchas; en un combate cimarrón se juega la historia, la integridad, la (in)visibilidad... la existencia. Cabe mencionar, de nueva cuenta, lo que decía Antonio Preciado sobre sí mismo cuando escribía en su poema “En suma”:

¹⁶⁰ Es curioso, además, que dentro del universo de los Orixás yorubas, existe uno en particular al que se invoca para la fuga de prisión. Dice el *Diccionario de dioses y diosas, diablos y demonios* que Eshu es “una especie de brujo entre los yoruba de Nigeria y Dahomey. Engaña a los hombres, y puede airarse pero también hacer el bien...” (Lurker y Romero Alvarez 1999, p. 104). Por otro lado, además de su característica de engaño, también se lo describe así: “Es un gran hechicero, tiene la capacidad para liberar de la prisión” Y, en adición: En el panteón yoruba Èsù rige sobre la comunicación, la palabra, las encrucijadas de los caminos (simbolizando las diferentes opciones de la vida), el comercio, el trabajo, etc. (Hileman 2005). En otras palabras, en las deidades correspondientes a la religión de los yorubas, Esu o Exú conjuga: el engaño, la fuga de prisión y la comunciación (diálogo), la palabra y el destino.

Unánime,
 colmado,
 numeroso,
 hoy me convoco a este levantamiento,
 y oigo mi vocerío
 llamándome en el eco de las viejas tonadas
 y en los sangrantes alaridos que andan
 por los alrededores de mis huesos.
 Hoy en definitiva me congrego¹⁶¹,
 me afluyo sin cesar,
 me arremolino,
 subo por mis raíces
 sin nacer todavía,
 presentido,
 y me empujo hacia fuera
 y me encabezo
 y, multitudinario, yo me sigo.
 Voy mirando hacia atrás,
 rememorándome,
 cantando a coro una canción perdida.
 Hoy me uno a mi gentío
 y en la marcha,
 al paso jubiloso de mis plantas,
 florecerán las piedras del camino.
 (Preciado 2006, 109).

En otras palabras, como lo plasma Preciado en su obra, el canto de uno es un coro de voces, es numeroso y convoca a un gentío en una sola voz. La voz del cimarrón es la voz de muchos, desde el plano ancestral, ritual, temporal, etc. Un código que se acerca a lo que Mijail Bajtín definía como polifonía:

[...] conjunto de las ‘voces’; en las que aparecen relaciones lógicas. En este sentido, Bajtín (298) rechaza la concepción de un ser individualista y privado; el hombre es esencialmente social, cada individuo se constituye como un colectivo de numerosos ‘yoes’ que ha asimilado a lo largo de su vida, algunos de los cuales provienen del pasado; estos ‘yoes’ se encuentran en los lenguajes, las ‘voces’ habladas por otros y que pertenecen a fuentes distintas. (Noval Pedraza 2010, 142).

Ese coro de ‘yoes’, plural, numeroso, inconmensurable está de forma constante acudiendo a la que quizás sea la propiedad más tipificante del cimarrón: su fuga. Las temáticas que se dan entre estos dos personajes, que a la vez son miles, deben, entonces, sucederse una tras otras para que el combate, su discurso tenga valor y sea legitimado además por su gente. Al respecto, Marvin Lewis encontraba algunas categorías temáticas hacia las cuales fuga el discurso:

¹⁶¹ Nuevamente parece mostrar, a través de ese “congregarse” a *Canto a mí mismo* de Whitman.

Luego de cumplir el requisito de pavonearse, los contrincantes comienzan a tratar cuestiones de época, como la hombría, la diferencia entre ricos y pobres, el pasado y presente, la comida, los impuestos, la vestimenta de las mujeres, los políticos, el amor y el folclor. Una parte importante está destinada a mitos y leyendas afroecuatorianas, como ‘La Gualgura’, ‘El Riviel’ y ‘La Tunda’... (Lewis 2017, 23).

Se había dicho que para Lewis la presentación de los cantadores era una cuestión de petulancia introductoria al debate; pero también es necesario aclarar que bajo el adagio popular de “el que pega primero, pega dos veces”, el mostrar por parte de un cantor, de entrada, que es un gran contrincante puede infundir miedo en el otro, asestar un primer buen golpe, por decirlo de otra manera. Ahora bien, las categorías que muestra Lewis son muy válidas, aunque él solamente las nombra y hará un repaso somero (cerca de veinte páginas) por distintos elementos que conforman *Timarán* y *Cuabú, El desempate* y todo el resto de la obra de Estupiñán Bass. Vale la pena analizar algunas de esas categorías y ejemplificarlas con los poemas, toda vez que se vuelve necesario en este punto demostrar cómo las temáticas se vuelven múltiples, sin perder su cualidad lírica y combativa, es decir, cómo fugan. A continuación, se usarán entonces algunas de las más importantes clasificaciones temáticas mencionadas.

Primero, señala Lewis, el poemario se abre a distintas categorías de la época (década del 50), pero que, si se analiza detenidamente las temáticas expuestas, no han perdido su vigencia hasta el día de hoy; por el contrario, algunas están en boga o se han reactualizado por diferentes eventos. Un ejemplo de ello sería aquello de la hombría. Por supuesto, ya hay muchas cosas que se han defenestrado del discurso de la masculinidad por ser excluyentes y sexistas, pero vale decir también que el texto de Estupiñán ya problematizaba el tema, de alguna manera¹⁶².

Hay que empezar, así, por los elementos que puedan resultar inapropiados en la actualidad. Un primer punto de partida sería el verso que se analizó un tanto antes en este acápite cuando Cuabú inquiera a Timarán al decirle: “Negro, te tengo cariño,/ me dices

¹⁶² Basta con mencionar un fragmento de *Cuando los guayacanes florecían* en el que ya se proponía alguna alternativa a la forma de ver la hombría: “- Y al decirte que el hombre siempre es hombre, quiero decirte que el hombre siempre sabe ser macho. – No... no siempre -le rebatió con calma el viejo-. No todos los hombres son machos, y los que más dicen son los que menos lo son. Algunos creen que son machos porque matan a traición, o porque le pegan al más débil... O porque matan a un inocente. Esos no son hombres, peor van a ser machos ...Son peor que el tigre... Peor que el tigre... Están como dos grados más abajo del perro...” (Estupiñán Bass 2008, 195). El viejo es un personaje que retrata la figura de taita, el sabio de la comunidad y también es quien muestra ciertos códigos de conducta de un verdadero guerrero. Cuestiona la violencia innecesaria y condena un ataque a traición. Lo rebaja, en consonancia con lo que se ha dicho antes sobre la invectiva a través de la reducción de la condición humana, a un animal salvaje primero (recordando que Juan García exponía al tigre como un animal que representa el poder versus el conejo que representa la astucia), luego al animal faldero y menos que eso.

en tu cantar./ Así me decía una hembra/ con la que me iba a casar/ (Estupiñán Bass 1956, 12). Quizás la palabra *hembra* pueda resultar desproporcionada o inadecuada, precisamente porque es una palabra que rebaja a las mujeres y que, sin duda, hoy sería perentorio corregir; hay que recordar también que se trata de un combate, donde no hay demasiado espacio para pensar en palabras políticamente correctas y, por el contrario, se pretende insultar y el hacer referencia a la animalización de Timarán: no solo lo está justipreciando de inferior a un ser humano sino de sentir algún tipo de afecto homosexual por él; para ello utiliza aquello de “con la que me iba a casar”. Timarán le ha hablado de quererlo, pero en un tono aleccionante, paternalista; Cuabú lo usa en su contra para decirle tú lo que sientes por mí es deseo. Pero no se trata de un caso aislado. Esta forma de provocar comparándolo con una condición animal se ve manifiesta en algunos fragmentos del poemario, aquí una más para ejemplificar:

Timarán

Si un hijo niega a su madre
 en verdad que es desgraciado;
 y si tú niegas tu patria
 debes ser un despatriado.
 Debe haber gato encerrado.
 ¿Por qué no dices tu nombre?
 Porque tiene apelativo
 aquel que en verdad es hombre.
 (Estupiñán Bass 1956, 10).

Cuabú, en ese momento, todavía no ha revelado su primer nombre y Timarán lo está tentando, poniéndole una trampa condicionante: si no dices tu nombre es porque no eres un hombre, eres un animal. Desde luego, como ya se ha dicho, el combate es a la vez un diálogo, así que la respuesta de Cuabú va en función de esa provocación:

Tanto me lo has reclamado
 que allí te aviento mi nombre:
 me llamo Alberto Cuabú,
 y en cualquier parte soy hombre...
 Recojo tu desaffo,
 no me asusta tu bravura,
 y por si acaso te venza/ manda a abrir tu sepultura.
 (Estupiñán Bass 1956, 10–11).

En la afirmación de Cuabú a través de su nombre, no solo está diciéndole a Timarán que efectivamente es un ser humano con nombre sino que, además, es valiente. Axioma lógico transitorio: ser hombre es igual a ser valiente. Ese también constituye un

tema que hoy se puede discutir desde el sentido de que la valentía no es una propiedad que atañe de forma exclusiva a los hombres sino al ser humano en general; pero si se lo ve en el contexto, el insulto deriva de llamarlo cobarde por no decir su nombre y la respuesta es arremeter con valor. En otro fragmento, justo inmediatamente posterior al mencionado, Cuabú insiste: “Si eres un hombre cabal,/ ¿por qué quieres a otro hombre?/ ¿Será que tal vez pretendas/ que te regale mi nombre?/ (Estupiñán Bass 1956, 12).

La respuesta de Timarán hace que en realidad se problematice el tema de la hombría. Podría haber elaborado Estupiñán una contestación que insulte a su contrincante, precisamente acentuando las características que hacen de él un sujeto heterosexual o algo por el estilo, pero en lugar de ello, plantea la posibilidad de querer, de tener real afecto por su congénere sin necesidad de que ello involucre ningún tipo de atracción:

Timarán

Observo, negro, que tienes
aguado y chirle el talento.
¿Sabes lo que es tu cerebro?
¡Una empanada de viento!
Pues si ciertamente eres
del mundo un buen ciudadano,
¿por qué te causa admiración
que te quiera como hermano?
¡Tu patria dizque es el mundo
y te admira que te quiera!...
A mí, sí, en verdad te digo
no me importan las fronteras.
(Estupiñán Bass 1956, 13).

Resuena a que Timarán quisiera rebasar las fronteras de los prejuicios de género. La fuga temática es también múltiple como las voces en pugna. En medio de una discusión sobre la ‘hombría’ lo que en verdad se está debatiendo, más allá del género, es si las fronteras, la nacionalidad es importante a la hora de hablar sobre la procedencia, el origen y, por tanto, la tradición, el acervo cultural, los ancestros, etc. Ahora bien, ese es el tema que comienza a revelarse como el predominante sobre la hombría, pero en el medio se discuten algunas cosas más: la comida típica ecuatoriana (empanada de viento), el talento, la inteligencia o audacia y lo étnico (Observo, negro), desde luego. En un breve fragmento se pueden ver conjugados muchos factores de una identidad que se encuentra en continuo cambio, en continuo disfraz y que, a momentos, se revela en sus puntos más álgidos. La problematización en torno a la hombría se encauza, así, a mostrar

si es más relevante mostrarse valiente, o hermanado a otro ser humano. La respuesta de Cuabú será mostrada más tarde porque obedece a uno de los últimos puntos de este acápite que es la conjuración de la violencia a través del debate.

El segundo punto que Lewis identifica como una variación temática en el combate poético es la diferencia entre ricos y pobres. Este ha sido un punto gravitante en la obra de Estupiñán Bass, tanto como en la obra de la generación del treinta en términos generales. Se ha dicho ya en el capítulo sobre *Cuando los guayacanes florecían* que el marxismo había calado hondo en la intelectualidad de la época y en sus obras, los escritores ecuatorianos trataban de remarcar la injusticia social, la explotación de las clases laborales más humildes, etc. Es la misma preocupación que Estupiñán manifestaba cuando entre Simbaña y Morcú luchaban a muerte, y luego del deceso de Simbaña, darse cuenta a través de una carta en el bolsillo de éste, de que ambos eran conciertos y que lo que en realidad los separaba no era la cuestión étnica sino el dinero. De hecho, en *Timarán* y *Cuabú* hay un breve fragmento que evoca ese preciso episodio de *Cuando los guayacanes florecían* que fue citado antes, pero que a la luz de la temática sobre la pobreza y riqueza vale completar:

Al término de la orgía
 malsana de aquella guerra,
 que dividió Costa y Sierra
 en tan funesta sangría,
 comprendí la trafasía
 al comprobar que el serrano
 era también paisano,
 y que me habían engañado,
 pero ya me había embiragado
 con la sangre de mi hermano
 Tras aquella confusión,
 cuando empezó a hacerse claro,
 pude ver también a Alfaro
 lo mató la decepción,
 porque a la revolución,
 que él proyectara genial,
 los vivos con un puñal
 la enterraron en el lodo,
 para revenderse al godo
 vestido de liberal...
 Porque al marchar tras de él,
 enrolado en su aventura,
 supuse que mi amargura
 se salpicaría de miel;
 jamás pensé que la hiel
 iba a ser mi galardón,
 que en vez de la redención

que soñé en mi pesadumbre,
 volvería a la servidumbre,
 cargado de humillación
 (Estupiñán Bass 1956, 73).

Si bien en *Cuando los guayacanes florecían* la relación con lo étnico es más fuerte, aquí también se está descartando al regionalismo como el culpable de la violencia e inequidad a la que tanto costeños como serranos estaban sometidos, porque lo que en realidad había que tomar en cuenta era las ‘castas’ sociales que proveían de una cierta ‘nobleza’ a quienes lograban tener mayor capital.

Es por eso que García continuamente habla, a través del abuelo Zenón o viceversa, de desaprender para volver a aprender. Los cimarrones también han incurrido en la apropiación de la violencia que los somete de forma recurrente. Ahora bien, volviendo a *Timarán* y *Cuabú*, el poemario va a establecer varias aproximaciones a las diferencias que el capital promueve entre clases sociales:

Timarán
 Si a los campos de batalla
 me tocara regresar,
 sé dónde debo emplazar
 mi cañón o mi metralla:
 contra la sucia muralla
 de etiqueta liberal,
 donde impera el gamonal,
 cuyo poder y grandeza
 se alzan sobre la pobreza
 y el atraso provincial.
 (Estupiñán Bass 1956, 74)

El plano histórico siempre está resonando y la Revolución Conchista es el escenario revisitado continuamente para evidenciar los funestos resultados de un episodio que dejó nuevamente en la esclavitud a cientos de concierptos ecuatorianos. Los liberales y conservadores se han aprovechado de los cimarrones para enriquecerse y es por ello que las alianzas políticas para ellos no tienen ningún sentido¹⁶³.

¹⁶³ En Brasil, hubo un episodio particularmente similar que terminó con el encarcelamiento de varios capoeiristas y que fue referido en el capítulo introductorio. Vale completar la información. Luego de haber regresado como héroes y ser liberados por servir a las Fuerzas Armadas: “Desmovilizados, estaban de nuevo en las calles, algunos queriendo recuperar los ‘territorios’ perdidos después de la ida al *front*. Pero la élite política tenía otros planes. Impresionados por la agilidad de los capoeiras en el combate, los antiguos oficiales comisionados, ahora miembros de la elite política de la ciudad de Rio de Janeiro, reivindicaron en las sombras convertir a los excombatientes en aliados políticos, capataces a disposición de las nuevas refriegas de los tiempos de paz (...) A golpes de navaja, zancadillas, *rabos de arraia* y cabezadas, los capoeira de la Flor da Gente -veteranos de combates militares en el Río Paraguay- barrieron a los electores

En la disparidad que existe en las clases laborales sobajadas interviene mucho el sistema productivo ecuatoriano, que ha ido turnando sus productos de exportación, pero que ha cambiado muy poco en cuanto a las condiciones de opresión de los negros, en el plano social, económico, legal y contractual. Como se mencionó en el capítulo sobre la obra de Preciado, esto continúa hasta el día de hoy y basta con revisar el caso de la empresa Furokawa y los problemas legales que acarrea por las condiciones infrahumanas en las que trabajan sus ‘colaboradores’. Esta preocupación aparece en el poemario y es Timarán el que sirve como testigo presencial de una historia de indiferencia frente a la explotación de la comunidad negra y de un continuo regreso a la esclavitud.

También hubo allí traición,
según mi pobre entender,
puesto que era su deber
salvar la revolución;
no entregarles el timón
a conocidos piratas
que, como las garrapatas,
se hartaron sin observar
que el barco iba a naufragar
desfondado por las ratas.

¡Caucho!, -gritaron primero,
y fuimos a las entrañas
de las más viejas montañas,
para dar al extranjero
por miserable dinero
el jebe que nos pedía
Y al fin de la cauchería,
que a tanto caimán infló,
vi que mi mano quedó
sangrada, enferma y vacía.

¡Tagua!, -fue el grito segundo
que nos volvió a la montaña
para realizar la hazaña
de abotonar todo el mundo.
Mas, volvimos al profundo
abismo de la pobreza
cuando se acabó la esa

liberales de las urnas, y a los candidatos opositores de los estrados.” De esta alianza de los veteranos de guerra con la política nace lo que se llamaría la Guardia Negra, defensora de la monarquía que estaba a favor de la abolición de la esclavitud y en las urnas su figura de lucha y resistencia fue acogida y llamada como el Partido Capoeira. Lastimosamente, la llegada del Vizconde de Ouro Preto al poder hizo que se persiguiera a los capoeiristas en actividad o retirados; fueran apresados de forma arbitraria y encerrados en la prisión de Santa Cruz y luego a la prisión del gobierno federal. En octubre de 1880 se declara a la práctica de Capoeira como crimen en el código penal y no se vuelve a saber nada de ellos hasta luego del gobierno militar en 1964. (Libano Soares 2008, 47–53).

que la tagua nos traía,
y desde ese negro día
fue aumentando mi tristeza.

¡Balsa! -fue el grito tercero
que retumbó en nuestra tierra
cuando un maniático a guerra
desafió al mundo entero.
Hitler era el puñetero,
y comenzó su fracaso
cuando le detuvo el paso
la potencia comunista
que liquidó su conquista
volviendo el martillo un mazo.

Después gritaron ¡Banano!
con bramido prepotente,
igual al de la creciente
que hace retemblar el llano.
Volvió el machete a mi mano,
no en actitud homicida,
sino para que mi vida
tuviera cabal destino: la marcha del campesino
que halla la ruta perdida.

(...) Pasé esa noche buscando
en rueda de compañeros¹⁶⁴
los anhelados senderos
que se nos iban borrando.
Y fumando, y contemplando
nuestra triste situación
sacamos la conclusión
de que el guineo,
que es dulzura, solo dejaba amargura
al pobre de esta nación.
(Estupiñán Bass 1956, 75–78).

El acápite sobre *Cuando los guayacanes florecían* del mismo Estupiñán Bass, mostraba cómo lo que ha variado ha sido mayormente la terminología: esclavitud, mita, concierto, pero las condiciones permanecían casi inalteradas para los negros. En *Timarán* y *Cuabú* el sistema agrícola ecuatoriano ha explotado varios productos y con ellos, a miles de cimarrones. Las diferencias entre ricos y pobres de las que habla Lewis son parte de un discurso hacia afuera que satisface las necesidades políticas de los intelectuales marxistas de la época, como se ha mencionado en otros capítulos, pero casa adentro, a

¹⁶⁴ Cabe insistir aquí en que las reuniones en las cuales se desarrolla el *jogo* de Capoeira y que fue declarado como patrimonio inmaterial de la humanidad es la *rueda* de capoeira, denominada así por su forma circular, que simula un micromundo y el desarrollo de la vida hasta la muerte al pie de los instrumentos de percusión que, a su vez, simulan los latidos del corazón.

través de este y otros poemarios se sigue delatando la inoperancia de los políticos en llevar equidad a un pueblo recurrentemente castigado. El último fragmento citado es elocuente: se insiste en que para los ‘pobres’ de Ecuador el banano es amargo, sin embargo, si se revisa el contexto en el que se desarrolla el poema, todos los productos mencionados, caucho, tagua, balsa y banano... fueron productos muy explotados en la provincia de Esmeraldas y mencionados por Estupiñán Bass en *Cuando los guayacanes florecían* como una de las causas por las cuales se plegaron a la insurgencia los conciertos locales. En otras palabras, son los negros de Ecuador quienes han sido víctimas de una exagerada explotación sucedánea en la que sembrador/cosechador y producto corrieron la misma suerte: enriquecer a otros a costa de su propia vida.¹⁶⁵

El siguiente punto destacado para Lewis es el pasado y el presente. Es muy válido este tema también en tanto señala las diferencias conceptuales que existen entre un joven negro que se considera ciudadano del mundo y un experimentado cantador que se considera un custodio de la tradición negra ecuatoriana. Cuabú empieza la afrenta sobre el tiempo que ha pasado por Timarán: “Tú eres sombra del pasado,/ del tiempo que ya está muerto;/ la vida está en presente,/ aunque digas que no es cierto.” (Estupiñán Bass 1956, 17). La respuesta de Timarán, desde luego, no se hace esperar:

Yo tengo un hijo muy joven,
representa el porvenir.
Si el pasado está ya muerto,
cómo en él puedo vivir?
¿Te das cuenta que en la sangre
de mi hijo palpito yo?
Por eso podrás saber
si el pasado ya murió.
El pasado fue futuro,
y después se hizo presente;
así mismo [sic] tú te irás
para abajo, en la corriente.
Pero el pasado no muere,
del presente es el puntal;
ningún sabio negará
que el pasado está en lo actual.
(Estupiñán Bass 1956, 17–18).

Parece haber una concordancia con las palabras de Faulkner: “El pasado nunca se muere, ni siquiera es pasado” de su obra contemporánea a la de Estupiñán Bass, *Requiem*

¹⁶⁵ Ver la nota al pie 56 sobre cómo, según Fernando Ortiz, esclavo y producto compartieron el mismo sino.

por una monja (Faulkner 2011)¹⁶⁶. La acusación de Cuabú es que tanto cuerpo como mente deben habitar el presente y que, por el contrario, Timarán está anclado a un pasado remoto y, por tanto, ya no es útil. La respuesta del segundo va en función de la heredad: no existe presente sin pasado, no existen hijos sin padres (lo que quizás acentúa un tanto más la posición paternalista de Timarán). Dentro de la esclavitud, el problema es que ha cobrado distintas manifestaciones sin que existan cambios necesarios para superarla. Entonces, es difícil pensar una escisión temporal en la que el presente sea distinto del pasado... es más, es difícil siquiera pensar en el futuro. La reflexión de Timarán es que el pasado fue futuro y con ello conjura una continuidad de los eventos que no pueden distanciarse entre sí por más de que el tiempo haya pasado. Pero Cuabú representa un cambio incipiente, la esperanza de algo distinto:

Estoy de acuerdo contigo,
recién tu saber me asombra;
el pasado es al presente
lo que es al cuerpo la sombra.
(...)
Pero de eso a lo que crees
que el pasado fue mejor,
hay trecho, y por eso afirmo
que el futuro es superior.
(Estupiñán Bass 1956, 19).

La respuesta de Timarán es contundente:

Pero, ¿cómo es que confundes
el presente y el futuro?
¡Una cosa es la semilla
y otra es el fruto maduro!
Yo no escarbo el porvenir,
porque no me creo profeta;
yo no he nacido adivino
sólo he nacido poeta
(Estupiñán Bass 1956, 19).

En realidad el poemario no deja ver si Timarán opina que el pasado es mejor en sí mismo, lo que sí deja en claro es que el presente es cada vez peor y el futuro no representa un cambio promisorio sino la consecuencia de un tiempo de condiciones inalteradas..., de constantes. Llama la atención la referencia a la semilla y a los frutos: la identidad que

¹⁶⁶ Y tiene algunos ecos también de los aforismos de Walter Benjamin ([1940] 2008), en particular su *Tesis sobre la filosofía de la Historia*.

se disemina entre los productos citados y que no dieron con ningún cambio, como se dijo antes (caucho, tagua, balsa, banano).

Cuabú:

No precisas ser profeta
para saber el futuro:
el porvenir y el presente
son como verde y maduro.
Si conoces el pasado
puedes saber lo corriente;
para saber el futuro
basta mirar el presente.
De un padre que ha sido bueno
nace un hijo superior;
así también del presente
saldrá un futuro mejor.
(Estupiñán Bass 1956, 20).

La respuesta con respecto a la heredad ha tardado en llegar, pero el hilo del tiempo ha encadenado las respuestas. El futuro de los hijos depende de la bondad de sus padres. Hay una nueva referencia al banano (verde y maduro), sin embargo, en la misma referencia se hace diferencia entre el verde y el maduro como de un fruto que estaba en una forma incipiente en el presente y alcanza su madurez (una mejoría fundada en el paso del tiempo) en el futuro. En el siguiente fragmento, se puede ver una vez más el tema de la traición, de la trafasía que es lo que hace que se dude del futuro.

Timarán

Una zamba que vivía
con el negro Teodomiro
dio a luz en el pueblo, un día,
un moro blanco y catiro.
En vez del cabello negro
tenía cabello gringo;
ya vez, pues, cómo de un sábado
no siempre sale un domingo.
(...)
Si el provenir y el presente
son igual a lo contado,
quédate con tu futuro,
yo me aferro a mi pasado.
Para mayor comprobancia,
para destrampar tu ciencia,
te lo grito con orgullo:
¡el presente es decadencia!
(Estupiñán Bass 1956, 20).

Las alusiones a los nacimientos, a los hijos, a parir, son constantes¹⁶⁷, y éstas, además de referirse al pasado y el futuro a través de un legado de esclavitud o de manumisión (según si se ve desde el punto de vista de Timarán o de Cuabú) es en sí misma una preocupación sobre la existencia. Para los negros cimarrones, la familia era incluso más importante que la misma libertad. Dice Zapata Olivella:

Ya conocemos por la filosofía bantú que nadie nace sin la voluntad de un Ancestro Protector que siembre el “kulonda”, la semilla de la vida en el vientre de la madre, generadora de la vida, la inteligencia y la palabra. Su obligación era preservar por encima de todas las dificultades ese don recibido, para enriquecerlo y multiplicarlo. Este mandato inspiró la pertinaz lucha de los africanos por sobrevivir a los peores sufrimientos para conservar una familia y alcanzar la libertad.

Si la muerte acosaba, la vida no dormía. Para los millones de africanos compulsados al destierro, la falta de mujer sería tanto o peor que la misma esclavitud. En los barcos solo se autorizó un 20% de mujeres, dando mayor espacio a los varones. Se pretendía así asegurar en parte la reproducción de esclavos en América (...) Pero pronto se reduciría el número de mujeres en cada nao y, lo que fue peor, los amos se apropiaban de ellas (...) Los que lograban compañeras para casarse y procrear, vivían con el doble temor de que sus hijos fueran vendidos y separados, lo que impedía tener la certeza de constituir una familia estable (...) Desde luego, los varones africanos no se limitaron a las protestas y muy pronto organizaron levantamientos, fugas y asaltos, a tal grado, que los maestros albañiles de las murallas de Cartagena se alarmaban por la rápida merma de la fuerza de trabajo y las amas de casa por la desaparición de sus esclavas. Las fugas buscaban algo más que la libertad: la familia libre. (Zapata Olivella 2014, 95).

El pasado, presente y futuro están conectados, en el combate cimarrón, por las posibilidades de manumisión que tienen los esclavos en cada etapa, en ello, la procreación es casi un sistema temporal paralelo para medir los cambios en la existencia, como aclara Zapata Olivella. Era más importante alcanzar la libertad de los hijos (del futuro) que su propia libertad. Es perentorio destacar esa última frase del fragmento citado: las fugas buscaban la familia libre. Estas fugas temáticas hacia las que se escapa todo el tiempo el combate poético buscan precisamente la libertad propia y comunitaria en todos los tópicos posibles. Los fragmentos con los que continúa el poemario van a mantener como temática central al tiempo; sin embargo, van a aparecer debajo de él múltiples temas nuevos. La métrica cambia a momentos y en lo sucedáneo las intervenciones de Timarán y Cuabú serán más extensas. Aquí algunos ejemplos:

Timarán

¹⁶⁷ Dicen así un par de fragmentos que sirven de ejemplo: *Timarán*: Ustedes, la juventud/ no saben lo que es la comida; tú mismo, si te desnudas/ eres mujer malparida... (Estupiñán Bass 1956, 22). Y dice Cuabú: Oyendo tu cantaleta/ casi me quedo dormido,/ porque todo lo que dices/ es pujo... de hombre parido. (Estupiñán Bass 1956, 29).

No existía lo que hay ahora:
 la batalla por un puesto,
 porque era orgullo del hombre
 despreciar el presupuesto
 (...)

El escándalo que hacen
 es disputando un empleo,
 lo mismo que los hambrientos
 que mueren por un guineo

Hoy se juman los muchachos
 en los bailes de los viejos,
 y se enronquecen los padres
 dándole... al viento consejos.

Fuman cigarro y congola
 delante de la autoridad,
 y sacan pecho diciendo
 que aquello es la libertad...

Apenas ver las escuelas
 que antes tuvieron prestancia,
 concretarse hoy a enseñar
 la ciencia... de la vagancia
 (...)

Pregunté qué es substantivo
 a un muchacho, el otro día,
 y el retobado me dijo:
 -¡Aún no estudeo Geometría!
 (Estupiñán Bass 1956, 24).

En toda esta unión de fragmentos casi inmediatos se alternan continuamente los temas que atraviesan el tiempo del cimarrón. En el primero y segundo se puede ver el interés económico tasado por la burocracia y, como se vio en los fragmentos anteriores, los productos sembrados en Ecuador y que los han llevado a nuevas esclavitudes vuelven a aparecer (el banano). En el tercero y cuarto va a hacer alusión a una juventud que no le da importancia a nada e incluso han llegado a trastocar el verdadero sentido de la libertad; por la que tanto han luchado sus padres y que hoy se confunde con la accesibilidad a los vicios. En los últimos dos, Timarán enfatiza el hecho de que la adolescencia es así porque no reciben en la actualidad una apropiada educación. Y más adelante:

¿Por qué mendigan hoy cuotas?
 ¿Es que no hay ya obligación?
 del gobierno nacional
 de costear la educación?
 ¿Dónde se van los impuestos,
 dónde, las contribuciones?

Cada día nos hunden más
 las nuevas tributaciones,
 sin que recibamos nunca,
 ni llorando, beneficios,
 porque todos los gobiernos
 nos brindan solo perjuicios.
 Gravan hoy día los impuestos
 a personas y animales;
 los decreta el Presidente,
 insensible a nuestros males
 (...)

Paga impuesto aquel que nace,
 y también aquel que muere;
 impuesto, el que queda herido
 y también aquel que hiere.
 (...)

Persiguen al que se mueve
 y también al hombre quieto;
 pagan impuesto el abuelo,
 el padre, el hijo y el nieto.
 (...)

Quisiera ver las caretas
 de un presidente cesante,
 y rogarle que me alquile
 la de cínico farsante.
 (Estupiñán Bass 1956, 28).

Timarán sigue con su extensa elucubración a través de los cambios suscitados en el tiempo. Esta vez, la fuga temática se va hacia el plano económico, específicamente a los impuestos. Los cimarrones no han recibido ningún beneficio ni de la educación, mucho menos de los impuestos que, a medida que pasa el tiempo, recaen en cada actividad y en cada persona. Ahí aparece una curiosa forma de ver los impuestos, que no puede ser otra cosa que el cimarronaje hablando: el poema habla del cobro de impuestos como si de una persecución se tratase. Y esto tiene mucho sentido si se piensa en la etimología del verbo fugar: de la raíz latina *fugare* (espantar, hacer huir) se deriva la palabra *fugere* (huir) que, entonces abarca tanto los conceptos de perseguir como de huir. Los dos términos, entonces, están presentes en la fuga que, normalmente, usaría los términos en tanto se persigue la libertad y a la vez se es perseguido mientras se huye de la opresión. En este fragmento en particular, se está coartando la libertad económica del cimarrón, por tanto, se siente perseguido. El tema ha huido hasta ahí, por ahora.

Luego: “Van las chicas a bañarse/ a la playa o a la orilla,/ mas van es a dar funciones/ de... muslos y rabadilla.” (Estupiñán Bass 1956, 29). En definitiva hay alusiones machistas y de carácter ‘moralista’ en el poemario y con conceptos que quizás hoy resulten inapropiados. La condición de la mujer aquí es de exhibicionismo, mientras

que en la parte sexual poco se dice sobre los hombres. A los hombres se los ha denigrado en la educación, a la mujer en la moral: esos son signos claros de roles sociales establecidos y que deben haber sido poco debatidos en la década de 1950. Sin embargo, Estupiñán Bass presenta este tema desde Timarán para luego rebatirlos desde visiones un tanto adelantadas para la época desde Cuabú; esto se verá un poco más adelante en su respuesta.

Luego se retoma el tiempo, como si nunca hubiese habido una digresión y vuelve la invectiva:

Estas y muchas miserias
suceden en el presente,
y, sin embargo, tú crees,
como espléndido durmiente,
que tu tiempo es superior
al mío, que ya pasó.
Ya oíste, pues, que canté
el tiempo que ya murió.
Ahora, canta, buen cantor,
sobre tu tiempo de ahora;
canta, si puedes, cual mirlo,
o si no, como una lora.
Canta tu tiempo presente
que es miseria y carestía,
decadencia y no grandeza,
tiniebla eterna sin día.
(Estupiñán Bass 1956, 29).

Se ha resumido aquí bastantes segmentos de esta larga disquisición sobre el tiempo en la voz de Timarán. Ha hecho un esfuerzo por destruir la visión de un presente noble o beneficioso para los cimarrones, incluso más allá de defender el pasado. Termina su intervención incitando a que Cuabú defienda el presente, además, desde los temas que él ha propuesto y más... Por supuesto, la respuesta de Cuabú es inmediata y también extensa. Se recogen aquí algunos de los episodios más importantes de su cavilación sobre el tiempo y sus fugas temáticas a propósito de los planteamientos de Timarán:

Si había tantas cosas buenas
en el tiempo que pasó,
¿por qué tan a la carrera
la torta se nos viró?
¿Qué fue que hicieron entonces
los cerebros dirigentes?
qué hiciste tú, hombre del pueblo?
¿Qué hicieron los presidentes?

Esta abundancia que cuentas
 se la legaron de herencia
 sus padres, nuestros abuelos,
 pues ellos con su sapiencia,
 con patriotismo y amor
 al Ecuador encumbraron,
 y ustedes, hijos bastardos,
 desde lo alto lo tumbaron.
 Esta la verdad de todo,
 es la verdadera historia,
 no robes obras ajenas
 para jactarte la gloria.
 Vivieron en abundancia
 y... heredamos la pobreza
 fueron aves de rapiña
 disputándose la presa.
 Pero en tu bello pasado
 había también abundancia
 de algo sucio que silencias
 por vergüenza: la ignorancia.
 (Estupiñán Bass 1956, 30).

Lo primero que hará Cuabú como parte de su estrategia de combate es proponer que si el presente tiene condiciones difíciles es a causa de lo que sus antecesores no supieron hacer. Esto ya lo había propuesto antes cuando mencionaba que el pasado es al presente como la sombra al cuerpo. También deja en la completa inactividad a la generación de Timarán, por no decir inutilidad, pues afirma que la abundancia que existía en el pasado fue ‘heredada’ de sus padres y que ellos, en lugar de mantenerla la despilfarraron. Y así, vuelve de nueva cuenta el sentido existencial de vivir el tiempo a través de la herencia, de la familia. Luego se acercará a la cuestión de lo económico y finalmente la educación. En esta primera parte, se resumen los temas de los cuales ha hablado Timarán y en los que se detendrá, uno a uno, para responder a todas sus pullas. El orden en el que se tocan los distintos puntos, sin embargo, varía. El combate, al ser diálogo es también un debate:

Yo gozo cuando hay cultura,
 aunque viva en la pobreza,
 que ante el valor del saber
 es pobre toda riqueza.
 Hoy se visten las mujeres
 disfrutando de sus gustos,
 y nadie se enferma viendo
 sus caderas ni sus bustos.
 Te asustas viendo a las chicas
 nadando en ropas ligeras:
 ¡se acabó la mujer sucia

que habitaba las polleras!
 (...)

A un viejo un día le ofrecí
 una radio-receptora,
 y me dijo -¿Para qué?
 ¡Le hace daño a mi señora!
 -Está bien, compre otra cosa,
 una refrigeradora.
 -Solo me gusta el refrito
 cuando lo hace mi señora...
 (...)

Entonces me despedí,
 cansado y decepcionado,
 diciéndome con dolor:
 ¡Qué bello que es el pasado!
 (Estupiñán Bass 1956, 32).

En principio está resaltando la importancia del capital cultural por encima del capital monetario y, de inmediato, aborda la cuestión de la vestimenta de las mujeres. Este salto no es antojadizo tampoco, está evidenciando el hecho de que alguien con un mayor grado de cultura sería capaz de comprender que las mujeres deben ser vistas de otra manera y ya no con la carga moralista que esconde detrás el sentido de la posesión machista de la mujer. En la segunda parte está un tanto solapado el tema del abuso a la mujer, pero se muestra cómo frente a los adelantos tecnológicos, el viejo toma por excusa a su señora de quien parecería que solo aprecia lo que hace en la cocina; sin reparar en que, frente a la negación de la tecnología, está también la afirmación de un mayor trabajo para la mujer. En ningún momento del poemario se considera que el hombre pueda hacer esas labores también. Y un tanto más adelante:

Hoy los niños son despiertos,
 ya no son leche dormida,
 pues saben desde pequeños
 que hay que enfrentar a la vida.
 Ciertamente ya no aprenden
 en la escuela, Urbanidad
 pero la culpa, ¿es de quién
 ¡Solo de la autoridad!
 Y son viejos los que forman
 nuestra Patria el gobierno,
 curcunchos que andan gozando
 su licencia del infierno.
 En nuestra pobre República
 la juventud no ha mandado:
 ¡siempre el timón lo robó
 algún viejo azumagado!
 A cada rato hay asueto,
 celebran cada mes

más de mil aniversarios.
 ¡Son cosas de la vejez!
 (Estupiñán Bass 1956, 32–33).

Cuabú afirma que el pasado, si es que ha servido de algo, es para haber dejado una conciencia de que hoy es momento de luchar, si bien los jóvenes han execrado de sí nociones de urbanidad. Si es ya hora de luchar, la juventud es la que debe hacerlo porque están conscientes de su rol social. Lo que ha suscitado un presente difícil es la inutilidad se dijo de su generación anterior, pero también la vagancia y en eso insistirá también en un largo e hiperbólico fragmento sobre los días de descanso que existían en la época en Ecuador:

Hay el día del aguacero,
 de la agresión, del paraguas,
 de la paz, del contrabando,
 de la yampa y las enaguas.
 Hay el día del presidente,
 de la ida y del regreso
 hay el día del hombre libre
 como también del preso.
 Uno es día del coco seco,
 y otro, el del coco sarazo;
 y hay el día del Concejal,
 digamos... del gallinazo...
 Hay el día del sin barriga,
 y hay también el del pipón;
 no falta el día del atraco
 de arriba, ni el del atracón.
 No se puede reclamar,
 porque esta profunda ciencia
 viene de la capital,
 de la misma presidencia
 Pero ha de subir un día
 uno de la juventud,
 que liquide la vagancia
 e imponga la pulcritud.
 (Estupiñán Bass 1956, 34–35).

Mientras por un lado está acusando a Timarán de pertenecer a una generación inoperante, por otro, se lanza a denigrar a los políticos al compararlos con aves de rapiña. Vuelve a aparecer el coco, como parte de los productos de la identidad y gastronomía esmeraldeña. También se abjura del centralismo y del poder Ejecutivo. Así, la esperanza no puede recaer en lo mismo, en lo que ha predominado por tanto tiempo, la respuesta es la juventud. Luego de haberse acercado a los temas propuestos por Timarán, Cuabú empezará a modificar la dinámica del combate poético y lo empezará a llevar hacia un

consenso. Es un momento crucial en el poemario, porque finalmente se empieza a conjurar la violencia en reconocimiento a los puntos expuestos por el adversario. Es decir, Cuabú, en varias partes de su interlocución sobre el tiempo, comienza a dar algo de razón a lo que propone Timarán, tal es así que cierra su intervención con una propuesta de integración:

Ciertamente hay sus defectos
 en las cosas del presente,
 pero no creo que tú seas
 viejo tan intransigente
 que llegues a suponer
 que el pasado fue mejor.
 Como te he comprobado,
 el pasado es lo peor.
 Hoy el presente es de lucha,
 es cierto que se padece,
 mas solamente luchando
 el hombre se fortalece.
 Pero de este tiempo crítico,
 hostil, amargo y oscuro
 debemos hacer la fragua.
 Para forjar el futuro.
 De aquello ni tú ni yo
 llegaremos a gozar;
 será tan sola la herencia
 que tendremos que legar.
 Por eso te invito yo
 a olvidar las disensiones
 y a marchar codo con codo,
 porque las aspiraciones
 de esta patria en orfandad
 solo podrán conquistarse
 a base de unidad,
 que debe reivindicarse.
 Comprende bien lo que canto,
 no es que yo arroje la toalla,
 porque para el contrapunto
 ya has visto que soy muralla.
 (Estupiñán Bass 1956, 35–36).

En la primera parte se puede observar el reconocimiento a la argumentación de Timarán, para ambos el presente de los cimarrones es innegablemente conflictivo. Luego de ese reconocimiento, Cuabú propone a Timarán que ceda también frente a su postura, porque él ha demostrado que pasado y presente son causa y consecuencia. Ambos son, también, responsables de lo que les sucede y, por ello, deben unirse para cambiar sus circunstancias. No obstante, al tratarse de un combate, se anticipa a Timarán en la interpretación de su búsqueda de consenso como signo de debilidad; se anticipa, pues su

adversario no va a dar su brazo a torcer tan fácilmente, persistirá un tanto más en el agravio:

¡Ya ves, pues, cómo te alabas
 bautizándote muralla!
 Pero me tienes sin miedo,
 ¡pues yo soy una metralla!
 Cantaste como quisiste,
 sin lograr convencimiento.
 ¡Jamás logra convencer
 el que no tiene talento!
 Dejo para que los jueces
 digan quién tuvo razón,
 si el que echó su canto al viento
 o el que llegó al corazón.
 (Estupiñán Bass 1956, 36).

Luego de ese ribete bélico de comparar su cantar con un instrumento de guerra, Timarán arremeterá contra Cuabú para quitarle razón, restarle elocuencia e increparlo de ser falto de talento. El combate poético, como se puede notar, llega de forma recurrente hasta lo invectivo. Y precisamente esa es la entrada para la tercera categoría: la pulla, el debate. Pullar es un término que se relaciona también con la *mandinga* o trafasía antes descritas: es la condición de molestar a alguien con términos picantes (de picardía) y con agudeza (Real Academia Española 2020f). De nuevo, lo que está en juego es la cualidad del ‘cantante’ de provocador, pero con perspicacia, con ingenio (metamorfa palabra que en el siglo XVI para los esclavos se asociaba más bien con la opresión y que en estos cantos ha abjurado de su pasado para transformarse en una herramienta de manumisión).

El combate, a pesar de ser poético, no es armónico. Instiga, azuza, porque busca respuestas, que el ‘otro’ trastrabille, caiga, rebele sus intenciones, lo que se oculta detrás de las palabras. Quizás una de las causas se encuentre en el origen lingüístico. Combatir tiene etimológicamente dos partes: del latín *cum* (con) y *battuere* (batir, golpear) (Corominas, 1961, 87). Se puede inferir, en principio, dos acepciones inmediatas: *luchar con...*, *contra*, es decir, el discurso de resistencia que se rehúsa a la anulación; o, también, algo que viene *acompañado de lucha...* de golpes. Pero si bien se puede dar cuenta de golpes físicos (puñetazos, patadas, entre otros), también existen golpes de palmas y percusión (de donde data el origen, por ejemplo, de la batucada brasileña), pero aún más –y si se habla, por ejemplo, de las divisiones silábicas y acentos, tan importantes en la poesía–, *golpes de voz*. La poesía también es capaz de golpear. No es para extrañarse,

entonces, que en la historia de la palabra *golpear*, primero aparezca la derivación *debate* antes que la de *combate*¹⁶⁸ (Corominas, 1961, 87).

Se debe, entonces, remarcar el hecho de que el debate no está lejos de la concepción de combate. El diccionario etimológico Corominas muestra varias relaciones entre combate, fuga e incluso con la trafasía (*mandinga*). En primer lugar, hay que echarle un vistazo a la etimología del término *fuerte*: “Del lat. FORTIS íd. S XVII. Forte, voz de mando en faenas marineras, es italianismo o catalanismo. DERIV. (...) fin S. XIV; forcejo, de donde forcejear, h. 1835, y de ahí forcejeo. Fuerza, V. fuerte Fuga, fugacidad, fugar, fugaz, fugitivo.” (Corominas 1961, 277). Es decir, el hecho mismo de que a través de derivaciones verbales la fortaleza esté unida a la fuga, da a entender que para huir se precisa de fortaleza, de forcejear, pero además precisa de otro de los elementos que se ha utilizado y revisado continuamente en todos los capítulos precedentes, la trafasía. Sé que es riesgoso proponer estas etimologías desde el idioma del opresor, pero hay que señalar dos cosas: primero, en el capítulo teórico se hizo una reconstrucción etimológica de todo lo que implica contar, debatir y luchar para los cimarrones, además, de nuevos aportes de capítulo en capítulo; la segunda, ya se dijo que el cimarrón se apropia del lenguaje del poder al encontrar el poder del lenguaje, como decía Handelsman y lo usa para sus fines libertarios. En el mismo diccionario, se encuentra una definición de engaño bastante esclarecedora: “ENGAÑAR, 1220-50. Del lat. Vg. INGANNARE escarnecer, burlarse de alguien (documentado poco antes del S. IX), deriv. de la onomatopeya latina GANNIRE regañar, reñir...” (Corominas 1961, 228). En primer término, muestra que la palabra *engañar* está unida en su origen a burlarse de alguien y, de hecho, hoy por hoy el engaño se entiende también como burlar a alguien. En el caso del combate poético se muestra cómo, desde la trafasía, la versificación debe atender a la búsqueda de ganar la gresca a través de la invectiva y el humor (burla); pero, además, está unida a otros dos elementos fundamentales ya revisados a lo largo de este capítulo: regañar y reñir. El combate poético, en otras palabras, está unido terminológicamente desde su inicio a las palabras que se han extrapolado de la práctica de lucha corporal, la Capoeira al combate oral ecuatoriano: La fuga, el debate y la trafasía (*mandinga*).

¹⁶⁸ Se dijo anteriormente que esto se evidencia también en la actualidad en las batallas de Rap, pero también en toda la cultura del Hip Hop actual, el combate poético con rimas es una de sus partes esenciales. Cabe remarcar también la popularidad que ha adquirido el movimiento popular urbano, antes marginal y ahora como fenómeno cultural en todo el mundo; donde, seguro, uno de los hechos más destacables fue que Eminem, el artista y rapero estadounidense salido de los barrios marginales de su ciudad, ganara un Oscar de la Academia cinematográfica con su canción Lose Yourself alusiva a la película 8 Mile, también actuada por él y basada en su propia vida.

Cuabú

¿Cómo explicas que me quieras
 y me recibas con pullas?
 Contéstame si a tus hijos
 con patadas los arrullas.
 Me gusta que hables así,
 como buen ecuatoriano
 pues todos los hombres pobres
 siempre deben ser hermanos.
 Yo lucho contra los fuertes
 y aborrezco las fronteras,
 porque con sangre de pobres
 se alzaron esas barreras.
 Yo no canto por cantar,
 canto con el corazón,
 y quisiera que los pobres
 se unieran con mi canción.
 (Estupiñán Bass, 1956, 13)

Timarán

Así me gusta que cantes,
 a este canto sí me atengo,
 porque el canto del principio
 fue el canto... de un potro rengo.
 Mas te lo vuelvo a alvertir [sic],
 te ruego, te lo suplico:
 ahora cantas frente a un gallo
 tienes que abrir bien el pico.
 Y te lo vuelvo a recordar,
 aunque te quedas asorto[sic]:
 yo no compito con muérganos
 ni tampoco con abortos.
 Y si te clavé las pullas,
 eso que en buena hora sea,
 como nací en la tormenta
 soy feliz en la pelea.
 (Estupiñán Bass, 1956, 14)

Un arrullo en medio de patadas (pero solo discursivas), combate de palabras que no llega a la agresión física. El discurso se disputa entre ambos, comunicación y debate de voces a la par que se miden por la capacidad de respuesta a las provocaciones o *pullas* del interlocutor. El debate entonces conjura la violencia, pero la fuga en un combate entre cimarrones, aparece como visos de problemas en los que se han visto envueltos desde su llegada a Ecuador alrededor de 1553 (León, 2015, 33): las fronteras que se han construido con la sangre de los pobres no son barreras que sometan o esclavicen a Cuabú; su lucha es contra los fuertes y en defensa de los pobres –abandona la temática ‘racial’ para abordar las luchas (¿combates?) de clase. En el caso de Timarán su respuesta explica su opuesto,

no a la fuga sino a la confrontación. Timarán inquiera a Cuabú tratándolo como “aborto”, pero el aborto de un no-nato en la lucha; por el contrario, Timarán se jacta de ser hijo de la tormenta –claramente un descendiente del conflicto–, su más íntimo lenguaje es el combate.

Se trata de un arrullo entre patadas, pero más allá y aun entre ocurrentes pullas y destreza verbal, algunos de sus versos llegan incluso a discursar sobre el amor. El debate llega hasta el punto de aclarar quién tiene poemas más apropiados para enamorar, porque se combate, en todos los frentes, también por el lado de la palabra como instrumento de seducción (que se relaciona también, de cierta forma, con el engaño). Y aquí el poemario provoca una pausa para establecer un nuevo cambio temático. Dice Timarán: “Y como aún estás en pie, vivo y sano al parecer,/ sigamos el contrapunto/ cantándole a la mujer”. Y Cuabú contesta:

Me has dado en la muela hueca,
 ésta es mi predilección,
 pues, para mí, la mujer,
 por sí misma, es la canción.
 Para y limpia las orejas,
 despercútete el talento,
 que ahora voy a cantar
 con todo mi sentimiento.
 (Estupiñán Bass 1956, 36–37).

Ahora es oportuno revisar un par de ejemplos sobre la versificación en torno a la ‘conquista’ de una mujer a través de la poesía. Dice Cuabú:

Cuando en alguna ocasión
 ella sale a la ventana,
 es igual a una mañana
 recostada en un balcón.
 Se hace el agua cristalina,
 las azucenas se agitan,
 todas las islas crepitan,
 y la alondra, feliz, trina.
 Cuando ella sale a la calle,
 por su cintura sonora
 es lo mismo que la aurora
 que se desborda en el valle.
 Allí empieza la alegría,
 se vuelve azul el celaje,
 le nace voz al paisaje
 y el canto brota al día
 (Estupiñán Bass 1956, 37–38).

Y en este otro:

Quiero ser tu arquitecto,
 quien levante en tu arcilla
 el bosquejo que ocultan
 tu piel, tu voz, tus ojos,
 tu cabellera y tu sonrisa.
 Quiero ser el único habitante
 de aquella isla verde que eres hoy,
 desterrar los implacables fantasmas que te pueblan,
 para poblarte yo.
 (Estupiñán Bass, 1956, 43).

Timarán también mostrará su habilidad poética de seducción:

Para ella, que ha menester
 un hombre que la comprenda,
 la proteja y la reprenda
 y que la haga florecer.
 (...)
 Para mí son tus miradas
 mi más codiciado anhelo,
 pues tus pupilas doradas
 parecen puertas al cielo.

Compláceme en este sueño:
 dame tus ojos, tu ser,
 tu corazón, tu querer,
 nombrándome ya tu dueño

¿No te duele mi tormento
 al implorar tu querer?
 ¿Gozas con mi padecer?
 ¿Ríes por mi sufrimiento?
 (Estupiñán Bass 1956, 40).

Los fragmentos que usan ambos, eventualmente los llevan a sentir admiración uno por el otro. Cuabú afirma sobre los poemas de Timarán: “Ahora sí que estás cantando/ como buen esmeraldeño;/ ahora, te digo con gusto, se me está quitando el sueño”. Si bien Timarán en primera instancia, vuelve a insultar a Cuabú y reniega del reconocimiento a su adversario al decirle: “Con sinceridad te digo,/ lo que tú has cantado actual/ es canto insípido y chirle,/ sin una gota de sal.” (44), poco después, y luego de varios intentos conciliadores de parte de Cuabú, reconocerá la habilidad verbal de su contendor:

Negro, ahora sí comienza
 a gustarme tu cantar,
 y me siento muy contento

de poder contrapuntear
 con un hombre, que aunque extraño
 según su propia confesión,
 canta como buen cantor,
 con todo su corazón
 (Estupiñán Bass 1956, 48).

Porque no se puede huir, fugar *hacia* la beligerancia, se *huye de* ella, y en su sentido de perseguir también se anhela, se huye hacia lugares, situaciones y momentos mejores. Es así que, a pesar del importante espectro de infortunadas condiciones que vive el cimarrón, el reconocimiento de quien lo ve con claridad, incluso si es adversario, de quien es capaz de verbalizar (algo restringido para un esclavo) su horror, muestra también su comprensión y abre la posibilidad de que en su enunciación haya quizás alguna posible respuesta o salida.

Los debates pullados, ardientes y altisonantes conjuran la ira y la violencia; está en el ingenio, en grandes trazos también, en el humor la propiedad de ganarse al enemigo. En un combate poético, solo la palabra puede derrotar, entrapar, liberar, fugar, esconder, pero también acordar. El conflicto enseña, se aprende de él cuando se puede escuchar a las partes en disputa. Tantas condiciones adversas precisan de acuerdos, precisan de mancomunidad: “Cuabú:

Por eso te invito yo a olvidar las disensiones
 y a marchar codo con codo,
 porque las aspiraciones
 de esta patria en orfandad
 sólo podrán conquistarse
 a base de la unidad,
 que debe reivindicarse.
 (Estupiñán Bass, 1956, 34).

Porque es en medio de las divergencias, de las discordancias que deben aparecer los debates, los combates poéticos de ideas, de ingenio y es en esas mismas desavenencias donde debe prevalecer la articulación de las diferencias:

Timarán es experiencia,
 sentimiento y tradición,
 es la voz del corazón
 que, en plenitud de consciencia,
 yo recojo como herencia
 para poder restaurar
 la patria que hemos de alzar
 de su ruina transitoria

para cubrirla de gloria,
y regresarla a su altar.
(Estupiñán Bass, 1956, 80).

Al final, no se trata de quién insulta más, como se ha dicho, sino de quién es capaz de verbalizar de mejor manera lo que sucede a su alrededor. El que más hace vívidas las cosas que le circundan, enamoran o agotan. El cimarrón toma primero conciencia de su situación para dejar de no existir y pasar a reexistir (León 2015, 190).

Verbalizar es ya una forma de existir, de resistir, de una apropiación que alega conocimiento, que se legitima en la sabiduría popular. En este debate ambos se dan cuenta de que son cimarrones, que tratan de huir de la esclavitud del siglo veinte: el dinero y la lucha o combate de clases:

Es contra de la esclavitud
económica que canto;
contra este amargo quebranto
que pido a la juventud
unirse a la multitud
que busca otro derrotero;
hay un hermoso sendero
donde está la solución:
hacer la revolución
de brazo con el obrero.
(Estupiñán Bass, 1956, 193).

En un diálogo entre iguales, existe la posibilidad de escucharse, así se llegue a la vociferación o a los aspavientos, los debates nutren mientras se puedan proferir, pero también se esté dispuesto a ceder. El abuso, la beligerancia parte del irrespeto a este derecho; la violencia empieza cuando a alguien se le suprime la voz:

Podrán los filibusteros
encadenar al país,
y hacerlo más infeliz
audaces aventureros;
llegarán los extranjeros
con el garrote y la reja,
nos mocharán la voz y la oreja
para consumir el robo,
¡y aún creemos que el lobo
de veras quiere a la oveja
(Estupiñán Bass, 1956, 89; énfasis añadido).

Para terminar, cabe quizás una última cita, en la que el juez principal de la contienda da su veredicto con base en la opinión del público testigo de ella. El conflicto es necesario

cuando existen diferencias, para aprender de ellas. De ser así, significaría que la palabra es capaz de instruir, que entre dos contrarios aquello que no es imperativo es la violencia. Estupiñán Bass ha logrado a través de todo un libro sobre combate poético cimarrón una pedagogía casa adentro, para que las variadas comunidades afro puedan tomar perspectiva frente a lo que sucede casa afuera. No es únicamente un análisis de lo que ocurre en Ecuador, es una mirada de la realidad nacional desde lo afro. En un discurso entre iguales, no importa que se llegue a defender una postura con vehemencia e incluso bordeando la procacidad, el oprobio. Las reglas son claras para los contendientes y ambos tienen el derecho a réplica. Así, si poseen la destreza y elocuencia suficiente para defender los ideales propios y los de muchos, ni siquiera hace falta una resolución que pueda referir, contradictoriamente, a una hegemonía, a un dominio:

Esta singular contienda
ha sido como una escuela,
en que dos gallos de espuela
dieron a su canto rienda.
Ninguno gana la prenda
de este [...] combate
que declaramos empate,
pues ambos cantores son diestros,
duchos, expertos maestros,
mas ninguno al otro abate
(Estupiñán Bass, 1956, 93).

2. El desempate: la apuesta negra por el futuro

Tengo siempre a la vista este pensamiento de Martí: *La mejor manera de decir es hacer.*

Joyce Carol Oates quizás expresa de una manera muy poética lo que es un combate cimarrón: en fuga, disfrazado, oculto, apasionado e incontenible, desde su asombrada mirada del box:

Pensemos en un deporte que ha sido a menudo practicado ilegalmente, muchos de sus combates más famosos fueron librados en barcazas, en islas, en tierra de nadie ajena a la jurisdicción de dos estados vecinos, entrañando el riesgo de arresto tanto para actores como para observadores: ¡qué pasión! Y los boxeadores con frecuencia se han mostrado a sí mismos, dentro y fuera del ring, como personajes en el sentido literario de la palabra: Ficciones extravagantes sin una estructura que los contenga (Oates en Toledo y Sánchez Ambriz 2012, 234).

Del hecho de las prohibiciones tanto de la marimba como de la Capoeira, estos combates parecen evocados también en esa descripción de Oates sobre el box. De hecho, a pesar de haber empezado por ser un deporte de blancos, poco a poco pasó a ser del predominio afro; esto, desde luego, tuvo una repercusión política importante que, además, se alimentó de la búsqueda afro por la equidad en sus derechos civiles. Oates marca, a través de una larga cita este hecho al empezar por los famosos pesos pesados de la historia, que en inicio eran blancos, pero también habitaban solos o sumidos en pobreza o depresión (económica y anímica) la primera mitad del siglo XX. Desfilan nombres como Dempsey, Tunney, Sharkey, Schmeling, Braddock, Carnera, Baer y Marciano, todos ellos comparados con escritores destacados en sus relatos interioristas como Tolstoi, Faulkner, Joyce, Melville o Proust; luego afirma que ese silencio (en el que han permanecido por tantos años los boxeadores, por haber partido de la ilegalidad, luego de ser subestimados y finalmente por su misma soledad) se puede ver representado en boxeadores como Louis, pero la llegada de los grandes campeones negros transformaría la figura de los pesos pesados en algo bastante más público, ostensiblemente más visible, políticamente influyente, pero aún con un cierto aire de ilegalidad:

Sin embargo, con el advenimiento de los modernos y grandes campeones negros, Patterson, Liston, luego Clay y Frazier, tal vez la soledad dio paso a aquello de lo que había estado protegiéndose: una situación surrealista, inestable a más no poder. Ser negro y campeón de los pesos pesados en la segunda mitad del siglo XX (con revoluciones

negras estallando en todo el mundo) ya no era muy distinto de ser Jack Johnson, Malcom X y Frank Costello en una misma persona... (Toledo y Sánchez Ambriz 2012, 237).

Y quizás para los fines de esta tesis, sea necesario detenerse un tanto en la figura de Ali, porque él encarna muchos de los fundamentos del cimarronaje. En primer lugar, Muhammad Ali representa la ambigüedad del combate de los cimarrones: es boxeador, sin duda, uno de los mejores de todos los tiempos y manejaba una agencia y discurso político importantes; y uno de los más conocidos hechos alrededor de su militancia de combate y resistencia fue el negarse en ir a la guerra de Vietnam, motivo por el cual el 8 de mayo de 1967 el Gran Jurado Federal decide arrestarlo y quitarle su título de campeón mundial; sin embargo, esto a despecho de lo dispuesto por la corte, hizo que Ali se visibilizara mucho más y que su discurso político se volviera aún más relevante (Marin 2017). Cassius Clay ha cambiado de nombre (abandonó su nombre de esclavo¹⁶⁹), ha decidido cuál es su religión, no sucumbir a la presión 'legal' y negar la violencia bélica y todas sus decisiones son las que lo volvieron el Campeón del pueblo¹⁷⁰. Se acercan los años 70 y los movimientos en pro de los derechos afro han cobrado mucha fuerza. El mundo necesita campeones negros y Estupiñán Bass lo sabe.

Veinticuatro años después del libro *Timarán y Cuabú*, Nelson Estupiñán Bass escribe *El desempate* que, como su nombre propone, representa un renovado combate entre sus dos personajes con el afán de definir un campeón. Las condiciones sociales e históricas han cambiado desde 1956, y para 1980, cualquiera que se precie de ser un combatiente, un luchador y, más aún, campeón, debe considerar que lleva una agencia política importante a cuestas. Para el momento en que se escribe *Timarán y Cuabú*, los procesos integradores fomentados por los intelectuales ecuatorianos desde 1930 han llevado a todos los intelectuales a repensar sus obras en favor del marxismo. Estupiñán Bass, como se vio, maneja un discurso casa afuera también a través de la defensa de las clases laborales explotadas, pero también con mensajes casa adentro. En su momento, la ambigüedad es indispensable. La estrategia para el desempate, sin embargo, cambia un tanto. El mensaje casa afuera, discute sobre la caducidad de ciertas ideas conservadoras (*Timarán*) y se vuelca a mostrar a *Cuabú* como la esperanza de un resurgir de lo negro, distanciado ya de medias tintas y negociaciones con el mestizaje: la explotación petrolera

¹⁶⁹ Así lo afirma en varios fragmentos de su autobiografía. Para mayor información ver (Ali 1975).

¹⁷⁰ Uno de sus sobrenombres y que, además, llevaba en una de sus batas, regalada por Elvis Presley (Ali 1975, 15)

deja entrever nuevos engaños para el pueblo y la negritud ha cobrado fuerza en la últimas dos décadas en todo el mundo. El campeón debe ser renovador.

Para usar la misma fórmula del acápite anterior, el discurso de Marvin A. Lewis resulta orientador sobre las principales temáticas que se debaten en este nuevo encuentro de los cantores: “... la promesa y el fracaso del petróleo, la reforma agraria, el rol de las mujeres, la educación, el control de la natalidad, la prostitución y el sufrimiento de América Latina” (Lewis 2017, 31). Ahora bien, para los elementos que se han venido analizando, los dos últimos temas serán reemplazados por otro punto más relevante, otro tema al que también Lewis le dará importancia un tanto después de su primera categorización temática: la etnicidad. De hecho es ese preciso y último punto el que decidirá el ganador de la contienda.

Lo primero a analizarse en este acápite será, entonces, las distintas posibilidades del petróleo. En principio, parece haber un consenso, los cimarrones ecuatorianos difícilmente sacarán provecho de los beneficios supuestos de la venta del petróleo; sin embargo, la visión de Timarán es absolutamente pesimista, mientras que Cuabú piensa que el petróleo puede ser una salida eventual, pero es apenas una etapa de muchas, para evitar el dominio extranjero:

Timarán

Ya no tendremos que andar
 emprestando al extranjero
 llorando por el dinero
 que nos viene a esclavizar.
 ya no habrá que cepillar
 al gringo usurero y jumo,
 pagarle todo el consumo
 por salir del canapá,
 ni darle un calimaná
 y después ventarle el humo.
 [...]

¿Tal vez insinúas que es vana
 la esperanza popular,
 que el pueblo se ha de cruzar
 de brazos en la ventana,
 mirando la caravana
 de ricos, de traficantes
 y bellacos ambulantes,
 esa técnica comparsa
 que en las urnas, con la farsa
 amasa a los gobernantes?

¡Y qué pasará mañana

cuando se agote este invento,
 su paso sea como el viento
 que se pierde en la sabana,
 fundiendo en triste amalgama
 el hambre con la pobreza!
 ¿No crees que ya la torpeza
 se colmó, y que es la hora,
 como en los tiempos de atrora,
 del rifle y de la braveza?
 (Estupiñán Bass 1980, 23).

Y Cuabú contesta:

Jamás podré aconsejar silencio o indiferencia,
 pues amarga es la experiencia
 del que se acuesta a esperar
 que del cielo o por azar
 venga el remedio a su mal¹⁷¹.
 La dádiva paternal
 es la esperanza del bobo:
 ¡o bien te devora el lobo
 o le entierras el puñal!

Mas ponga la redención
 buen cuidado y alta mira,
 porque hoy hasta la mentira
 finge ser revolución.
 La nacionalización
 del tesoro petrolero
 es solamente el primero
 de los pasos que hay que dar,
 para después enfrentar
 todo el dominio extranjero.
 (Estupiñán Bass 1980, 23).

Ambos entienden que el petróleo es una alternativa con potencialidades, pero también ambos saben que a los cimarrones poco o nada les tocará de todo ello. Es preciso insistir: la mirada de Estupiñán Bass sigue siendo retrospectiva. Mientras Timarán incita a la batalla, como en otros tiempos, como en la Revolución Conchista, Cuabú, mira ya con escepticismo posibles revoluciones de las cuales tampoco sacaron ninguna ventaja. Por otro lado, encuentra en la venta del petróleo una posibilidad frente al extranjero. Timarán acusa a Cuabú de ser demasiado pasivo y silente en una nueva circunstancia que terminará mal para ellos. Cuabú aclara su postura, sabe de los peligros, pero también lo entiende como algo distinto. La cuestión es a quién se refiere cuando se habla de “extranjero”. En principio, el discurso casa adentro está apuntando a enseñar que más allá

¹⁷¹ Esto tiene mucha consonancia con lo que se afirmó en *Cuando los guayacanes florecían*, el cimarrón no puede esperar que la libertad se la den los ‘otros’.

de las revoluciones o la exportación de petróleo no se puede confiar en que eso sea una solución para los problemas económicos, territoriales, sociales, etc., de los cimarrones. El discurso casa afuera incluiría como posibles agresores a los que están dentro del país que también se puedan ver beneficiados con la venta. Timarán habla, por ejemplo, del “gringo usurero”, lo que deja clara su alusión a Estados Unidos como el ‘enemigo’, pero Cuabú no llega a atravesar la frontera para encontrar un enemigo: existe poder aquí mismo, y los ecuatorianos a cargo siempre los han perjudicado.

Nunca el pobre ha de gozar
del aluvión petrolero,
tú, Timarán, compañero,
sólo tendrás que observar,
como el fiel ante el altar,
a felices mandatarios,
reales usufructuarios
con sus compadres y ahijados,
de los pozos perforados
y los bienes subsidiarios.
(Estupiñán Bass 1980, 22).

Es el mismo Cuabú el que nombra luego al extranjero, pero también deja en claro que los problemas empiezan para los cimarrones en su propio país. No pasa nada distinto con la cuestión de la Reforma Agraria que, según Lewis, es otro tema a destacar. Para los fines de este estudio es preciso pasar a otros menesteres.

En cuanto al rol de las mujeres, Timarán se mostrará de forma recurrente muy conservador al igual que problemático en sus apreciaciones, bastante manifiestas hacia roles caducos arrojados a las mujeres. Este fragmento es elocuente:

¡Cómo vas a imaginar
la mesa hecha por un hombre
¡aquello no tendría nombre,
eso es de nunca pensar!
y tampoco es de esperar
que te absorba la cocina,
harías una tremolina,
y al verte con delantal
exclamaría yo triunfal:
¡Alberto se ha hecho Albertina!
(Estupiñán Bass 1980, 34).

Para Timarán no es aceptable que un hombre se dedique a cosas como la cocina: un lugar de la casa caducamente asignado a las mujeres en representación sinecdótica en

función de las labores del hogar. Además, resulta inapropiado porque señala que si él se dedicara a las labores domésticas se transformaría en una mujer: lo que obviamente pone en duda la imagen del ‘varón’ (macho) ecuatoriano. Cuabú, en cambio, va a representar en este y otros temas la renovación, el no quedarse en pensamientos anquilosados en el pasado y que significarían un retroceso en la búsqueda cimarrona de la libertad, partiendo del hecho lógico de que una filosofía que busque la igualdad y el respeto a la minoría no puede empezar por hacer de menos a las mujeres:

Prepara ella el alimento,
lava, arregla, barre, plancha,
es lo mismo que una lancha
andando en contra del viento.
No es que ella encuentre contento
en su duro trajinar,
en no poder estudiar
un oficio o profesión
que haga su liberación
de ser sierva del hogar.
[...]
Triste destino de ella
si se queda en la cocina,
allí a ninguno ilumina,
es una apagada estrella
que suspira tras la armella,
sin un seguro social,
pues nuestro sistema actual
para escarnio de la raza,
margina al ama de casa
y protege al criminal.
(Estupiñán Bass 1980, 41).

El pensamiento cimarrón fuga hacia nuevas verdades, de hecho, hasta problematizarse a sí mismo y encontrar nuevas formas de inclusión obviadas en el pasado. Cuabú hará énfasis en todas las labores que realiza sin tener siquiera seguro social; es decir, la muestra como una ciudadana de segunda clase, sin beneficios de ley a pesar de todos sus sacrificios. Es más, señala, casi al pasar, que la ley “para escarnio de la raza, margina al ama de casa y protege al criminal”; es como si estuviera proponiendo en su poesía que ahora es la mujer la que está sufriendo todavía derechos por los cuales ya han luchado los negros cimarrones ecuatorianos y han alcanzado algo de reconocimiento, pero en cuestión de género e inequidad, ellas son una *raza* marginada.

En esa misma tesitura, en la cual Timarán muestra un pensamiento retrógrado y anticuado frente a las nuevas pretensiones de los movimientos libertarios negros en todo

el mundo, y a Cuabú como el representante de los nuevos alcances del pensamiento libertario afroecuatoriano, se encuentra la temática del control de la natalidad. Timarán, esta vez, aparecerá como defensor de la libre reproducción de los seres humanos en función de seguir los preceptos cristiano-católicos de recibir los hijos que ‘el cielo’ crea necesarios. Cuabú, sin embargo, ya plantea las dificultades que presenta la densidad demográfica:

Timarán

Esa tu gran solución
nada tiene de normal,
no asciendas a general
el caldo de tu fogón.
Es medida artificial
aquella del apagón,
porque toda población
crece por ley celestial.

Cuabú

Cuida bien tus opiniones
y medita al contestar:
¿va a poderse alimentar
tantos miles de millones
si hoy crece cada nación
a trancos no imaginados,
y los campos desgastados
están sin vegetación?
(Estupiñán Bass 1980, 50).

Timarán usa como metáfora el apagón para hablar de la anticoncepción y la señala como una medida artificial que atenta contra el crecimiento poblacional que depende de una deidad. Cuabú está pensando el crecimiento poblacional dentro del contexto de la protección natural, tan importante para los cimarrones esmeraldeños. Juan García menciona este punto varias veces en el libro *Pensar sembrando/Sembrar pensando con el abuelo Zenón* incluyendo, desde luego, el mundo panáutico al que están tan unidos los cimarrones en un pasado provechoso como en la esclavitud:

El pueblo afroecuatoriano todavía está esperando que las instituciones del Estado y también de la sociedad dominante, reconozcan que es en nuestras formas de manejar el medio ambiente en las que nace y se alimenta el derecho y la razón más importante, para que los troncos familiares de origen africanos asentados en el territorio región del Pacífico, continuemos siendo dueños de estos territorios, pero sobre todo administradores de las aguas y de los recursos naturales que hay en ellos. (García Salazar y Walsh 2017, 91).

El manejo prudente, y el sumo cuidado medioambiental es una característica de los cimarrones; sus dioses como el caso de Yemayá, la diosa panáutica por excelencia, están estrechamente ligados a la naturaleza¹⁷². Timarán no reflexiona sobre lo insostenible del modelo de explotación natural que eventualmente iría contra los propios principios fundadores del cimarronaje. Cuabú, por otra parte, es la invocación a que el mundo natural de los afroecuatorianos se sostenga en el tiempo: es siempre una mirada hacia el futuro.

El siguiente de los tres temas que se evaluará aquí es la educación. Este es un tema que ha atravesado la tesis y, en particular, los textos de Juan García y Nelson Estupiñán Bass. Es necesario ver la discusión entre los dos cantadores para ver si su forma de pensar cambió en los últimos veinticuatro años. Timarán empieza la contienda anulando, por completo, la educación actual, como algo sin importancia y rehúye de ella aduciendo la falta de compromiso de los educadores que tan solo se dedican al ocio; para ellos, insiste en la necesidad de un cambio que no tiene otro recurso que “el cabestro [...] al ministro y al maestro”. Para mostrar su punto, Timarán hará una serie de ejemplos de todas las vacaciones que se arrojan los maestros por cualquier razón, de cualquier corte: “... jaranas, seminarios, efemérides, paseos, concursos de piernas lindas, más de un millón de recreos” (Estupiñán Bass 1980, 66). Cuabú, por otro lado, no duda en atacar a Timarán desde su ignorancia por no haber asistido ni a la escuela ni al colegio, y, por tanto, estar criticando algo que desconoce; promulga que el maestro es un “forjador” y lo compara con un “labrador” (con toda la importancia que tienen estas connotaciones para García, como se vio en el capítulo introductorio), que “siembra en su alma la semilla para el cultivo mejor”. Luego Timarán intentará llevar el asunto al interés económico del profesor, mientras Cuabú lo defenderá en términos de respeto hacia un profesional:

Timarán

Al maestro de hoy en día
no le interesa educar,
lo que anhela es escalar,
con toda mañosería,
la falsa categoría
que le da el escalafón.
miente, muerde, da un trompón,
soborna, suda, cepilla,
amenaza y se arrodilla
¡todo por un escalón!

¹⁷² Sobre Yemayá, dice Manfred Lurker (1999, 325): “Entre los yorubas del oeste africano, es la diosa del mar. Se casa con su hermano, el dios celestial Aganyu; su primogénito es el dios solar Orungan, y su segundo hijo, Shangó...”.

Cuabú

No sé por qué al profesor
 le censuras el subir,
 y piensas que ha de vivir
 en medio de lo peor.
 No cometas el error
 de hablar del escalafón,
 donde hay clasificación
 por méritos y saber,
 que al fin han logrado ser
 ley de remuneración
 (Estupiñán Bass 1980, 69).

Timarán en el anterior libro afirmaba que la educación nunca fue benigna con los afroesmeraldeños y veinte años después ve en ella solo lo negativo (aunque ya admite su llegada al pueblo cimarrón): los periodos en los cuales se suspende la educación. Cuabú está a favor de la educación, lo dejó manifiesto en el anterior libro al decir que Timarán silenciaba por vergüenza la ignorancia en la que vivían y se ratifica en su visión. Estupiñán Bass trata este tema a lo largo de su obra, un ejemplo concreto es lo que se dijo en *Cuando los guayacanes florecían* cuando Morcú luego de su enfrentamiento con Simbaña y derrotarlo, no puede leer la carta que guardaba en su bolsillo o cuando nombran específicamente a la educación como la única opción para salir del concertaje. Cuabú, de alguna forma, lleva también algo del alma de su autor que también fue docente y quien en su biografía *Este largo camino* explica cuán alegre le hacía enseñar a “porteros, amanuenses, a lavanderas, hijos de cocineras y estibadores, a carpinteros, a muchachos fracasados en otros colegios, a un conjunto humilde que necesitaba capacitación, estímulo y orientación” (Estupiñán Bass 1994, 152). Y aquí vale detenerse un tanto, porque el propósito de la labor de Estupiñán Bass era, al igual que Juan García, el instruir, educar y enseñar la sabiduría del pensamiento ancestral de los afroecuatorianos. Así, el escritor Richard L. Jackson le dedica un capítulo a *El desempate* en un libro llamado *Black Literature and Humanism in Latin America*, en el cual afirma:

El desempate es la continuación y culminación de la larga pelea verbal que estos dos cantadores empezaron en *Timarán* y *Cuabú*, y este segundo *match* en el segundo volumen, representa el nuevo lirismo social en su mejor momento porque sirve, al igual que el primer volumen, *para enseñar la conciencia racial, social, cultural, nacional, política y humanística a través del uso de formas folklóricas populares traspuestas en literatura escrita*. (Jackson 1988, 57; énfasis añadido) (La traducción me pertenece).

Esto es lo que hacía Estupiñán Bass en la praxis, porque también se ha dicho que su obra, a fin de cuentas, no fue a parar a las comunidades que retrataba y, más bien, sus textos se consolidaron en la Ciudad Letrada. Lo que, por supuesto, demuestra las tensiones y pulsiones internas entre “casa adentro” y “casa afuera” que Handelsman explica de esta manera:

Sin embargo, hay que reconocer que las condiciones en que Estupiñán había armado su mundo literario han cambiado, y la emergencia de los pueblos afros que están asumiendo la responsabilidad de sus propias representaciones ponen en jaque tanto el papel tradicional del escritor afro como las interpretaciones que este genere entre nosotros, los lectores de la actualidad [...] De nuevo, a estas alturas de la historia, posicionarse (o ser leído) desde la literatura como intérprete por excelencia de las mayorías resulta problemático en vista de la capacidad expresiva de estas, que es tan evidente en las recopilaciones e investigaciones que Juan García realizó durante más de cuarenta años (Handelsman 2019, 116).

Michael Handelsman ve en Estupiñán un intento de representar a toda su comunidad por algunos testimonios que ha dado, por ejemplo, en *Desde un balcón volado*, en el que plantea que los artistas ecuatorianos son “voz y reflejo” de alguna parte del país, porque por “una suerte de vasos comunicantes de la sociedad, llegan a él en forma de gotas o torrentes” (Handelsman 2019, 116). Pero, luego del análisis realizado en los demás capítulos, se pensaría que a través de esas palabras también podría estar tratando de representar el cuerpo comunitario del cimarrón, esa lucha de uno, que es la lucha de cientos, como bien lo ha demostrado a través de García, De Tavares, Preciado y el mismo Estupiñán Bass. Pero es verdad que García ejercía una militancia distinta dentro de lo afro, al desconfiar de la academia, principalmente, porque siempre los había relegado a los cimarrones a la invisibilidad y confiar en su comunidad como la custodia de los saberes ancestrales; mientras Estupiñán Bass en sí mismo fue un académico.

Y el último punto en el que discutirán Timarán y Cuabú, de hecho, está muy relacionado con la discusión anterior: la etnicidad. Ya al finalizar el poemario, el Juez principal pide a Timarán y Cuabú que hablen sobre su propio tipo racial:

Que los dos componedores,
Como remate del trato,
Pongan fin a este masato
Ponderando cada cual
Su propio tipo racial,
Digo el negro y el mulato.
(Estupiñán Bass 1980, 88).

Sin embargo, existe una gran paradoja en esta petición del juez, que después se vuelve evidente en su contradicción:

Que no los ciegue el engaño
ni los vuelva presumidos,
pues de todos es sabido
que el que no tiene de inga,
algo o mucho de mandinga
lleva en la sangre escondido

Pues en el mundo sólo hay
una raza que es el hombre,
blanco o negro es sobrenombre
zancadilla y guirigay.
(Estupiñán Bass 1980, 88).

La palabra que precisa en inicio del Juez es el verbo *ponderar*, lo que significa determinar el peso de su tipo racial. Es decir, en inicio lo que el Juez requiere de los participantes es que justiprecien lo que su fenotipo *es* y *significa*, todo esto no sin antes señalar, con especificidad que Timarán es mulato y Cuabú es negro, es decir, el Juez hace manifiesta una cierta diferencia entre ellos; pero, poco después, el mismo juez, sesga la participación de los contrincantes al prevenirlos de no ser presumidos porque en Ecuador, el que no tiene de inga (indígena), tiene de mandinga (negro). Es decir, la autoridad principal que decide quién será el ganador, ya propone un camino a seguir en las siguientes elocuciones según su forma de pensar. Cualquiera que quiera ganar la confrontación, deberá entonces, acogerse a lo que dice el Juez I que ya está brindando la fórmula para ganar... aparentemente. El juez está diciendo, entonces, que todo ecuatoriano tiene, en algún incierto porcentaje, algo de indígena o algo de negro, pero ese ‘algo’ implica mestizaje. En el hecho de que todo se resuma a la palabra *hombre* –que además es discriminatorio para las mujeres– sería discriminatorio también cuando se trata de definir a lo afroecuatoriano. Esto es conflictivo porque los contendientes tienen que acatar lo que el juez pide en la contienda: hablar de las especificidades del mulato y el negro, teniendo en mente que son iguales.

Se debe aclarar que en este libro en particular el juez tiene mucha más injerencia que en *Timarán* y *Cuabú*; como también aparece el público notoriamente en distintos fragmentos del poemario para interferir en el duelo y dar su opinión sobre lo que se está discutiendo. Y hay que señalar también que en un momento del combate Cuabú se muestra zalamero hacia el juez como para ganárselo, pero Timarán no está dispuesto a vender sus convicciones; el juez pide que hablen sobre la liberación de la mujer y ambos

contendores se van del tema, entonces el juez interviene y les pide que regresen nuevamente a lo que él ha pedido que debatan:

Cuabú

Me agrada que usted, señor,
además de ser un juez,
pueda advertir los traspies
propios del componedor
usted sí es un moderador
que, por saber del oficio,
hace ver el precipicio
al cantor desprevenido.
¡Qué bien que ha sido elegido
un maestro en ejercicio!

Timarán

Yo me gano los favores
del señor que hace de juez,
cantando con altivez,
mas no arrojándole flores.
Los buenos componedores
cantamos con dignidad,
y es nuestra capacidad
la que inclina la balanza,
pero nunca la alabanza
sobando a la autoridad.
(Estupiñán Bass 1980, 32).

Solo estas dos estrofas se desvían (fugan) hacia el tema de ganar por méritos o ganar por adulaciones como estrategia. Pero resulta interesante ver cómo Timarán tiene ciertos valores que también son importantes dentro del cimarronaje, pero que, como estrategia, no le van a ayudar a ganar. Volviendo a la etnicidad que es lo que define al ganador, ambos apuestan primero al cuerpo comunitario, donde han luchado por separado, se han incluso herido, pero conjuradas sus diferencias, regresan al respeto por un contendor de valor:

Cuabú

Aquí no hay rivalidad
sino tan sólo poesía,
el tiempo es noche y es día
y en él no hay contrariedad.
Los dos somos la unidad
del verso para la masa,
así como el pan de casa
que es de harina y levadura
y ahornado en la llama pura
del rescoldo y de la brasa.

Timarán

Después de tanto cantar
 veo a Cuabú como un río,
 como yo con su desvío,
 los dos caminando al mar.
 Y poniéndome a pensar
 al fin de este contrapunto,
 en el que no cedió un punto
 ni dio [sic] su brazo a torcer,
 como todos pueden ver
 los dos somos un conjunto.
 (Estupiñán Bass 1980, 88–89).

Esto es muy importante, no solo por el consenso, que es a lo que también se llega en el primer libro, sino que el poema está diciendo que no se deben tomar como dos discursos que se contraponen por separado sino como un discurso en el que se debaten dos puntos de vista diferentes. Pero las preocupaciones del uno son las del otro; la lucha, la resistencia, el combate se da de formas distintas, sí, pero sobre las mismas problemáticas. Las dos voces forman un conjunto y esto es relevante para la interpretación que se dará luego al desenlace del combate. Poco después, cada uno expone su perspectiva con respecto a su condición fenotípica. Timarán cumple con la primera parte de la premisa propuesta por el juez, es decir, él defiende, desde el punto de enunciación de un mulato, lo que cree correcto, es decir la mixtura de la cual ha sido parte y que, de alguna manera, lo deja escindido en un país también bastante fragmentado, y donde, en primer lugar, va a buscar el cuerpo comunitario:

Timarán

Bien sé
 que no soy negro
 ni blanco,
 no soy indio
 ni extraño,
 soy como la penumbra
 que naufraga en la noche.
 [...]
 Hermano negro,
 hermano indio,
 discúlpame que a veces
 con una voz
 que quiere salir pero se atasca
 me diga para adentro
 que el destino me hizo
 la mejor materia prima
 de la América nueva.
 Pero otras
 asimismo

pienso que inevitablemente
 el tiempo borrará para siempre
 mi huella en el camino.

Timarán usa la petición del árbitro en su discurso: habla sobre lo que tiene de inga y de mandinga sin decir que sea lo uno o lo otro, sino algo de cada uno. El destino del cantador puede ser la piedra angular de los proyectos de nación americanos, pero esto también lo podría volver invisible: borrar su cultura de la que es parte a medias. Tal es así, que el Juez II, ve esto no condenatoriamente sino en una suerte de afán conciliador: “y sin la parte final/ argumentó tambaleante/ estuvo antes rebosante/ de un amor interracial” (Estupiñán Bass 1980, 94). Pero antes de ir hacia la decisión de los jueces (que como en el box, muchas veces, es dividida), es preciso revisar las argumentaciones de Cuabú. Su discurso va a dirigirse específicamente al hecho de resaltar su origen africano, alejándose de América y, a la vez, tomando varios referentes negros de todo el mundo como un cuerpo comunitario, pero diaspórico:

No es mi lugar de origen
 esta América,
 mis raíces están en ultramar,
 llegué contra mi voluntad
 sobre las olas,
 como un arcángel negro en la deriva,
 con mi estandarte
 y mi lanza desgarrados.
 [...]
 Ahora soy
 el amenazante Poder Negro en Norte América,
 el horno socialista en África,
 el moreno que forja
 un alba nueva en el Brasil,
 el embrión del viento nuevo en las Antillas
 bomba de tiempo en Panamá,
 el ébano alegre de Ecuador,
 el zambo,
 el moreno,
 el marginado sutilmente aquí y allá,
 punta de lanza en todo mitin,
 blanco del odio blanco,
 pintor de brocha gorda
 pintando y repintando
 infatigable,
 haciendo y deshaciendo entre zigzags
 un camino ancho y multicolor
 sin un discrimen.
 (Estupiñán Bass 1980, 91).

Se ha dicho mucho, incluso lo afirma el Juez I al final del poema, que Cuabú está totalmente a favor de la negritud, es el representante de la voz negra ecuatoriana para el futuro, con una militancia desde adentro¹⁷³. Pero es preciso problematizar un poco más el discurso de Cuabú, que no está, después de todo, tan distanciado del de Timarán. En primer lugar, ha decidido abjurar de su origen ecuatoriano y se adscribe a África, a la esclavitud. Por ello, nombra los muchos lugares en los que la negritud ha cobrado fuerza, y es muy necesario el hecho de que nombre, literalmente: “el moreno que forja, un alba nueva en Brasil”. Pero no es menos relevante el hecho de que el uso de las palabras sobre todos aquellos en los que él se ve representado sean: zambo, moreno, el marginado. La Real Academia Española define al zambo como al nacido entre negro e india o entre negra e indio (Real Academia Española 2020h), lo que da la idea de un mestizo; el término moreno también se presta para ambigüedad en Ecuador, porque un moreno puede ser desde un mestizo de piel bronceada hasta un negro, desde el habla discriminatoria; y finalmente los marginados, que en el país, es un espectro muy grande para ser definido. Es decir, si bien se afirma por el poder negro, también se siente representado por los mestizos. Más aún con su última afirmación sobre su trazo de un camino entre “zigzags” y “sin un discrimen”. En realidad, no parece muy distante al amor interracial que profesaba Timarán. Varios autores han hablado sobre la victoria final de Cuabú y la negritud, pero no se ha dicho mucho sobre esa subrepticia estrategia que usa para ganarse el favor del Juez principal, quien es el que le da la victoria.

Timarán ha servido al propósito de Estupiñán Bass de presentar ciertas ideas que han caducado en su valor, es verdad, pero debe también quedar claro que la búsqueda de la inclusión no puede incurrir en separatismo y ninguno de los dos contendores apunta a una decisión de ese corte. Es por ello que el final de esta obra suena un tanto injusta para Timarán a quien se acusa de tener una visión del mundo mediada por el miedo solo por hacer caso a la consigna del combate: defenderse desde su condición de mulato. Y si fuera posible extrapolar el pensamiento del autor, se necesitaría hablar del conflicto, no de Cuabú como su personaje portaestandarte de sus reflexiones; vale insistir, los personajes son muy claros al respecto: “los dos somos un conjunto” y si a ese conjunto hubiera que ponerle un nombre sería Nelson Estupiñán Bass. En él convive el conflicto entre lo negro

¹⁷³ Marvin Lewis (2017, 42) dice, por ejemplo: “En boca de dos poetas populares se transmiten los males de la sociedad y se transmiten los pensamientos de la mayoría de los pobres y oprimidos de Ecuador. Ni la historia, ni la economía, ni el origen étnico, ni la política, ni casi ninguna de las estructuras sociales los beneficiaron. En la decisión final de este concurso, el color negro sí cumple un papel activo en el futuro del país”.

y lo mulato, entre la tradición y la renovación, entre la oralidad y la escritura, entre el luchador militante y el académico. Puede que también se inclinara un poco más hacia lo negro y que ya para la década de 1980, su Cuabú empezara a ganar a su Timarán. Dice Handelsman al respecto: “... leer a Estupiñán Bass en contexto nos obliga a confrontar sus fisuras y contradicciones textuales y extratextuales no como defectos sino como señales de lo complejo que ha sido asumir plenamente su doble condición de escritor y afroecuatoriano, por un lado, y de producto de la zona norte de Esmeraldas y de la Ciudad Letrada, por otro..” (Handelsman 2019, 119).

Dicho esto, es preciso mostrar el desenlace de los dos combates poéticos que atravesaron 24 años de historia:

Juez I

Pedro en el fondo es temor
a toda renovación,
su miedo es revelación
es un guirigay interior.
Él quiere que el Ecuador
se ponga en alto sitio,
pero su cruce racial
lo vuelve tentenaire,
y le malogra el donaire
en lo futuro y lo actual.

Mi voto determinante
es, pues, pa'l componedor
que se apoya en su color
pa cantar hacia adelante.
Nuevo Mandinga gigante,
pregón de la multitud,
que dará a la negritú
la juerza del huracán,
la gran flor del guayacán
es suya, Alberto Cuabú
(Estupiñán Bass 1980, 97).

Se podría decir, sin mayores problemas, que el Juez I discrimina a Timarán por su “cruce racial” y, peor aún, al tildarlo de “tentenaire”, una de las tantas categorizaciones que utilizaba la colonia para señalar a todo aquel que no fuera español. Y si se revisa el capítulo sobre la obra de Antonio Preciado, se encontrará esa afirmación en la que Justino Cornejo, descalifica a Estupiñán Bass por el hecho de ser mulato y no negro como Preciado, a quien premia porque “por sus venas no corre otra sangre que la africana” a diferencia de Ortiz y Estupiñán Bass que pudieron llegar a la altura de Guillén, pero no

lo lograron por su cruce racial” (Cornejo 2004, 93). No sería muy descabellado pensar que en la vida de Estupiñán Bass había muchos ‘jueces I’ como Cornejo.

Pero más allá de eso, es preciso decir que Cuabú representa algo más que lo que el juez adulado dice al finalizar la contienda. En efecto, muestra la renovación de lo afro, sus nuevas posibilidades de partir desde casa adentro hacia los demás movimientos negros del mundo, para establecer nuevas conexiones que tampoco desmerecen el amor interracial; porque si fuera lo contrario, estaría en contra del principio fundacional cimarrón de la enseñanza, el corazonar... el sentipensar. Es por ello, que el apodo que le dan a Cuabú, resuena tan bien en esta tesis: el “Nuevo Mandinga gigante”¹⁷⁴. Ya se ha estudiado mucho lo que significa esta palabra para los brasileños y, al preguntarle a Luz Argentina Chiriboga qué connotación tiene la palabra *mandinga* para los afroesmeraldeños me dijo: “primero que es negro, segundo que es astuto y tercero que es valiente... que nunca se va a quedar callado cuando tiene que defenderse” (Rubio 2020b).

¹⁷⁴ Es preciso destacar cómo ese adjetivo que acompaña el campeonato de Cuabú: *gigante*. En el libro antes referido de Richard Jackson existe un capítulo en particular en el que se hace referencia a la obra de Estupiñán Bass y *El Desempate* y se llama “The New Great Mandinga”, y parece una afirmación necesaria sobre la *gran* importancia del discurso político de los cimarrones combatientes; algo no muy lejano al caso de Muhammad Ali, quien bautiza a su autobiografía *The greatest*.

Capítulo quinto

Jonatás y Manuela: Kan y la espiritualidad mágica de las cimarronas

Le asustó la idea de seguir viviendo aquella vida que era
una especie de aprendizaje de la muerte
(Chiriboga 2010, 33).

A capoeira é para homem minino e mulher, só
não aprende quem não quer.
(Somerville Barbosa 2005, 26).

Al leer el libro sobre el abuelo Zenón hice un esfuerzo grande por abordar sus puntos de vista, la sabiduría ancestral y los elementos que encontraba ‘coincidentes’ o más bien en simetría con las características constitutivas del combate cimarrón y la Capoeira. Lo leí muchas veces, pero había dejado de lado, quizás porque son las partes que se leen una vez y con eso basta, a la parte introductoria, en la que aparece un fragmento que literalmente es una disculpa por un elemento de análisis en falta. Catherine Walsh y Juan García cavilan al inicio y hacen la siguiente aclaración:

¿Realmente es adecuado y suficiente decir que en las palabras del Abuelo Zenón también está presente la memoria de las mujeres? ¿O, de manera similar, es adecuado y suficiente decir que la memoria de la Abuela Débora está acompañándole a Zenón? Pensamos que no. La ausencia de la voz-semilla de la Abuela y de las voces-semilla de las abuelas en los textos presentados aquí tiene que ver con mi de-formación, parte misma de la colonialidad del género que hace pensar que el hombre también representa a la mujer. Esto no es mi intención, ni tampoco mi pensamiento. Reconozco ahora la deuda pendiente, el encargo no solo mío sino de todos los afroecuatorianos y todas las afroecuatorianas, especialmente para, de y desde las mujeres, y de y desde su propio pensar sembrando/sembrar pensando. (García Salazar y Walsh 2017, 30).

La colonialidad ha permeado en distintas instancias, aun en los textos que intentan reivindicar derechos civiles, en los que apelan a la inclusión como este caso. Confieso que también me he visto envuelto en esta falta y que cuando me di cuenta de ella, mi tiempo para presentar este análisis ya escaseaba. En desmedro de ello, también debo resaltar que el material con respecto a cimarronas es ostensiblemente más difícil de encontrar, por su invisibilización, por su escasez y por las razones ya señaladas por García y Walsh.

Al ir en búsqueda de información sobre las cimarronas capoeiristas la historia fue similar en un principio. La mayoría de datos a los que llegaba mostraban información

relativamente ‘reciente’ y no encontraba más que rastros del papel de las mujeres en las ruedas de Capoeira sino a partir del siglo XX. Dice Lilia Benvenuti de Menezes, por ejemplo, que sus investigaciones sobre la historia de las cimarronas la han llevado a las huellas dejadas por mujeres muy reconocidas por su coraje, fortaleza y empuje a 1940 donde se destacan nombres como María 12 homens, Calca fina, Satanás, Nega Didi y María Para o Bonde; la primera característica que muestra Benvenuti es que todas ellas se hicieron pasar por hombres para ser partícipes de las ruedas de Capoeira. Nombra una más que tiene relación con la literatura por haberse convertido en un personaje feroz y temible en la novela *Mar Muerto* de Jorge Amado y luego describe a algunas de las ya citadas:

María 12 homens, era una capoeirista, asidua participante de las ruedas del Cais Dourado (Muelle Dorado) y de la rampa del Mercado Modelo [...] el apodo, según la leyenda, le fue dado por haber conseguido derrotar a doce muchachos. [Son] mujeres que conquistaron un nombre en la historia y buscaron su espacio con mucha astucia y malicia [...] Hay varios mitos sobre mujeres que transformaron el honor en una batalla de vida, convirtiéndose en modelos de valor y determinación. Se cuenta, por ejemplo, que Aqualtune, hija del rey del Congo, comandó un gran ejército de diez mil hombres cuando los Jagas invadieron su territorio. Después de intentar defender el reino, acabó siendo derrotada y llevada a un navío negrero como esclava reproductora. Fue obligada a mantener relaciones sexuales con un esclavo, desembarcando en Recife embarazada. Al final de su embarazo, organizó una fuga hacia Palmares con otros esclavos. (Benvenuti de Menezes 2008b, 99).

Rastros similares¹⁷⁵ se encuentran en el *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, en su artículo homónimo al de Benvenuti “A mulher na capoeira” (Somerville Barbosa 2005), donde la autora encuentra nuevos nombres de cimarronas y capoeiristas famosas por sus “actitudes masculinas”: María Homem, Júlia Fogareira, Maria Cachoeira, Maria Pernambucana, María Pé no Mato, Odília e Palmeirona. Incluso hace una descripción de sus apodos, que señalan su aproximación a conductas masculinas. (Somerville Barbosa 2005, 10), y luego, antes de llegar a algunas descripciones sobre el papel femenino en las ruedas actuales, sin embargo, hace una descripción de algunos factores históricos que resuenan también para establecer un punto de contacto entre las cimarronas brasileñas y ecuatorianas. La autora retrata cómo otros grupos marginales

¹⁷⁵ Quizás uno de los más notables hallazgos es el que realizó Julio César De Tavares, quien realiza toda una investigación lingüística sobre la palabra *ginga* (como se dijo, la forma de caminar, equilibrio y balanceo del capoeirista y desde el cual se desprenden todos los movimientos existentes en la práctica). Para Tavares la palabra es una derivación del nombre de la reina del Estado Mbundo, llamada Nzinga, y que es parte del diccionario Kikongo, que fonéticamente se pronuncia jinga, misma pronunciación de jinga en portugués. Para mayor información véase (Tavares 1998).

ayudaban a los capoeiristas perseguidos por la policía, entre ellas estaban prostitutas y trabajadoras de las calles. Las “*mulheres da saia*”, como se conocía a las mujeres negras africanas o sus descendientes se convirtieron en cómplices de los capoeiristas y aparte de avisarles sobre la cercanía de la policía “escondían armas peligrosas (generalmente una navaja o un cuchillo de *ticum* [la misma madera ‘mágica’ con la que se mató a Besouro]) se las retiraban de la cabeza, del cabello, del torso y las entregaban a los capoeiristas en el exacto momento en que las necesitaban para atacar o defenderse” (Somerville Barbosa 2005, 11).

Esta referencia a las armas que guardaban las cimarronas en la cabeza tiende un puente particular con lo que Juan García detallaba sobre las mujeres negras en Ecuador y cómo guardaban las semillas en la cabeza. Él hace una distinción y aclara la metáfora a la que se hace referencia. Guardar semillas, las que se siembran y luego cosechan, era por demás riesgoso para las cimarronas, lo único que se podía guardar allí sin riesgo de severos castigos o la muerte era la semilla del saber:

Alguna vez le preguntamos al Abuelo Zenón: se dice que nuestras mujeres robaban semillas y las escondían en el pelo para regarlas en los espacios del territorio. Y él dijo: ‘Sí, así era, pero no era en el pelo donde escondían las semillas, porque el pelo pertenece al mundo de lo visible. Eso decíamos para que los otros busquen y no encuentren’ (García Salazar y Walsh 2017, 250).

Esta es la primera parte de un fragmento de algunos visos de los que implica el cimarronaje. El abuelo Zenón afirma que no se trata de semillas ‘tangibles’ de aquellas para cosechar, para alimentar el cuerpo, como se dijo en la introducción de esta tesis. Se trata de saberes; de hecho lo aclarará poco después. Pero era necesario detenerse aquí porque la pregunta es si las cimarronas robaban las semillas y se las guardaban en la cabeza. Lo que ellas se llevaron no pertenece al mundo de lo visible (el pelo pertenece a ese mundo y no se lo puede guardar ahí) lo que se llevaron son saberes propios (porque los llaman semillas y si se le puede llamar robo a llevarse lo que les ha sido sustraído), pero también ajenos (porque el verbo que se usa en la pregunta es robar): es un sentido doble robarse lo propio, lo que le pertenece y robarse lo que no le pertenece si esto también sirve para sembrar. El fragmento continúa así:

Al pelo de la mujer esclavizada el otro podía llegar, podía quemarlo, trasquilarlo, arrancarlo con brea, como era la costumbre –era arrancarles el pelo a las mujeres esclavizadas como castigo por algún delito–, pero en el zumbo de la cabeza el otro no podía entrar. Los que impusieron la esclavitud nunca compraron el corazón, alma, ni

cabeza, ellos lo que podían hacer era comprar sacos de huesos. (García Salazar y Walsh 2017, 251).

Es curiosa la forma en la que lo relata el abuelo Zenón. No habla del esclavizador, del persecutor, opresor o en su defecto la ley; habla del otro. Es decir, cualquiera puede quemar, trasquilar, arrancar lo que está en el exterior de la cabeza, lo superficial, lo epidérmico (se podría decir que es el conocimiento que se presenta casa afuera). Luego el abuelo Zenón menciona el hecho de que no se puede llegar al zumbo¹⁷⁶, a lo más profundo del pensamiento cimarrón.

Por otra parte, la sola mención a esas mismas formas de extracción del cabello, más allá de cualquier metáfora, es motivo de espanto. Y es en esas dinámicas que se debe entender el por qué se resguarda con tanto celo el saber ancestral. La excesiva y gratuita violencia a la que se han visto sometidos los pueblos cimarrones hacen que la *mandinga* sea necesaria. La negociación, el ocultamiento, la (in)visibilidad.

Si bien García ha dejado en claro que las mujeres negras y cimarronas de Esmeraldas ayudaban a sembrar, la mención es todavía tangencial y no protagónica. De ahí su disculpa al inicio del libro. Decía antes que me resulta familiar no solo porque pasa lo mismo con la información histórica sobre las cimarronas en la Capoeira y García, sino también porque en la elección del corpus presente en este trabajo también aparecía información siempre tangencial y los autores, tanto como los personajes que aparecieron en el tiempo que tuve para escogerlos, siempre fueron hombres. Sin embargo, y como una suerte de reiteración que yo prefiero llamar simetría, como lo he hecho a lo largo de esta tesis, un mismo libro, me llegaba como referente desde fuentes distintas: un regalo, una referencia y una recomendación.

El regalo me resulta esquivo ahora, porque llegó en forma de copias del libro, de alguien que las había terminado ya de leer; no recuerdo en verdad quién fue porque esto sucedió al inicio de mi proceso de escritura de la tesis (cuando ya tenía aprobado el corpus); el regalo me lo hizo un compañero de estudios doctorales, Pedro Ramiro Artieda quien se encontró con Luz Argentina Chiriboga y recordó que yo estaba haciendo mi trabajo sobre cimarrones y me autografió el libro sin yo haberla conocido siquiera; y la recomendación me la hizo mi tutor, Michael Handelsman, cuando ya leyó algunos capítulos escritos y se dio cuenta hacia dónde me estaba llevando mi tesis. Ante la tanta

¹⁷⁶ No he encontrado un significado que parta de la voz de García, pero popularmente se le llama zumbo a una suerte de vasija que está compuesta por los frutos de la calabaza. De ser así, sería muy apropiado, porque es ahí donde guardaba Anansi las historias del mundo.

persistencia en visibilizarse ese libro en mi investigación, me he permitido aquí agregar unas páginas más a mi tesis sobre una novela exquisita, narrada de una manera tan atrapante como descarnada en descripciones del horror de la esclavitud. Puedo asegurar, sin duda alguna, que de haberla leído antes de la presentación de mi corpus en mi plan, le hubiera dedicado más tiempo... mismo que hoy, reitero, me es esquivo. Dedico estas breves páginas a una autora que no tiene nada que envidiar a sus contrapartes masculinos, con una novela que recupera un imaginario necesario, definitivamente, para la reconstrucción de la memoria escabullida de las cimarronas. Dice Handelsman sobre la obra:

África y la conciencia de que el Ecuador pertenece a la diáspora constituyen el punto de partida de esta novela que, entre sus múltiples temas y propósitos, pretende redefinir las bases fundacionales de la República del Ecuador. Ubicada entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX, la narración recupera los albores de la lucha por la independencia nacional, pero desde la experiencia de la esclavitud afro, y por lo tanto, invita al lector a reevaluar las raíces blanco-mestizas como únicas y absolutamente definitorias dentro de la construcción de la nación ecuatoriana. (Handelsman 1999, 136).

Sin dudas, se trata de una novela importante, no solo por la forma en la que hace su aproximación a la historia: una reconstrucción de la vida de Jonatás, la esclava de Manuela Sáenz que la acompañará durante toda su vida y que permeará en ella mucho del saber ancestral negro, de manera en que, desde su niñez, se cuelen los pensamientos libertarios, la fortaleza de espíritu y una cimarrona forma de plantear un concepto alternativo de justicia; sino también porque exhibe la esclavitud desde la mente femenina, sus lazos con África, sus dioses, la búsqueda sin descanso de la madre, que es también la búsqueda del origen y de la identidad y, por supuesto, la búsqueda también de la libertad.

No obstante, quiero hacer algunas aproximaciones hacia la temática cimarrona desde la novela *Jonatás y Manuela*, para contrastar, en algo, este análisis inspirado mucho más en los personajes hombres del cimarronaje ecuatoriano.

La historia comienza con el rastro femenino de la esclavitud, empezando por la extracción de África de Ba-lunda y Nasakó, madre e hija. Luego de varias vicisitudes llegan a América y son trasladadas hasta Ecuador, donde Nasakó, luego 'bautizada' como Juana, tendrá una hija Nasakó Zansi, luego llamada Jonatás. En el trazo genealógico que escoge Chiriboga se sigue un cierto patrón de separación de las parejas masculinas: Ba-lunda es separada muy temprano en la novela de su pareja Jabí, luego Nasakó (Juana) es separada de Manuel Espinoza, esclavo que toma el nombre de su amo y luego es vendido a otra hacienda, finalmente Nasakó (Jonatás) quien no llega a establecer una relación sino

hasta casi finalizar la novela y tampoco se erige como un eje articulador de la narración. Todas ellas, por otra parte, son luchadoras, fuertes y siempre están buscando una forma de liberarse sin apoyarse en otros personajes masculinos, más que a momentos. De hecho, en algunos fragmentos, incluso, sus hazañas son caricaturizadas; como cuando Muyabe, un esclavo amigo de Ba-Lunda cuenta:

... sus hazañas en el Congo: conocía gran parte de África; peleó con seis hombres a los que derrotó solo con puñetazos y patadas; mató a cuchilladas, peleando frente a frente, a un tigre cebado que se había comido a diez personas; en un naufragio, se zafó de un pulpo y lo mató. Ba-Lunda lo miró de hito en hito y leyó la mentira en los ojos del joven. Hay que ser valiente, dijo él. (Chiriboga 2010, 25).

Los personajes hombres juegan un papel secundario en la narración, ciertamente. Pero ese espíritu combativo en pro de la libertad de las cimarronas, se ha dicho ya en esta tesis, es una de las características de los mandingas (los nacidos en la región homónima según Zapata Olivella) y este libro, en particular, está muy enfocado en la fe, misticismo, a las creencias africanas y yorubas, los orixás y lo que García llama los *seres intangibles*. Pero antes de entrar de lleno a esta poética de la fuga narrada desde personajes que a la vez son mujeres cimarronas, es preciso detenerse un tanto, en el tipo de opresión y esclavitud que vivían las mujeres africanas, según Chiriboga.

El primer punto en el que se distancia esta novela de las otras analizadas aquí son los abusos sexuales en contra de las esclavas. Este primer fragmento conjuga algunos elementos del cimarronaje en medio de una escena de agresión; el capataz (“blanco fornido, de cabellos castaños y ensortijados” (Chiriboga 2010, 10) se acerca a una barraca donde se encuentra Ba-Lunda enferma:

—A dormir, ¡basta! —gritó. Las mujeres cesaron sus rezos, se levantaron y corrieron a sus tarimas, pero Mina dirigió la mirada al mayordomo que tenía una larga cicatriz en la frente. Usaba sombrero de pana con ala ancha. Al separarse tocó, tal que un tambor, las nalgas de Carmen. La esclava no protestó, los años de vivir en la plantación le habían enseñado la sabiduría del silencio (Chiriboga 2010, 11).

El capataz representa una figura de poder en la hacienda y, por tanto, también resulta un abusador: son pocos los personajes con poder en la novela que no cometen algún tipo de injusticia en contra de las cimarronas. Por otro lado, está el silencio estratégico: callar es salvar la vida, como se puede ver en muchos poemas de Preciado, por ejemplo. Se debe esperar el mejor momento para decir, o para escapar y cualquier cosa que se diga a destiempo puede hacer sospechar al capataz de un futuro escape.

Luego, Chiriboga mostrará, en un solo evento, dos crímenes en contra de la identidad de una cimarrona. Ba-Lunda lleva a su hija con su gato hasta una cueva para darle un mendrugo de pan y contarle historias sobre su padre para que no lo olvide; lo hace ahí para estar lejos de la mirada de sus captores. Sin embargo, el capataz encuentra el sitio:

El hombre se inclinó para mirar al interior de la caverna y penetró. Se miraron simultáneamente, sus labios intentaron hablar. Fue inútil. El superior la tomó por las muñecas, violento la puso boca arriba; ella cerró las piernas con intención de protegerse. Nasakó murmuró Papa, papa, mientras el capataz abría los apretados muslos de Ba-Lunda; el llanto de la madre hizo gritar a la niña. Un largo rato duró el forcejeo; al retirarse, le anticipó: Desde mañana te llamarás Rosa Jumandi [...] Llamarse Rosa Jumandi sería dejar de ser ella, no se acostumbraría, sería como si la hubieran cambiado por dentro y por fuera [...] el odio fue alejando el miedo. (Chiriboga 2010, 36).

Esta escena de la violación por parte del capataz a Ba-Lunda rompe desde lo metafórico con sus orígenes en varios sentidos: la ha despojado de su intimidad, que hasta ahí había prometido mantener hasta volver a ver a Jabí, su pareja¹⁷⁷. Además, le han cambiado su nombre, para que ya no pueda ser rastreada por nadie, y, a la vez, se ha destruido el espacio en que madre e hija recuerdan a su padre; que, además, es una gruta en la cual está la hija como si se tratara de su propio vientre donde intenta conservar a su Nasakó y alimentarla; es por ello, quizás, que Chiriboga escoge el verbo “penetrar” para decir que el capataz entró en la gruta. Es, en definitiva, un evento que contiene múltiples violaciones.

Pero las injusticias no se limitan a las vejaciones corporales y violaciones. Otro factor que retrata con recurrencia la autora son las ventas de las esclavas y, por ello, la separación de sus madres. Las esclavas¹⁷⁸ eran vistas como mercancía, como fuerza de trabajo comercializable y Chiriboga muestra algunos datos históricos sobre todo en lo relativo a lo que sucedía en el Valle de las Calenturas:

—de seis mil hectáreas, con acequias, trapiches, una casa de fundición y herrería—, cercado por dos colinas y un río que lo mojaba por su lado derecho, se cultivaban uvas, algodón y caña, de la que se obtenía azúcar, panela y aguardientes. En principio, vivían cuarenta y cinco esclavos oriundos de Guinea, comprados a razón de treientos veinte pesos. La tarea impuesta fue la siembra de cien cuerdas de caña, para obtener trecientas setenta y

¹⁷⁷ Dice Ba-Lunda al conversar con una nueva amiga sobre su sexualidad, luego de que esta, la amiga, le dijera que siente avidez por tener relaciones sexuales. —“Yo soy vaina de un solo machete”. (Chiriboga 2010, 34).

¹⁷⁸ También los esclavos, pero como este capítulo está dedicado a una novela que sale de lo más usual que es representar ‘solo’ a los cimarrones dejaré la cuestión de género en femenino por el énfasis en sus personajes y el hilo conductor de la narración.

cinco libras mensuales de azúcar [...] Posteriormente, arribaron sesenta y dos negros, comprados en Popayán, pertenecientes al grupo Carabalí. El dieciocho por ciento de los esclavos eran niños. (Chiriboga 2010, 35).

La primera separación se da entre Ba-Lunda y Nasakó (Juana). Ba-Lunda ha encontrado la forma de envenenar al dueño de la hacienda, con la esperanza de ser regresados a África, por supuesto, no es así y las esclavas son revendidas a otras haciendas. Ba-Lunda al pensar en la posibilidad de ser separada de su hija piensa que hubiera sido buena idea haberse tomado ella misma el brebaje venenoso. Son trasladadas las esclavas a otro destino y en el camino Ba-Lunda sufre de lo que se sugiere es un infarto¹⁷⁹ y Nasakó (Juana) es vendida a una hacienda de los jesuitas. En esta parte se abrevia bastante lo sucedido y se menciona el hecho de que Nasakó es entregada para ser criada por una esclava que tiene un esposo “inválido, debido a las quemaduras sufridas al verterse una paila con miel hirviente” (Chiriboga 2010, 72). Inmediatamente después se describe cómo creció y se enamoró de Manuel Espinoza, otro esclavo, y da a luz en tres ocasiones a niños que fallecen tempranamente (por malaria, disentería y anemia respectivamente) hasta que finalmente da a luz a Nasakó Zansi o Jonatás, para el resto del relato. Es ella quien, a su vez es vendida en el mercado de esclavos en las cercanías de Ibarra y en una revuelta posterior los esclavos huyen, entre ellos su madre. Es decir, que no solo estas mujeres protagonistas de la historia son separadas de sus parejas masculinas, sino que, además, son separadas de la protección y el afecto materno, lo que las vuelve aún más fuertes, rencorosas y volcadas a encontrar la libertad. Jonatás es comprada por Simón Sáenz, padre de Manuela, para ser su esclava y compañía. Y en esto comparten un sino común: Manuela es separada de su madre, pues es una esclava que también es vendida a otra hacienda; ella es fruto del adulterio de su padre con la esclava vendida. Hermanadas en su suerte, ambas construirán un nexo fortalecido en la búsqueda de la libertad.

Esto constituye un muy somero resumen de las vejaciones que sufren las esclavas en esta novela, pero hay muchas más. Lo que sí queda claro a través de estos ejemplos es que su condición es insufrible y en varios fragmentos de la novela están persiguiendo la forma de encontrar una vía de escape, una forma de fugar. Eso, sumados a muchos otros elementos que ya se han analizado en este estudio (su valor, el resguardo de la memoria ancestral, la magia, sus dogmas, etc.) las convierte en cimarronas. Es preciso empezar por

¹⁷⁹ “... advirtió una contracción en el pecho; luego, un agudo estremecimiento que le cortó la respiración” (Chiriboga 2010, 71).

lo que se ha sostenido durante todos los capítulos, sus fugas hacia la libertad. Temprano, a unas páginas de haber empezado el libro menciona que luego de un rito de sanación para curar de las viruelas de Ba-Lunda, quiere volver a su hija que se encuentra alejada de ella por su enfermedad, repasa su situación y su única opción:

De los extramuros de la noche afloró el deseo de ver a su hija y decirle cuánto la quería, repetirle que se cuidara mucho porque seguían trayendo gente para trabajar en los cañaverales. Pero para llegar a ella, debía matar, cruzar pantanos, enfrentar perros y guardianes, caminar largos trechos espinosos. Al pensarlo, se sintió impotente, jamás vería a sus familiares. Entonces un solo propósito, sencillo y firme, se incorporó en ella: huir. Tenían razón sus amigos, la única solución era el escape. (Chiriboga 2010, 12).

En primer lugar, deja en claro todo el tumultuoso camino que implicaría llegar hasta su hija, luego la fuga se manifiesta como una oportunidad de volver a ser. Con esa idea en mente, sin embargo, Ba-Lunda se sana y regresa a su hija. Realiza algunos esfuerzos por escapar, pero no llega a la consecución de la huida. Nasakó (Juana) también espera la primera oportunidad para huir y lo hace, aunque eso implica separarse de su hija; porque saben que eventualmente eso va a suceder y en la fuga hay, al menos, una esperanza de reencuentro. De hecho, Jonatás pasará parte de su adolescencia y temprana adultez buscando a su madre hasta que lo consigue. La fuga de su madre permite ese evento, porque, de lo contrario, hubiera muerto en alguno de los extenuantes trabajos de las haciendas, trapiches, etc.

Además, una parte considerable del relato se dedica a las constantes fugas de Manuela, Jonatás y un grupo (esclavos) a quienes continuamente se llama *musis*; este singular y heteróclito grupo se traslada todas las noches a haciendas cercanas para robar el dinero de los patrones y comprar la libertad de todos los esclavos que pudieran¹⁸⁰. Esas fugas constantes, el disfraz para asaltar, el sigilo con la intención de ayudar a los negros esclavos es una vuelta, sin duda, al cuerpo comunitario. La fuga, si bien salvaguarda la vida propia, tiene el propósito final de encontrar una forma de liberar a los demás. Por otra parte, este grupo que ejerce justicia al estilo de Robin Hood (al igual que Manoel Henrique *Besouro*, como se dijo en el capítulo introductorio), justifica sus acciones no solo en pro de la libertad sino también en el hecho de frenar a los perpetradores de tantas vejaciones. Es por ello que el fragmento donde más énfasis se pone en la novela con respecto al grupo *musi* es cuando se escapan a la hacienda de don Pedro Pablo, quien encarna al máximo abusador: compra niñas esclavas para violarlas. Los *musis*, con Jonatás a la cabeza, le roban gran parte de su fortuna, gracias a su esposa, doña Clorinda

¹⁸⁰ Es pertinente citar algo sobre lo que conversaban los *musis* en sus salidas: “Los *musis* avanzaban bajo la luz de la luna para observar lo que sucedía en las otras haciendas. En sus recorridos, conversaban sobre elefantes, jirafas, panteras y sobre un país donde existían hombrecitos que cabían en los bolsillos; pero los cuentos del Tío Tigre y el Conejo eran los preferidos.” (Chiriboga 2010, 89). Las alusiones son a animales africanos y quizás a Liliput, pero las historias que predominan en ellos son las del poder versus la astucia, como se vio en el primer capítulo, la oralidad que heredó García.

quien les facilita el hurto, por detestar a su esposo y sus aberraciones sexuales. De nuevo, los hombres con autoridad son abusadores y las mujeres, a través de su valor, cambian la historia. Doña Clorinda misma es vista como benevolente, a pesar de su esposo: “Antes, creían [los musis] que todos los españoles eran malos, ¡qué equivocados estuvieron! A la esposa de don Pedro Pablo, el sufrimiento le refinó el espíritu.” (Chiriboga 2010, 122).

Clorinda, al mostrarles a los musis el escondite en el que se encontraba el dinero de su esposo, pretende terminar con sus abusos y con su vida ladina de perversión. Sin embargo, a don Pedro Pablo¹⁸¹ le resta una última carta: apostar a su gallo de pelea. Este es el fragmento que más se identifica con el cimarronaje por su poder metafórico de combate cimarrón, en el que debe ganar no el más fuerte sino el más astuto. Vale detenerse en este singular combate que simboliza la lucha de dos continentes. En primera instancia, el gallo de don Pedro Pablo es llamado “el rojo”, y su contrincante “el negro”. Vale empezar con un fragmento que dará paso, luego de la revisión de este combate al último elemento de análisis cimarrón sobre Jonatás y Manuela: el misticismo.

Aunque el Rojo había asimilado toda la sabiduría de los galleros experimentados de la zona, el mayordomo fue subrepticamente a consultar a una mujer que adivinaba con el anillo. La pitonisa se quitó un cabello y, atándolo a su aro, lo mantuvo arriba de medio vaso con agua y musitó:

–Phaley, phaley, phaley, dame permiso, Changó, para con tu poder saber la verdad.

–¿El Rojo ganará mañana la pelea?

El anillo golpeó dos veces el vaso.

–No, no ganará, estoy segura -dijo la adivinadora. (Chiriboga 2010, 136).

Una de las cosas en las que esta novela es prolífica es en escenas en las que eventos extranaturales toman lugar; no solo como una creencia, sino como hechos que se pueden vaticinar, intuir, evitar, etc. Este es el preámbulo de la pelea de los dos gallos: el rojo, perteneciente a don Pedro Pablo y el negro, perteneciente a un “criollo, un pobre pendejo, un mal nacido, un bastardo”, según expresa Don Pedro Pablo (Chiriboga 2010, 135). Es, en muchos niveles, el retrato de una pelea que, a su vez, es la pelea de miles, como en Timarán y Cuabú o el Desempate, como en varios de los poemas de Preciado, como la fuga centenaria de Margarito de Mackenzie, como la lucha de Morcú y compañía en *Cuando los guayacanes florecían*; pero retratada en una simbólica y bella manera. Primero, se encuentra este antecedente en el que un mayordomo negro se va donde una pitonisa para que lea el anillo para saber el desenlace de la pelea. El relato continúa y lo que le dice la pitonisa es que el negro tampoco va a ganar. El mayordomo, en plena conciencia de lo que podría suceder, pregunta si le van a hacer trampa al Rojo y la respuesta es afirmativa, el anillo golpea tres veces. Todo lo que rodeará de ahí en más el combate, está poblado de símbolos impactantes y muy pertinentes con relación a esta tesis

¹⁸¹ Llama la atención el hecho de que el personaje lleve dos nombres bíblicos y que, además, sea mostrado como un sujeto creyente, que se rasga sus vestiduras cuando trata de redimir sus pecados. “aullaba, iba a la capilla cuatro veces al día para limpiar sus pecados o hacer creer a los demás que estaba amparado por Dios” (Chiriboga 2010, 119)

y las estratagemas cimarronas. El mayordomo ‘sabe’, entonces, que le van a hacer trampa al Rojo y se juega en decirle a su amo, que si estaba tan confiado en su gallo, que le dé la libertad si es que pierde. El amo lo insulta, pero acepta el desafío. Desde aquí ya se muestra que lo que está en juego es la libertad del primer esclavo. Pero la cuenta aumentará mientras se aproxima el combate.

Una vez reunidos en la gallera, la ambientación se vuelve pletórica en metáforas y referencias sobre la libertad. En otros momentos, las cavilaciones de don Pedro Pablo dejan en claro lo que está en juego en el combate de los gallos. En este fragmento, por ejemplo: “La derrota del Rojo sería igual a que pisotearan en público su espíritu madrileño, su más amado blasón, tal si humillaran a España, su patria, la nación que había descubierto y dominado al Nuevo Mundo.” O en este otro. “ El Rojo representaba su nobleza y el poderío de España” (Chiriboga 2010, 133–35). En medio del tumulto de gente que se agolpa a realizar sus apuestas aparecen los nombres con los que son conocidos los dos gallos, además de sus colores (Rojo y Negro): al Rojo lo llaman Cara de sangre, Lucifer y Matador; el Negro es llamado de tres maneras distintas: esclavo, africano y Rucio.

Las apuestas suben de tono, Jonatás y Manuela se encuentran escondidas viendo todo el evento: “Un joven blanco de tricornio atronó: ‘Por el Diablo voy siete vacas lecheras’; un vecino le salió al paso: ‘Por el esclavo, ocho burros hechores” (Chiriboga 2010, 135). Luego viene la apuesta de don Pedro Pablo, quien esperará, luego de ella, la de alguien más para igualarla: “media docena de sus Pollas”. Esto es importante porque se debe recordar que a este personaje se lo empieza a conocer por pederasta y esclavizador, y si bien se dice en un fragmento que luego de que un gallo híbrido entre un gallinazo y una gallina le matara a un ‘pura sangre’, había desestimado seguir con el asunto de los gallos de pelea, y se dedica a la cría de pollas; Chiriboga pone deliberadamente en esta segunda instancia la palabra *Pollas* en mayúsculas, lo que ya resulta sugerente de que con esa pérdida se vería impedido de seguir comprando esclavas niñas para violarlas. Esto se puede ver reforzado por el hecho de que en el momento en el que don Pedro Pablo revela la identidad de sus –y aquí Chiriboga complementa, de forma sugerente– seis *púberes* (Chiriboga 2010, 137). El término usado es decidior. Su ruina económica no admitiría la compra de más esclavas. A su apuesta le sale al paso un liberto quien dice: “Juego por el Negro mi caballo de carreras”. El combate comienza, al igual que el griterío, el Negro logra herir en el cuello al Rojo, pero en un embate violento se desquita y le vacía un ojo. Y en esas arengas se puede sentir la euforia racista, la lucha desigual, la parcialización mayoritaria hacia el poder por parte del público:

-Rojito, destripa a ese negro!
 -¡Ahora, Negrito de mi vida!
 -¡Hasta cuándo no cae ese cabrón!
 -¡Qué mil rayos partan al negro!
 -¡Campeón, sácale la mierda!
 (Chiriboga 2010, 138).

1. El arte del trampero y el equilibrio de fuerzas

El combate está decididamente siendo ganado por el Rojo, este intenta vaciar el ojo que le queda al Negro, pero no lo logra, el segundo, sin embargo, logra espolearle el cuello. Poco después, en un descanso sucede algo que equilibra la balanza en el combate; pero antes de ir a ese específico fragmento es necesario recordar que el Rojo ha sido siete veces campeón, fue comprado a un extranjero quien dice haberlo adquirido en un criadero de aves de ‘raza pura’ y tiene un entrenamiento privilegiado:

Con el mayordomo, desde el comienzo, le enseñó a pararse en una cuerda, a balancearse varias veces, a comer huevos con pimienta y ajo y, en vez de agua, a tomar vino. Entreabierto su capa, le enseñó elegante batida para asustar al contrario, a afilar el pico en cortezas de árboles y a pararse firme después de haberle dado en el aire varias vueltas. Sus lecciones más difíciles fueron las de la pelea con los ojos cerrados. (Chiriboga 2010, 136).

La desmesura e hipérbole en el entrenamiento del gallo, sumado al hecho de su alimentación y la no menos sorprendente ingesta de vino en lugar de agua, crean un ambiente en el que se lo sugiere como poseedor de una aristócrata invencibilidad; desde luego, sus siete campeonatos respaldan esta imagen, como también las apuestas, que siguen durante el encuentro; alguien dice incluso “¡[m]i coche por el Rojo!” (Chiriboga 2010, 138). Todo esto hace pensar que el Negro está en franca desventaja; a pesar de que no se sabe mayor cosa, aunque algo sí se dice sobre él cuando entran el mayordomo y don Pedro Pablo: el gallo es cantador¹⁸²; la *mandinga* es lo que hace la diferencia. El combate se resuelve tal y como había predicho la pitonisa; la trampa juega un papel primordial en el equilibrio de las fuerzas:

Tras otro descanso, el dueño, con disimulo, untó al Negro bajo las alas una porción de manteca de gavilán y colocó, suavemente en el ruedo, a su animal para continuar la lid. En la batida el Rojo derribó al Negro y siguió atacándolo, pero, de pronto, retrocedió y, con los ojos dilatados, huyó. Al verlo correr, el público exclamó: ¡Negrito, mávalo a ese maricón! ¡Qué te pasa, campeón! El Negro se arrojó sobre su rival, pero este saltó la valla entre algunos concurrentes. Don Pedro Pablo, al ser humillado su honor, el de España y el del Rojo, entre lágrimas, imploró la muerte. ¡Y pensar que había perdido sus seis Pollas! El mayordomo rio, había ganado lo que deseó desde niño. ‘¡Soy libre!’ – exclamó en los linderos de la locura. (Chiriboga 2010, 139).

¹⁸² Parece evocar alguna metáfora del cantador-luchador Timarán de Nelson Estupiñán Bass, cuando lo anuncia el Juez 1 y que vale retrotraer aquí: “Pueblo, pongan atención,/ que va a empezar la reyerta/ entre el *gallo* de la huerta/ y un pollo de otra nación”. (Estupiñán Bass 1956, 7). O en este otro fragmento en el que el personaje se describe a sí mismo: “Yo soy Pedro Timarán,/ el gran *gallo* de Tachina,/ a mí la canción me brota/ como el agua, cristalina”. (Estupiñán Bass 1956, 8; énfasis añadido).

España es derrotada en este singular combate, África reivindicada, algo de libertad alcanzada, pero constituye además la semilla en Jonatás y Manuela del ansia de independencia de los españoles. Para regresar al combate, hay que decir que la técnica es la misma que la del Rojo que ha sido entrenado para pavonearse e intimidar a su rival; a través de la manteca de gavilán el Rojo se sentirá amedrentado a tal punto que su miedo lo paraliza y lo hace retroceder hasta saltar la valla, que fácilmente puede verse como la futura expulsión de los españoles del Continente y donde deberán saltar el mar para volver derrotados a Europa. Es la trampa lo que le da la victoria al Negro, pero una trampa en la que el lector participa y con la cual empatiza; a través de todas las desventajas, las cosas que están en ‘juego’, el lector estará a favor de la victoria del tramposo. En la trampa (la trapasía, la *mandinga*), se encuentra quizás la única posibilidad de justicia¹⁸³. Esto se ha visto en todos los capítulos anteriores como un factor determinante para subsistir, pero en este caso, además, se encuentra la cimiento de la liberación de toda una nación que también se encontraba en desventaja: algo de ese pensamiento ‘equilibrador’ también se traspasa de Jonatás a Manuela; ellas cierran, de alguna manera la mofa hacia don Pedro Pablo al final del encuentro, con Jonatás relinchando (lo que causa una carcajada general) y con Manuela gritando: “-¡Que mueran los realistas! (Chiriboga 2010, 139).

Pero la poética del engaño, del disfraz y de la astucia (que parece ser la palabra más adecuada cuando se comete un ilícito por implantar una improbable justicia), también se puede encontrar en el discurso de los ancestros cimarrones. Juan García recuerda esto sobre el discurso del abuelo Zenón y la abuela Débora:

Mi abuela y mi abuelo por el lado de la sangre materna fueron los que con sus formas simples de vivir lo que buenamente da la tierra, y con sus actos de generosidad para compartir los dones de la montaña madre, me enseñaron sobre la importancia de los territorios ancestrales como espacios para sembrar lo que es alimento del cuerpo, pero también como espacios para sembrar las semillas culturales que son alimento del alma, y así sostener el sentido de pertenencia. ‘ Sin la vida que florece en el río, no hay trampas, y sin trampas para pescar en las aguas del río, el saber de los tramperos deja de ser saber, porque no es útil para buscar la madre de dios’ ... (García Salazar y Walsh 2017, 21).

Tanto en Jonatás y Manuela como en *Pensar sembrando/Sembrar pensando* se está luchando por un territorio, para que se legitime como propio de los nacidos en él; en esa dinámica de desventaja recurrente y de búsqueda de una identidad, la trampa sirve

¹⁸³ Y dirá Handelsman (1999, 151), precisamente en su texto “Jonatás y Manuela: lo afroecuatoriano como discurso alternativo de lo nacional y lo andino”: “Sin duda alguna, las poblaciones afroamericanas han sido actores ejemplares en esta búsqueda de justicia a través de toda América..

para alimentarse de lo que nutre la cabeza (los saberes) como también de lo que nutre el cuerpo (los peces). El personaje que ha escogido el abuelo Zenón es la del trampero, a él le otorga el verdadero saber... ése que, como se dijo en el primer capítulo, es el que acerca al cimarrón a sus dioses.

2. Kan: el espíritu místico de la lucha cimarrona

Fue la pitonisa que logra predecir el desenlace de este combate y este hecho no se debe tomar como algo arbitrario o gratuito. Al igual que en otros capítulos y autores, Chiriboga muestra cómo el combate cimarrón está unido con su espiritualidad y con distintos elementos místicos. La *mandinga*, vale recordar, es algo parecido a la magia, a lo que está más allá de la comprensión inmediata. Se trata de una espíritu cimarrón que siempre está en la búsqueda de liberarse, como se mostró en repetidas ocasiones en la poética de Preciado, Velasco Mackenzie y Estupiñán Bass. En esta novela, se encuentran distintos personajes con poderes sobrenaturales, la pitonisa es una de ellas, pero vale la pena recordar algunos fragmentos que son elocuentes sobre la espiritualidad cimarrona: un dogma que permea en doble vía desde la realidad a la ficción y viceversa.

En principio, Ba-Lunda sueña que va a ser capturada, es capaz de predecir lo que le va a suceder. Sus sueños son premonitorios. A esta cuestión en particular, la autora Queli Pariente -Ahmed le dedica todo un capítulo a la obra de Chiriboga en su libro *Jung, alquimia, escritura y artes plásticas* y de quien vale extraer este fragmento:

La fuerza que el personaje Jonatás encuentra en la práctica de la magia heredada de sus ancestros –su inconsciente colectivo–, influye y facilita la transformación benéfica de la heroína Manuela Sáenz. Manuela lleva a cabo una de las más gloriosas y osadas hazañas con las que impactan al lector al identificarla con la “Libertadora del Libertador”, título dado a Manuela Sáenz por Simón Bolívar en reconocimiento a su enorme valentía y totalmente desinteresado apoyo en la lucha por la independencia. (Pariente 2017, 149).

Más allá de hablar luego sobre la sincronicidad de los sueños con el pensamiento creativo, lo que compete a esta investigación es esa palabra a la que le arroga todo el impulso libertario de Jonatás y Manuela: *magia* dice la autora Pariente-Ahmed y es uno de los elementos que abunda en la novela en forma de muchos hechos sobrenaturales. Vale revisar algunos fragmentos.

Luego de su captura, su esposo Jabí también acude donde un brujo, Don Merecí, quien, se aclara (qué familiar suena con respecto a la *mandinga* y sus lados positivos y

negativos analizados en el primer capítulo): “Merecí era propiedad de la aldea, oscilante entre el deseo de hacer el bien y el mal” (Chiriboga 2010, 65); Jabí le explica que su hija le habla en sus sueños y el brujo le pone adentro un alma para que la proteja (el espíritu del caballo), para ello debe ponerle un nombre también y la llama Nasakó Zansi, nombre con el cual es bautizada su nieta tiempo después. Cuando nace Nasakó Zansi o Jonatás, dice la partera que tiene un fuerte olor a caballo y que, además, daba pequeños relinchos. Todos estos eventos están alimentándose de los orixás yorubas desde las primeras páginas. De hecho, en el primer capítulo cuando varias mujeres rezan y cantan al lado de una bruja para sanar a Ba-Lunda los dioses se suceden uno detrás de otro: “-Óyenos, Changó, escúchanos, Ogún, atiéndenos, Yemayá, míranos, Obatalá, intercede por Ba-Lunda, Elleguá, no la desampares, Ogún, sénos propicio” (Chiriboga 2010, 11). Estas entidades y dioses que acompañan a los personajes en sus circunstancias son también los mismos evocados en las canciones de Capoeira y el Candomblé¹⁸⁴. García también les dedica algunas líneas a estas presencias; es tanta la fe que tienen los negros cimarrones en estas deidades que cuando se las olvida se incurre en lo que el abuelo Zenón llama “una diáspora sin retorno, la última diáspora”:

Cuando una comunidad pierde su territorio ancestral, cuando la montaña deja de ser ‘madre de dios’ para las familias de origen africano, cuando el agua de los ríos deja de ser fuente de vida para los seres tangibles y refugio para los intangibles, entonces el espíritu de los ancestros cruza el mar y busca la tierra del continente madre para reposar. (García Salazar y Walsh 2017, 228).

García habla en este libro en particular de la gente que está siendo expropiada o sacada de los territorios ancestrales, pero lo matiza constantemente con otros elementos como motivo de esta nueva dispersión de la que están siendo víctimas: “olvidos de las tradiciones culturales”, “pérdidas de sus derechos colectivos”, entre ellos también, los seres intangibles. García adiciona desde la voz del abuelo Zenón: “Nuestra tradición enseña, que los seres intangibles que habitan los territorios y ordenan el uso de los recursos que hay en ellos, fueron sembrados por los ancestros, contradiciendo la racionalidad del poder y el saber que viene del otro”. (García Salazar y Walsh 2017, 182). Porque para los cimarrones sus seres intangibles, sus deidades, sus entidades, su magia y

¹⁸⁴ También se encuentran en la poesía de Luz Argentina Chiriboga (1999, 43), como en su poema “El cimarrón”, incluido en el libro *Palenque* y que reza así: “Al fugar el negro esclavo/volviéndose cimarrón/ volaba en su maratón y sin llevar un centavo./ El palenque lo esperaba/ con el abrazo muy presto/ él ya tenía su puesto/ en el frente que anhelaba./ La guerrilla armada estaba, debería ser muy bravo/ comer ratones o nabo/ si quería sobrevivir./ Changó salvó de morir/ al fugar el negro esclavo...”.

misticismo es precisamente eso: una forma de *resistir* a un racionalismo impuesto por ese ‘otro’ que siempre lo quiere desarraigat, nuevamente, gracias a su poder.

Volviendo a *Jonatás y Manuela*, otro momento trascendental que se le otorga al plano sobrenatural, es cuando Jonatás, aprende a leer el tabaco y le asegura a Manuela que conocerá a un hombre que lleva las iniciales S. B. y ambienta el futuro encuentro de Manuela con Simón Bolívar; el vaticinio es suficiente para que Manuela lo identifique en frases como:

‘No es blanco ni negro, tiene cabello crespo, véalo’; ‘Es loco cuerdo, ¿cómo? Mejor dicho, es cuerdo loco’; ‘Es pequeño, pero grande, o es grande pero pequeño; mi niña no entiendo esto, pero lo recordarán siempre’; ‘estarán estrechamente unidos, o, mejor dicho, terriblemente separados; él tiene una pasión que lo enloquece y usted tiene esa misma pasión’. Y Manuela: ‘Ya no cabía duda, era el que venía arrollando a los españoles; corrió hacia Jonatás y girando como un trompo, ‘Simón Bolívar, Simón Bolívar’ –exclamó. (Chiriboga 2010, 164).

Es curioso ver cómo en principio resulta confusa la predicción, pero en el segundo intento se aclara (o confunde más dentro del relato), para los que regresen a ver la historia desde el presente. La mitificación de la influencia de Jonatás en Manuela es recurrente. La pasión que une a Jonatás con Manuela es la libertad: la misma pasión que unirá a Manuela con Bolívar.

Por otro lado, es pertinente destacar el hecho de que hay una palabra que es escogida particularmente para representar ese espíritu de libertad que los impulsa a sobrellevar las distintas injusticias a las que son expuestas las cimarronas y que, además, en la incomprensión, en la conjunción de tantas lenguas y dialectos se unifica como arma de lucha y resistencia:

Kan era la voz que pasaba de boca en boca; venía semejante a un suspiro, se ausentaba y regresaba, tal una ola que se va y retorna con más fuerza. ‘Kan, kan’, repetían en dialecto unificado, todos los esclavos que vibraban al escucharlo. Era un aliento nuevo que, al ser repetido, levantaba fervor (Chiriboga 2010, 51).

Y poco después, en una canción, como en la Capoeira (que, hay que recordar, parte de la etimología que tiene un sufijo similar Ka’puera):

Nuevos tiempos vendrán
 Por Kan,
 Tendremos libertad
 Por Kan,
 Ogún y Oddán nos ayudarán
 Por Kan,

Volveremos a África
 Por Kan,
 Allá gozaremos
 Por Kan,
 Abrazaremos nuestros padres
 Por Kan
 (Chiriboga 2010, 52).

Y este último fragmento decidor: “el kan se esparcía por todas partes, tal una palabra mágica, un pleamar de rebeldía” (Chiriboga 2010, 53). Luego de una investigación sobre posibles etimologías afro e indígenas, las acepciones que aparecieron no llenaban las expectativas analíticas sobre esta obra y, por el contrario, resultaban esquivas, lejanas a los parámetros libertarios que esta palabra plantea en la novela. Fue por esa razón que procedí a realizar una entrevista a la autora¹⁸⁵ para poder encontrar sentido a este vocablo que, claramente, como es descrito en la novela, se enarbola como bandera libertaria entre las esclavas y cimarronas del texto. A la pregunta sobre el significado de la palabra *Kan*, la autora contestó:

La palabra en sí misma es una concepción estratégica. Es ficcional, pero creada bajo las distintas estrategias a las que recurrían los cimarrones. Me explico. En primer lugar, las palabras importantes debían ser cortas, muy cortas, porque los cimarrones vivían bajo la eterna vigilancia de sus amos. Entonces, debía ser algo que no llamara la atención; al ser breve, en medio de tantos distintos dialectos, era muy difícil determinar su recurrencia. Claro, debían ser palabras mínimas porque tampoco se permitía hablar demasiado; es por eso que había otros métodos para comunicarse: los tambores, por ejemplo; la posición en que se usaban los turbantes y sus colores en las cabezas de las esclavas, etc. Pero más allá de su brevedad, la importancia de la palabra radica en dos elementos, su connotación: *resistencia, rebelión, lucha*; la *inteligencia...* la *astucia* que se necesita para poderse comunicar en esas condiciones. (Rubio 2020b).

Esta reconstrucción ficcional sobre el espíritu libertario de los cimarrones, con fundamentos históricos, representa el esfuerzo de la autora por recuperar un pasado tantas veces negado y sistemáticamente invisibilizado, en la medida en que los personajes negros y cimarrones han sido cercenados de la ‘historia oficial’, sobre todo en aquellos textos que retratan las luchas independentistas en pro del ‘orden’ al que aspiraban los proyectos nacionales. Michael Handelsman dice al respecto:

Por lo tanto, el nuevo interés en la historia que ha marcado a muchos países latinoamericanos del último cuarto del siglo XX, especialmente evidente en el

¹⁸⁵ La entrevista fue realizada telefónicamente, habida cuenta de las restricciones de salida de los hogares, presentes en el Ecuador a partir del martes 17 de marzo de 2020. En ella se dialogaron muchos puntos sobre *Jonatás y Manuela*, como de Nelson Estupiñán Bass y su obra.

‘renacimiento [...de] la novela histórica’ (Kirkpatrick 52), no ha sido una simple casualidad. Tales grupos marginados y subalternos como los de los negros, los indios y las mujeres reclaman su pasado porque comprenden que la recuperación de su pasado perdido es imprescindible para la construcción de un futuro democrático. (Handelsman 1999, 144).

La lucha cimarrona aún no termina, y la reivindicación de sus derechos es todavía un combate que se actualiza de manera constante en la búsqueda de igualdad en derechos. En todo caso, esta recuperación del pasado es la búsqueda también por encontrar una base identitaria que hable de sus estrategias, de su astucia, de su valor, de sus costumbres, sus dogmas, de su combate... para poder seguir combatiendo.

Quisiera tener memoria
para seguir adelante
si no hay otra que responda
para seguir adelante.

Mi cununo suena duro
para seguir adelante
prima, segunda y tercera
para seguir adelante.
(Chiriboga 2010, 55).

Conclusiones

1. Síntesis de conceptos y vocabulario para la *mandinga* ecuatoriana

Debido a que cada uno de los autores estudiados en esta tesis ha provisto de variados elementos de la poética del combate cimarrón, vale en este apartado recapitular sobre algunas de ellas, en el orden en el que fueron apareciendo: por autor y obra.

En la obra poética de Preciado, se pudieron encontrar varias características del discurso cimarrón en tanto los silencios que pueblan su poemario, tanto como los del discurso cimarrón que, a la vez, dicen mucho; el otro punto en el que la poética de Preciado es fundamental para entender el combate cimarrón es la espiritualidad: escindida, problemática, “de ida y vuelta” como diría Handelsman.

En primer lugar, está el silencio; es conflictivo porque de manera recurrente se encuentra en una dicotomía que obedece a dos instancias distintas: cuando el cimarrón huye es preciso callar, recluir sin ser visto, desaparecer. Sin embargo, cuando es momento de pelear, de alcanzar la libertad, el discurso aparece y es capaz de transmitir más de un mensaje a la vez: lleva dentro de sí el saber ancestral y, a su vez, un mensaje más directo, y que, por lo general, representa y trasluce los intereses intelectuales, artísticos (o ambos) de la época; o en ocasiones los intereses del autor que se encuentran más allá de los aspectos concernientes al saber ancestral afroecuatoriano.

Además, como se dijo, se debe considerar en qué momento del combate se encuentra: cuando está en desventaja y una imposibilidad de que su voz sea escuchada o cuando es momento de reivindicar su existencia o reexistir. Es así que, cuando la cultura opresora somete al cimarrón al silencio, éste se vuelve expresivo y llama a la confrontación, a juntarse en pro de la libertad. Es así que se tomó del mismo poemario una expresión de Preciado para resaltar esa condición doble de prudencia y lucha o resistencia: *las palabras cangrejas*, aquellas que, cuando hablar puede representar la muerte, se regresan, se fugan, pero solo para tomar valor, para retomar un pasado de lucha que no cejará hasta que las palabras no retrocedan y salgan a pelear. El silencio, como la fuga, son un paso previo, la estancia anterior a la lucha (discursiva o corporal) por la libertad; que, se debe aclarar, no es ‘únicamente’ individual, sino que persigue el bienestar común.

En cuanto a la espiritualidad, el poemario *Jututo* de Preciado, muestra un cierto distanciamiento con respecto a la religión yoruba, pero sin desconocerla. Al contrario,

Preciado conoce la religión africana, la describe a tal punto que al final de su libro elabora una tabla con los dioses mencionados en él con sus colores representativos, sus atribuciones características y su equivalente sincrético en el catolicismo. Esto hace que se genere un discurso ambiguo, en el que se reconoce el origen africano del cimarrón, pero, a su vez, se aleja de la religión como imposición, tanto de la africana como de la cristiano-católica, porque, por un lado, es la religión de los opresores y en el caso de la primera, sus dioses no han contestado a sus súplicas, a su trajinar esclavo, a su necesidad de libertad. Preciado, entonces, destacará por encima de dogmas impuestos o autoimpuestos, la humanidad del cimarrón y su espíritu, porque más allá de los apremios religiosos, el cimarrón es poseedor de una espiritualidad indomable y su objetivo más alto es la libertad comunitaria.

El segundo capítulo explora una de las más grandes batallas cimarronas de la historia de Ecuador: *Cuando los guayacanes florecían*. El aporte de este apartado está en función de mostrar a los cimarrones en rebelión, en una suerte de palenque itinerante que terminó con más represión y cárcel para los rebeldes esmeraldeños que querían vengar la muerte de quien había ‘terminado’ con el concertaje, Eloy Alfaro. Ecuador sistemáticamente ha ido borrando de su historia a los negros esclavizados y si bien la manumisión llega en el año 1852, la ley ha ido transformando el término *esclavo* en otros que derivan en un sinónimo: *concierto*. Si bien las condiciones son diferentes a la extracción y sometimiento del siglo XVI, Nelson Estupiñán Bass la propone como una nueva forma de esclavitud. Es así que, sin importar las circunstancias, los cimarrones esmeraldeños terminan siempre en una condición que, usando el término del autor, los devuelve al *panáutico*. He utilizado esta palabra para elaborar un concepto sobre lo que hace Estupiñán Bass en su novela: mostrar cómo cada nuevo hecho de la historia en Ecuador termina con los esclavos encarcelados o devueltos a su condición de esclavitud. El concepto parte de la, casa afuera, ‘mala pronunciación’ de un personaje de la palabra panóptico, a grosso modo: una cárcel en la que siempre se tiene un observador encima, un punto de control; resulta además esencial en este análisis porque muestra cómo el relato cimarrón está estructurado desde un pasado de oprobio, poco esperanzador y que los mantiene en la ambigüedad de lo “náutico” en su destino: el mar es la libertad si se piensa en que Alonso de Illescas es quien ‘funda’ Esmeraldas como enclave de resistencia cimarrona para los esclavos fugados; pero también el mar es la agonía, el sufrimiento atravesado luego de la extracción y posterior venta a los patronos de los ingenios azucareros en el siglo XVI. La condición del *cimarrón panáutico* tiene alguna resonancia

en lo que será el próximo capítulo y el concepto del *esclavo libre*, pues en la ley se ha suprimido la esclavitud por decreto, pero la praxis les resulta adversa y los devuelve a su condición de esclavos. Son libres, pero esclavos: están asociados al mar de la libertad y al mar de la opresión. El prefijo *pan* se usa, entonces, para reflejar todas las circunstancias capaces de llevar a los cimarrones de vuelta a la esclavitud. Es así que distintas temáticas huyen también hacia las razones por las cuales los esclavos continúan siendo esclavos para el año 1913, año de la, según Juan Montaña, mal llamada Revolución de Concha, pues Concha no hizo nada. La educación es algo por lo cual los cimarrones deberán luchar a partir de entonces y está representada en los revolucionarios analfabetos que precisan que otros les lean cartas, hagan los planes y estratagemas de ataque, etc. Es necesaria la equidad en los derechos laborales, tan difundidos por el marxismo manifiesto en tantos autores de la generación del 30. Además, deben tener representación política propia y no ‘apropiada’, entre otras temáticas más que los someten como la insólita autoalienación. El panautismo, entonces, es la persistente desconfianza en todos los procesos que han pretendido (y solo eso) ayudar a los afroecuatorianos y no han hecho otra cosa que aprovecharse de ellos, incluso si se analizan los discursos histórico-políticos de fines del siglo XIX, como se hizo en este caso. El poder es el enemigo, sea este de cualquier orden: casa adentro, la desconfianza: el racismo todavía existe y es un problema profundamente étnico: el esclavizador de siempre; casa afuera, ya no se trata de una cuestión étnica sino del poder económico capitalista: el nuevo esclavizador: el capataz panáutico.

Del texto de Velasco Mackenzie se desprende que la fuga es un elemento trascendental en la condición de lucha del cimarrón. *Tambores para una canción perdida* representa una muestra tangible de que un texto sobre un cimarrón puede ser, en sí mismo, cimarrón. Esta novela muestra cómo la lucha de los cimarrones no se terminó en el siglo XVI y ha fugado hasta la década de 1980, en la cual es publicada la novela. Los textos sobre cimarrones, al igual que su cultura, son capaces de fracturar las estructuras temporales convencionales, para sobrevivir y re-existir en distintas épocas y circunstancias. La lucha en la novela, sin embargo, propone un sino poco esperanzador, en el que la esclavitud, representada en Margarito/El Cantador no concluye en 1980, sino que deviene neoesclavitud: han pasado cien años y en cada nueva década a la que salta el personaje, se encuentra nuevamente perseguido, por una opresión que, al igual que el cimarrón, es capaz de atravesar los años bajo distintas y siniestras formas de colonialidad. Para el cimarrón, la historia de su persecución no termina al llegar a ser un liberto, pues, por definición, el liberto es solo aquel que queda liberado de sus obligaciones con su amo;

por el contrario, debe alcanzar la manumisión, autolograda y gestionada, es decir: la equidad, la conquista de nuevos derechos civiles, la visibilización de su cultura. La fuga encuentra muchas posibilidades, entre ellas las huidas a otros temas que se desprenden de la esclavitud y el intento de eliminación cultural: el sincretismo, la apropiación cultural, el racismo, la mística y la magia afro, los dogmas yorubas, etc. Al modo del cimarrón que retrata, *Tambores para una canción perdida* fue perseguida luego de su nacimiento, acusada de apropiación intelectual; pero resistió al hostigamiento y aún hoy, en esta tesis y demás estudios, muestra sus nuevas posibilidades interpretativas, casi cuarenta años después. Esto se debe a que la cultura cimarrona es inaprehensible y como dice Velasco Mackenzie a través de esta singular paradoja, aporta con su (in)definición más importante: un cimarrón es un *esclavo libre*, y su única forma de atraparlo es precisamente esa, dejarlo libre.

El capítulo cuarto se adentra en la que resulta quizás la obra más semejable a un combate poético corporal como es *Timarán y Cuabú*. De este capítulo se pueden destacar varios elementos de la poética de la lucha cimarrona como son: el ingenio, la astucia (*mandinga*), la fuga, pulla, el debate. Cada uno de estos elementos aparece como parte, a ratos visible, a momentos escondida, en el intercambio verbal que retrata el saber ancestral de los combates orales en Esmeraldas. La astucia es fundamental para entrapar al otro; se lo inquiera, se lo incita e insulta y ridiculiza incluso a través del humor, para que el contendor trastrabille, resbale, se descuide y deje abierta una veta por donde contraatacar. Es como si la palabra *ingenio* estuviera atada por dos referentes en apariencia distantes, pero muy unidos a su suerte: el ingenio visto como la hacienda (el ingenio azucarero) y el conjunto de instrumentos para la extracción de azúcar (Real Academia Española 2020b); pero también como su principal acepción, aquella de la que depende el cimarrón para sobrevivir al otro ingenio, a la máquina opresora; es decir, como reza la Real Academia de la Lengua Española: “intuición, entendimiento, facultades poéticas y creadoras” (Real Academia Española 2020b). En definitiva, el combatiente, sobre todo el que se encuentra en desventaja, debe ser, en extremo, astuto si quiere sobrevivir, debe ser un *mandinga* o *mandinguero* dicho a la manera de los afroecuatorianos y los afrobrasileños, respectivamente.

También la fuga temática se vuelve a hacer presente y el combate se decanta en diferentes estadios: la educación, la política, el amor, el pasado, el presente, la mitología afroecuatoriana. En todos estos temas debe primar la visión del cimarrón ecuatoriano para formar las bases de futuros textos afro-etno-educativos que, sin embargo, más se

convierten en vitrina de lo afro para “casa afuera” que lo que devuelve “casa adentro”. En este sentido, también se puede apreciar el doble discurso en el cual primero se tocan temas delicados, pero que dejan entrever la alineación política e intelectual con el resto de escritores contemporáneos a Estupiñán Bass y una clara postura marxista sobre el mundo; y, por otro, revela la condición cimarrona, en tanto y cuanto ninguna de las temáticas hacia las cuales fuga el combate cimarrón, éste termina ganando: algo similar a lo que de otra heteróclita manera, narraba Velasco Mackenzie.

El capítulo también deja entrever la importancia de los conflictos, no de la violencia (necesariamente) sino de la posibilidad de debatir; es decir, en las condiciones en las que combaten los cimarrones: uno contra uno que es a su vez, miles contra miles; pero con la posibilidad y el derecho a réplica, cosa que no se podía ver, por ejemplo, en la obra de Preciado, donde existen muchas instancias también de silencio, sobre todo cuando retrata el pasado de esclavitud afroecuatoriana. El mestizaje intentó suprimir las desavenencias entre distintas comunidades ecuatorianas en pro del proyecto de Estado nación, pero también, al ‘meter a todos en el mismo saco’, discriminó e intentó borrar a las culturas disonantes con sus objetivos. En *Timarán* y *Cuabú* las distintas perspectivas se debaten hasta la invectiva, pero conjuran la violencia hasta el punto de reconocer el valor del opositor y llegar a consensos. De los conflictos se hace escuela, reza el libro, y de los debates se aprende, o como diría García, se desaprende, para luego aprender.

En la continuación del *Duelo de Titanes* –como se llamó a la conjunción de estos dos libros *Timarán* y *Cuabú* y su secuela– *El desempate*, comienza a haber un desfase entre los dos contendientes y que, veinticuatro años después de la aparición del primer libro, muestra hacia dónde se decantará el pensamiento combativo cimarrón en Ecuador. La tradición, el pensamiento originario, pero conservador, ha estancado a un campeón y luchador como es *Timarán*. Es preciso darle espacio a nuevas fugas temáticas que precisan de perspectiva, la de un Estupiñán Bass más militante aún. Ahora la huida del combate hacia los ‘otros’ estadios se concreta en el petróleo, la Reforma Agraria, el control de la natalidad, la liberación de la mujer, y de nueva cuenta la educación, pero su más importante tema es la etnicidad. Las ideas conservadoras y esencialistas pueden, por más que sean proferidas por un cimarrón (en fuga, en pro de libertad) esclavizarlo: Preciado decía esto también, ciertas palabras pueden esclavizar tanto o más que el silencio. Es por ello que una continua renovación es importante, fundamental dentro de la concepción del cimarrón que, siendo un *esclavo libre* en palabras de Velasco Mackenzie, se encuentra en una constante transición que se manifiesta en la huida de

nuevas esclavitudes hacia la conquista de nuevos derechos, de equidad y respeto a su cultura. Y de aquí parte otro punto fundamental para entender al cimarrón: si éste es un *esclavo libre*, es porque ocupa distintas estancias según la época y las circunstancias: si algo o alguien quiere esclavizar al negro, huirá, lo que de inmediato lo devuelve a su condición de cimarrón, y cuando llega a la victoria a través de su combate, se transforma en liberto; esa no es, todavía, una instancia definitiva y es por ello que su condición es móvil, trasciende épocas y condiciones.

La apuesta a partir de la década de 1980, desde la perspectiva de Estupiñán Bass, es entonces por la etnia negra y no por el mestizaje, representado en este poemario por el mulato. El combate cimarrón a partir de allí se apoyará en la diáspora negro-africana, escindida por el mundo y representada en variadísimos movimientos intelectuales y sociales alrededor del mundo y ya no más en una idea originaria y cancelatoria (esclavizadora en parte) en la que cada etnia se sumerge en sí misma sin considerar a los demás, por el contrario, intentará establecer nuevos y renovadores puntos de contacto y debate sobre su condición y su lucha, que todavía está lejos de terminar. Y en función de esa misma diáspora no sorprende, entonces, que a la perspectiva ganadora del combate, la de Cuabú, se moteje a su protagonista, como el Nuevo Mandinga gigante.

Al final, pero no menos importante, está el texto de Luz Argentina Chiriboga, *Jonatás y Manuela*, libro que aporta desde la visión de las cimarronas en distintos ámbitos: la violencia psicológica, sexual, física y el intercambio mercantilista de las 'reproductoras' de más esclavos.

Las continuas alusiones a los intentos por borrar la identidad de las esclavas, al cambiarles el nombre hace que se abra el camino para entender que en el cimarronaje, la identidad es también móvil y no algo fijo. Las esclavas de la línea sanguínea de Ba-Lunda, personajes principales en la novela, cambian de nombre, pero no pierden sus raíces, huyen unas, las que pudieron lograrlo, pero las que no, se adaptan a sus nuevas circunstancias (como sus nuevos nombres) y luchan continuamente por su libertad. Esto da paso, además, a entender las distintas formas en que el sincretismo fue permeando la cultura cimarrona: a través de la religión, su misticismo, sus confrontaciones constantes con sus captores y la necesidad de esconder su cultura, lo más posible, o disfrazarla, para que no sea eliminada.

La espiritualidad de las cimarronas, al igual que la Capoeira, se acercan a la magia, a través de la religiosidad yoruba, tan representada en los textos de Preciado como en el de Mackenzie. Para el cimarrón, sus dogmas místicos de curación, como de huida y

transformación son vitales y en esta novela cobran representación a través del vocablo *Kan*. Pueden ver el futuro, ayudarse de espíritus y entidades (seres no tangibles diría García) para buscar la libertad o para establecer nuevas estrategias de supervivencia. Así, desfilan brujas, pitonisas y curanderas que sostienen el conocimiento ancestral.

Además, se muestra la *mandinga* en ‘estado puro’ en un combate entre dos gallos, que evoca, de cierta manera, un combate mano a mano entre un español y un esclavo. Este capítulo muestra, entonces, cómo la *mandinga* es un elemento *sine qua non* para equilibrar la balanza que, por lo general, se inclina por el que ostenta el poder. La astucia frente a la desventaja marca la diferencia y apertura la posibilidad del cimarrón de alcanzar la libertad (comprarla para el caso de esta novela): apostándola a un combate desigual, pero también a su conocimiento ancestral. El resultado es la lucha mancomunada por la libertad.

2. Contribuciones diaspóricas para la lectura de textos sobre combate cimarrón

Al pensar en la idea de si este estudio es, en efecto, una contribución crítica, se debe mencionar que la idea de destruir los binarismos o ese movimiento entre ellos ya ha sido ampliamente analizada por los posestructuralistas, con Derridá a la cabeza. Por supuesto, existen confluencias, simetrías con el discurso cimarrón, pero no hay que olvidar que las contingencias entre ambos son distintas y que el discurso afro de la diáspora ha sido analizado aquí no desde el lenguaje en sí mismo, objeto de estudio dilecto de Derridá, sino desde el cuerpo como lenguaje o en palabras de Tavares: de una “poesía en movimiento”. Juan García ha realizado un aporte supremo, sin planteárselo como proyecto, para entender que el cimarrón usa al movimiento, a la duda, a la desestabilización, (in)visibilidad como herramienta de resistencia y combate al igual que los capoeiristas. ¿García se apoyó en Derridá para hacerlo? No lo creo, sería aventurado decirlo; pero creo que mucho más importante que eso es que, a través de este estudio se puede hablar de un autor afroecuatoriano que llega a conclusiones similares... desde otra forma de (senti)pensamiento.

Este análisis ha propuesto una lectura que no se ha hecho antes sobre los textos cimarrones ecuatorianos y su lucha, su resistencia, su forma de combatir. Desde luego, es un riesgo, porque he entrado en un derrotero inhóspito y en el que se han dado apenas unos primeros pasos. Cuando inicié este proyecto con el propósito de unir a mis dos pasiones culturales más acentuadas, no sabía qué esperar de la investigación y, desde

luego, empecé por un recuento del estado de la cuestión bajo el pensamiento de que iba a ser complejo establecer puentes entre la cultura brasileña y ecuatoriana. Ahora que ha llegado a su fin el proceso, pienso que efectivamente hay distancias: entre discurso corporal (corp-oral) y escrito, entre el combate ecuatoriano y el brasileño, entre la *mandinga* brasileña y la astucia ecuatoriana; pero debo admitir que, a cada capítulo nuevo que iba desarrollando, aparecían nuevas proximidades y posibilidades de avicinamientos. Quizás el elemento fundamental para sostener este análisis sea la *mandinga* y eso es algo que conocía en la Capoeira, pero que no había sospechado que existía en los discursos locales. Para mi sorpresa, los discursos mandingueros están regados por toda la literatura de cimarrones en Ecuador. Son discursos que no quedan en lo meramente retórico, sino que poseen una carga histórica muy importante y que han logrado disfrazar en ellos mensajes para el pueblo afroecuatoriano sin descuidar su visibilización hacia fuera de la comunidad. Los conceptos desprendidos de la vasta obra de Juan García, entonces, se convirtieron en un lente articulador de simetrías entre los discursos de combate del Brasil y Ecuador porque muestran su versatilidad, su trascendencia cultural y su riqueza tanto en enunciaciones como en sus lecturas interpretativas. Juan García y Besouro Mangangá, defendieron los discursos culturales de sus comunidades con valentía, determinación, pero, eso sí, con cautela.

Si bien ya se había realizado varias lecturas sobre los mensajes “casa adentro” y “casa afuera”, no se había procurado realizar un estudio desde principios vertebradores de una diáspora que resiste en distintos puntos del mundo, pero no de maneras tan disímiles: la astucia, el cuerpo comunitario, la (in)visibilidad, la espiritualidad tan ligada a la libertad, el dominio del engaño para subvertir el poder, son elementos que han sido revisados en todas estas lecturas que, como he dicho antes, no pretenden revelar los más íntimos secretos del discurso cimarrón sino apenas mostrar una parte de su potencial desde una lectura nueva.

El reto fue arduo y, por ello, tuvo que ser interdisciplinario. En la comparación de un discurso de combate corporal y un discurso de combate escrito había muchos nexos que cubrir así que este análisis ha hecho una exploración que parte desde la literatura ecuatoriana, pero va hacia varias ramas de las ciencias humanas: antropología, sociología, religión, historia, lingüística, educación física, deporte, para tratar de ser justo con un discurso que, como se ha visto, es plurisemántico y, en esa medida, difícil de apre(he)nder; tanto es así, que ni con todas las exploraciones y herramientas utilizadas podría decir que he alcanzado ya siquiera a avizorar las ‘verdades’ ocultas en él, pero de

seguro sí representan los primeros pasos para hurgar más en nuevos sentidos de discursos que, terminado este estudio, huirán de éste. En esa medida, esta tesis es útil como punto de partida y como huella de una época marcada por la persistente lucha cultural de los cimarrones, transitoria como todas, en la que se ha promovido una resignificación de sus textos.

También me parece que, de alguna manera, se han extrapolado los sentidos, en una suerte de sinestesia conceptual en la que, a través de la conjunción de los discursos brasileño y ecuatoriano de combate cimarrón, mientras se lee la literatura sobre cimarrones de Ecuador se puede imaginar, a su vez, peleando a sus personajes vertiginosamente, improvisando, o(culta)ndo sus intenciones y usando la astucia para equilibrar fuerzas; bajo la misma impronta, luego de leer este análisis, acaso sea posible ver un juego de Capoeira y escuchar (en los oídos, pero también en el corazón), un relato poético que se asemeje a lo que los autores ecuatorianos han dibujado a través de su reconstrucción histórico-ficcional de combate y resistencia.

Pero falta mucho aún por descubrir en estos textos y espero que esta tesis sea una invitación para encontrar nuevas aproximaciones al discurso de combate cimarrón. Por mi parte, me hubiera gustado trabajar más textos sobre cimarronas, por ejemplo, una de las cosas por las cuales se disculpaba el mismo Juan García, y que apenas he podido abordar aquí. Pero también se me quedaron pendientes cosas que otros autores como Juan Montaña ya han explorado en parte: las proximidades entre el discurso cimarrón y el Reggae; yo lo he hecho con la música ecuatoriana mediante la marimba y con la brasileña en los cánticos de Capoeira. Pero quisiera encontrar puntos de conexión con otros géneros musicales como el rap o el hip hop, con deportes como el fútbol o el básquetbol y, sobre todo, con otra forma de combate cimarrona que se ha abordado someramente aquí aunque de forma recurrente: el box.

Ante los recientes hechos que siguen llenando de tristeza al mundo entero en relación con la comunidad afro, solo me resta decir que esta tesis encuentra un asidero de necesidad en el hecho de que, como diría la proclama social afro-estadounidense *Black Lives Matter*, y mientras sigan existiendo casos como el de George Floyd y el odio no cese, el discurso cimarrón deberá hacerse presente como forma de combate, sí, pero para promover la libertad, (des)equilibrar la balanza... otra vez.

Lista de referencias

- Adoum, Jorge Enrique. 1992. *El tiempo y las palabras*. Colección Antares 76. Quito, Ecuador: Libresa.
- Alemán, Álvaro. 2013. “El novelista que calculaba: Cuando los guayacanes florecían y la convertibilidad literaria”. *Re/incidencias*, 2013.
- Ali, Muhammad. 1975. *The Greatest. My Own Story*. Nueva York: Graymalkin.
- . 2011. *Muhammad Ali showing the Ali Shuffle*.
<https://www.youtube.com/watch?v=gVFix9gioDU>.
- Andersen, H. C. (Hans Christian), Enrique Bernández, Vilhelm Pedersen, y Lorenz Frolich. 2005. *Cuentos completos de Andersen*. España: Ediciones Cátedra.
- Araújo Simões, Rosa María. 2008. “La performance ritual de la rueda de Capoeira Angola”. *Textos do Brasil* 14: 61–69.
- Asamblea Nacional Constituyente. 1998. “Constitución Política de la República del Ecuador”.
<https://www.gobiernocalvas.gob.ec/phocadownloadpap/BaseLegal/Leyes/Constitucion-RO1-11081998.pdf>.
- Auge, Marc. 1995. *Los no lugares espacios del anonimato*. España: Gedisa.
- Autumn Publishing. 2018. *Historias de todo el mundo. la vuelta al mundo en 20 cuentos*. China: Latinb.
- Avilés Pino, Efrén. 2016. “Esclavitud”. En *Enciclopedia del Ecuador*. Historia del Ecuador. <http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/esclavitud/>.
- Benítez Rojo, Antonio. 1989. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. La Serie Rama 509. Hanover, N.H., U.S.A.: Ediciones del Norte.
- Benjamin, Walter, Bolívar Echeverría Andrade, y Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 2008. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México : Itaca.
- Benvenuti de Menezes, Lilia. 2008a. “Beneficios Físicos y Psicológicos”. *Textos do Brasil* 14: 113–14.
- . 2008b. “La mujer en la Capoeira”. *Textos do Brasil*, 2008.
- Británica, Enciclopedia. 2020. “Capoeira: dance-like martial art”. En . Enciclopedia Británica. <https://www.britannica.com/sports/capoeira>.

- Buber, Martín. 1982. *Yo y tú*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
<https://aulademusicamartinsarmiento.files.wordpress.com/2014/10/libroartesescenicas.pdf>.
- Buccellato, Marcos. 2014. “Explorando las artes marciales como objeto de estudio antropológico”. En .
https://www.researchgate.net/publication/305490546_Explorando_las_artes_marciales_como_objeto_de_estudio_antropologico.
- Burbano Preciado, Nelci, y Antonio D’Agostino, eds. 2013. *Educación cimarrona: memorias, reflexiones y metodologías*. Quito, Ecuador : Cuenca, Ecuador: Abya-Yala ; Universidad Politécnica Salesiana.
- , eds. 2014. *Educación cimarrona: memorias, reflexiones y metodologías*. Quito, Ecuador : Cuenca, Ecuador: Abya-Yala ; Universidad Politécnica Salesiana.
- Campos, Haroldo de. 2000. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Capoeira Antiga. 2020. “La historia de la Capoeira”. 2020. <http://www.capoeira-auvergne.com/es/histoire-de-la-capoeira/>.
- Carrión, Benjamín. 2017a. *Cultura y política. Cartas al Ecuador. Nuevas cartas al Ecuador. Trece años de cultura ecuatoriana. V V*.
- . 2017b. *Ensayo y relato histórico. García Moreno, el santo del patíbulo. II II*.
- Castro Chiriboga, Alfonso. 1988a. “Revolución de Concha”. En *El negro en la historia de Ecuador y del sur de Colombia. Actas del primer Congreso de Historia del negro en el Ecuador y sur de Colombia.*, 1ª ed., 81–86. Quito: Ediciones Abya Yala.
- . 1988b. “Revolución de Concha”. En *El negro en la historia de Ecuador y del sur de Colombia. Actas del primer Congreso de Historia del negro en el Ecuador y sur de Colombia.*, 1ª ed., 81–86. Quito: Ediciones Abya Yala.
- Cazar, Diego. 2019. “Divide y vencerás. Crónicas sobre la esclavitud moderna en Ecuador.” *La barra espaciadora*, 07 de 2019, sec. Derechos. <https://labarraespaciadora.com/ddhh/divide-y-venceras-cronica-sobre-esclavitud-moderna-en-ecuador/>.
- Chamisso, Adelbert von, Ulrike Michael, y Hernán Valdés. 1982. *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*. Barcelona: Bruguera.
- Chiriboga, Luz Argentina. 1999. *Palenque. Décimas*. Quito: Instituto Andino De Artes Populares.

- . 2010. *Jonatás y Manuela*. Quito, Ecuador: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.
- Cirqueira, José Luiz. 2008. “La internacionalización de la Capoeira”. *Revista Textos do Brasil* 14: 123–33.
- Clavijo, Karina. 2018. *Kimbé. Saberes musicales afroesmeraldeños*.
- Cobo Barona, Mario. 1991. *Éxodos*. Edición Casa Montalvo. Vol. 2. Ambato - Ecuador.
- Cornejo, Justino. 2004. *Los que tenemos de mandinga (prohibida para negros, zambos, mulatos y otros de igual ralea)*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.
- Cornejo-Polar, Antonio. 2003. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar - Latinoamericana Editores.
- Corominas, Joan. 1961. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.
- Cueva, Agustín. 1988. “Literatura y sociedad en el Ecuador. 1920-1960”. *Revista Iberoamericana*, 1988.
- D’Allemand, Patricia. 1999. “La crítica latinoamericana y sus metáforas: algunas anotaciones”. *Thesaurus*, 1999.
- Da Silva, Marcos. 2007. *O mundo enganador*. Vol. 6. <https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=capoeira+mundo+engañador&ie=UTF-8&oe=UTF-8>.
- Dávila Andrade, César, y Jorge Dávila Vázquez. 1996. *Boletín y elegía de las mitas y otros poemas*. Quito, Ecuador: LIBRESA.
- De Abreu, Frederico José. 2008. “La represión a la Capoeira”. *Revista Textos do Brasil*, nº 14: 35–42.
- De Andrade, Oswald. 1928. “Manifiesto antropófago”. *Revista de Antropofagia*, nº 1.
- De la Cuadra, José. 2003. *Obras Completas: José de la Cuadra*. 2da edición. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana/ Editorial Pedro Jorge Vera.
- De Tavares, Julio Cesar. 2019. Entrevista con Julio Cesar De Tavares sobre su libro *Danza de guerra*.
- Dos Anjos, Eliane Dantas. 2008. “Capoeiristas: metáforas en movimiento”. *Textos do Brasil* 14: 81–85.
- Dotta, Pablo. 2009. *Jamás leí a Onetti*. Documental. <https://www.youtube.com/watch?v=RMNzrpr4js8>.

- Downey, Greg. 2005. *Learning Capoeira: Lessons in Cunning from an Afro-Brazilian Art*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- El Comercio. 2017. “Juan García, guardián de la memoria afro, falleció en Quito”, 19 de julio de 2017, sec. Cultura. <https://www.elcomercio.com/tendencias/juangarcia-memoria-afrodescendientes-fallecimiento-academia.html>.
- “El desarrollo de la escultura en la Escuela Quiteña”. 2019. *BID Mejorando vidas. Publicaciones* (blog). 09 de 2019. <https://publications.iadb.org/es/publicacion/16751/el-desarrollo-de-la-escultura-en-la-escuela-quitena>.
- El Telégrafo. 2017a. “Juan García Salazar fue el maestro y obrero del proceso afroecuatoriano”. *El Telégrafo*, 07 de 2017, sec. Cultura. <https://www.eltelgrafo.com.ec/noticias/cultura/10/juan-garcia-salazar-fue-el-maestro-y-obrero-del-proceso-afroecuatoriano>.
- . 2017b. “El ‘Bambero mayor’. Juan García Salazar, prefiere ser llamado ‘un obrero del proceso’”, 4 de marzo de 2017, sec. Cultura. <https://www.eltelgrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-bambero-mayor-juan-garcia-salazar-prefiere-ser-llamado-un-obrero-del-proceso>.
- Ellison, Ralph. 2016. *El hombre invisible/ Invisible Man*. Debolsillo México.
- Enciclopedia Britannica. 2020. “Brer Rabbit”. En . <https://www.britannica.com/topic/Brer-Rabbit>.
- ESPN. 2020. “El Más Grande: en grandes frases”. 2020. <https://www.espn.com.ec/noticias/nota?s=box&id=1448620&type=column>.
- Estupiñán Bass, Nelson. 1956. *Timarán y Cuabú: cuaderno de poesía para el pueblo*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 1980. *El Desempate: poesía popular*. Portoviejo: Editorial Gregorio.
- . 1994. *Este largo camino*. 1. ed. El placer de recordar, v. 1. Quito: Banco Central del Ecuador.
- . 2008. *Cuando los guayacanes florecían*. Quito: Libresa.
- Estupiñán Bass, Nelson, y Susana Aguinaga Zumárraga. 2008. *Cuando los guayacanes florecían*. Quito: Libresa.
- Fanon, Frantz. 2009. *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Akal.
- Faria, Lázaro. 2004a. *Mandinga em Manhattan*. Ministerio da Cultura - Brasil/ DocTv. https://www.youtube.com/watch?v=K_y_84AwQI0.
- . 2004b. *Mandinga em Manhattan*. Ministerio da Cultura - Brasil/ DocTv.

- https://www.youtube.com/watch?v=K_y_84AwQI0.
- Faulkner, William. 2011. *Requiem for a Nun*. Vintage internat. ed. New York, NY: Vintage Books.
- Fazzito, Cristina María. 2018. *Capoeira, Candomblé y otros caminos rumbo a la libertad*. 2. ed. Salvador: EGBA.
- Fernández, Diego. 2009. “Gilles Deleuze: fuga y control”. 2009. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/la-cadencia-del-filosofo/item/gilles-deleuze-fuga-y-control.html>.
- FLACSO Andes. 2016. “El mercado de trabajo rural”. *FLACSO Andes*, 2016. www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=7092.
- Flores, Gabriel. 2015. “La historia de la marimba, el nuevo patrimonio cultural inmaterial”, 2 de diciembre de 2015, sec. Cultura. <https://www.elcomercio.com/tendencias/marimba-esmeraldas-historia-unesco-patrimonioinmaterial.html>.
- Fração Conduru, Guilherme. 2008. “La metamorfosis de la Capoeira: contribución a una historia de la Capoeira”. *Revista Textos do Brasil* 14.
- Gallegos, Rómulo. 1982. *Pobre negro*. Madrid: Espasa-Calpe.
- García, Juan. 1988. *Cuentos y décimas afro-esmeraldeñas*. Segunda edición. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- García R., Edgar Allan. 2006. *Diccionario de esmeraldeñismos*. Quito, Ecuador: Editorial Conejo : Convenio Andrés Bello, Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultural.
- García Salazar, Juan, y Catherine E. Walsh. 2017. *Pensar sembrando/sembrar pensando con el abuelo Zenón*. Primera edición. Quito, Ecuador: Cátedra de Estudios Afro-Andinos, Universidad Andina Simón Bolívar Ecuador.
- Gladson, Vinicius Heine. 2008. “Capoeira e inclusión social”. *Textos do Brasil* 14.
- Gonzáles, Jorge, y Ninfa Patiño. 2016. “Decenio Internacional para los Afrodescendientes Capítulo Ecuador: un decenio de reparación para siglos de exclusión”. Quito. <http://www.cpcs.gov.ec/wp-content/uploads/2017/02/AGENDA-AFRODESCENDIENTE.pdf>.
- González Varela, Sergio. 2013. “Mandinga: Power and Deception in Afro-Brazilian Capoeira”. *Social Analysis: The international Journal of Anthropology* 57: 1–20. <https://doi.org/10.3167>.
- Handelsman, Michael. 2019. *Representaciones de lo Afro y su recepción en Ecuador*.

- Encuentros y desencuentros en tensión*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar - Abya Ayala.
- Handelsman, Michael H. 1999a. *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Romance monographs, no. 54. University, Miss: Romance Monographs.
- . 1999b. *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Romance monographs, no. 54. University, Miss: Romance Monographs.
- Hidalgo, Laura. 1982. *Décimas Esmeraldeñas (Recopilación y análisis socio-literario)*. Quito, Ecuador: Centro de investigación y cultura-Banco central del Ecuador.
- Hileman, Kirsten. 2005. "Theology Thursdays: Transformations of Esu". *A deeper look* (blog). 2005. <http://www.blackelectorate.com/articles.asp?ID=1384>.
- Hughes, Langston. 1990. "Harlem". *Poetry Foundation* (blog). 1990. <https://www.poetryfoundation.org/poems/46548/harlem>.
- Itahim García, Victor. 2006. *La pelea de Lampião con Besouro Mangangá*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel.
- Jackson, Richard L. 1988. *Black Literature and Humanism in Latin America*. Athens: University of Georgia Press.
- Jara Idrovo, Efraín. 2017. *Perpetuum mobile: antología poética*. Primera edición. Colección El almuerzo del solitario. Antología lírica del Ecuador 1. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Jungers Abib, Pedro Rodolpho. 2008. "La Capoeira y sus aspectos mítico-religiosos". *Revista Textos do Brasil*, nº 14: 71–78.
- Kefi Asante, Molefi. 2020. "Ananse: Folklore Character". En *Enciclopedia Británica*. <https://www.britannica.com/topic/Ananse>.
- Kleymeyer, Charles David. 2019. "Conozca a Juan García Salazar, el hombre que promovió la identidad negra en el Ecuador". <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/meet-juan-garcia-salazar-man-who-championed-black-identity-ecuador-180972351/>.
- Kleymeyer, Chuck. 2017. *Juan García and Chuck Kleymeyer - Bilingual, Simultaneous Storytelling*. <https://www.youtube.com/watch?v=ZZZIEh2iAmY&t=949s>.
- La Hora. 2016. "La marimba suelta tonos de identidad y libertad". *La Hora*, 5 de febrero de 2016, sec. Intercultural. <https://www.lahora.com.ec/noticia/1101912442/la-marimba-suelta-tonos-de-identidad-y-libertad>.

- La Sagrada Biblia. 1990. *La Sagrada Biblia Latinoamericana*. Stampley Enterprises.
- León, Edizon. 2015. “Acercamiento crítico al cimarronaje a partir de la teoría política, los estudios culturales, y la filosofía de la existencia”. Doctoral, Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Lewis, Marvin A. 2017. *Nelson Estupiñán Bass: una introducción a sus escritos*. Primera edición. Antítesis. Ensayos. Quito, Ecuador: CCE Benjamín Carrión.
- Libano Soares, Carlos. 2008. “La guardia negra: la Capoeira en el escenario de la política.” *Revista Textos do Brasil* 14.
- London, Jack, y Susana Carral. 2017. *Cuentos completos*. Madrid: Reino de Cordelia.
- Lurker, Manfred, y Daniel Romero Álvarez. 1999. *Diccionario de dioses y diosas, diablos y demonios*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós.
- Marin, Hiram. 2017. “Boxeo: El día que Muhammad Ali fue condenado por no ir a la guerra”. 2017. <https://www.foxdeportes.com/boxeo/story/boxeo-el-dia-que-muhammad-ali-condenado-por-no-ir-a-la-guerra/>.
- Martí, José. 2020. “El terremoto de Charleston”. 2020. <https://docplayer.es/19111530-El-terremoto-de-charleston-jose-marti.html>.
- Marx, Karl. 1845. *Tesis sobre Feuerbach*. http://www.filosofia.org/cla/ome/45tes_d.htm.
- Maupassant, Guy de. 2015. *Obras*. <https://www.overdrive.com/search?q=E605D0E7-F136-4FE8-B571-C9169D85ECFC>.
- Minda Batallas, Pablo. 2014. *La marimba como patrimonio cultural inmaterial*.
- Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana del Ecuador. 2020. “Unesco declara a la marimba como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad”. 2020. <https://www.cancilleria.gob.ec/unesco-declara-a-la-marimba-como-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad/>.
- Moncayo, Adalberto. 1986. *Pensamiento agrario ecuatoriano*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Montaño, Juan. 2014a. “La revolución negra 2”. *El Telégrafo*, 1 de octubre de 2014. <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/columnistas/1/la-revolucion-negra-2>.
- . 2014b. “La revolución negra 3”. *El Telégrafo*, 8 de octubre de 2014. <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/columnistas/1/la-revolucion-negra-3>.
- . 2014c. “La revolución negra 4”. *El Telégrafo*, 15 de octubre de 2014. <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/columnistas/1/la-revolucion-negra-5>.
- Moya, Alba. 2006. *Literatura oral y popular de Ecuador*. Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC.

- Mullo Sandoval, Juan. 2015. *Ritmos cimarrones: cantos y danzas iberoamericanas*. Vol. 4. Patrimonio vivo compartido. Quito: IPANC/CAB.
- Muricy, Antonio Carlos. 1998. *Pastinha! Uma vida pela Capoeira*. Documental.
- Noval Pedraza, Clarybell. 2010. “La polifonía y la intertextualidad en producciones textuales infantiles”. *Cuadernos de Lingüística Hispánica* 15: 139–50.
- Ocampo, Alfredo, y Guiomar Cuesta, eds. 2010. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Ortiz, Adalberto. 1973. *Fórmulas*. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2002. *Juyungo*. Segunda. Libresa.
- Ortiz, Fernando. 2002. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. 1a ed. Letras hispánicas 528. Madrid: Cátedra: Música Mundana Maqueda.
- Padilla, Isabel, y Juan Montaña. 2018. *La palabra está suelta: homenaje a Juan García Salazar*. Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Pamfilio De Sousa, Ricardo. 2008. “La música en la Capoeira Angola de Bahía”. *Textos do Brasil* 14: 87–95.
- Pariante, Queli. 2017. *Jung, alquimia, escritura y artes plásticas: ensayos críticos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: [Westminster, CA?]: Georges Zanun Editores; Instituto Literario y Cultural Hispánico.
- Patiño, Ninfa. 2008. *Juan García, guardián de la tradición y la memoria: proceso organizativo afroecuatoriano desde su acción y palabra*. Quito: Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas.
- Peñaherrera, Piedad, y Alfredo Costales. 1964. *El concertaje de indios y manumisión de esclavos*. Quito: Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. 2020. “Diccionario Biográfico de Ecuador - Velasco Mackenzie”. En . Vol. 14. <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo14/v4.htm>.
- Pessoa, Fernando. 2018. *El libro del desasosiego*. Madrid: Alianza Editorial.
- Plato, y Francisco Márquez. 2000. *La república; Diálogos; (Górgias, El banquete, Fedón)*. Madrid: Edimat Libros.
- Poe, Edgar Allan, y Pardo Isabel Guillén. 2000. *Obras selectas*. Madrid: Edimat Libros.
- Preciado, Antonio. 1996. *Jututo*. Quito: Abrapalabra editores.
- . 2006. *Antología personal*. Palabra viva. Quito, Ecuador: CCE Benjamín Carrión.

- . 2011. *Antonio Preciado - homenaje a las madres de mayo*.
<https://www.youtube.com/watch?v=XyFU3y7SnJw>.
- . 2012. *Con todos los que soy*. Quito: El Ángel editor.
- . 2013. *De lo demás al barrio*. Colección Entre nubes. Quito, Ecuador: El Ángel Editor.
- Prieto, Mercedes. 2004. *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950*. Quito: Flacso - Abaya Yala.
- Rama, Ángel. 2008. *La transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Real Academia Española. 2020a. “cimarrón/na”. En . <https://dle.rae.es/cimarrón>.
- . 2020b. “Ingenio”. En . <https://dle.rae.es/?w=ingenio+>.
- . 2020c. “Liberto,ta”. En . <http://dle.rae.es/?id=NEqfCn5>.
- . 2020d. “Manumiso/sa”. En . <http://dle.rae.es/?id=OIOMdiZ>.
- . 2020e. “Paréntesis. Usos”. En *Diccionario Panhispánico de Dudas*.
<https://www.rae.es/dpd/paréntesis>.
- . 2020f. “pullar”. En . <https://dle.rae.es/pullar>.
- . 2020g. “Sapo”. En *Real Academia Española de la Lengua*.
<https://dle.rae.es/?w=sapo>.
- . 2020h. “Zambo”. En . <https://dle.rae.es/?w=zambo>.
- Richards, Henry J. 1989. *La jornada novelística de Nelson Estupiñán Bass: búsqueda de la perfección*. 1. ed. Colección Ecuador/letras. Quito, Ecuador: Editorial El Conejo.
- Rivas Iturralde, Vladimiro, ed. 2008. *Cuento ecuatoriano contemporáneo*. 2. ed. Ecuador. La Cantidad hechizada 5. Quito: Paradiso Ed.
- Rivas, Raquel. 2002. “Cimarronajes, exclusión, mestizaje y blanqueamiento en Pobre Negro de Rómulo Gallegos”. *Estudios*, nº 19: 105–20.
- Rubio, Santiago. 2015. “El terremoto de Charleston: el racismo justo”. *Línea Sur* 10: 179–91.
- . 2019a. Entrevista a Juan Montaña.
- . 2019b. Entrevista a Michael Handelsman.
- . 2020a. “La Capoeira y la música de protesta: mimesis solidaria en favor de la educación”. *Kipus*, 2020.
- . 2020b. Entrevista a Luz Argentina Chiriboga. Entrevista telefónica.
- Sábato, Ernesto. 1992. *Abaddón el exterminador*. 4. ed. Biblioteca de Bolsillo. Barcelona:

Seix Barral.

Somerlate Barbosa, María José. 2005. "A mulher na Capoeira". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 9: 9–28.

Somerlate, María José. 2005. "Capoeira: A gramática do corpo e a dança das palavras". *Luzo-Brazilian Review* 42: 78–98.

Sommer, Doris. 1992. "Sin Secretos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18 (36): 137. <https://doi.org/10.2307/4530627>.

Tavares, Julio Cesar de. 1998. "Gingando and Cooling Out: The Embodied Philosophies of the African Diaspora". Doctor in Philosophy, The University of Texas at Austin.

———. 2012. *Dança de guerra: arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal Afro-brasileira*.

Tikhomiroff, João Daniel. 2009. *Besouro*. Miravista. <https://www.youtube.com/watch?v=5RC45rqh9SY>.

Toledo, Alejandro, y Mary Carmen Sánchez Ambriz. 2012. *Historias del ring: una antología del boxeo*. México, D.F.: Cal y Arena.

Tolkien, J. R. R, y Luis Domènech. 2012. *El señor de los anillos: El retorno del Rey*. México, D.F.: Editorial Planeta Mexicana.

Vallejo, César. 2009. *Poesías completas*. 1. ed. Visor de poesía 698. Madrid: Visor Libros.

Van der Shoot, Dolf. 2015. *Capoeira e Religiosidade [Espiritualidade]*. Sao Paulo: Chiado Editora.

Velasco, Cecilia. 2016. "Nelson Estupiñán Bass, la pluma de la negritud". *Rocinante*, 2016.

Velasco Mackenzie, Jorge. 1986a. *Tambores para una canción perdida*. Primera edición. Quito: Editorial El Conejo.

———. 1986b. *Tambores para una canción perdida*. Primera edición. Quito: Editorial El Conejo.

———. 2009a. *Lecturas tatuadas (letras, plástica, música)*. Quito, Ecuador: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.

———. 2009b. *Lecturas tatuadas (letras, plástica, música)*. Quito, Ecuador: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.

Verne, Jules, y Luisa Elorriaga. 2018. *El secreto de Wilhelm Storitz*.

Walsh, Catherine E. 2017. "Juan García Salazar: Un obrero del proceso", 26 de febrero

- de 2017, sec. Noticias. <https://abyayala.org/Abyayala2018/2017/02/26/juan-garcia-salazar-un-obrero-del-proceso/>.
- Wells, Herbert George, Terry Davis, y Dennis Calero. 2011. *El hombre invisible*. Uruguay: Latinbooks Internacional.
- Whitman, Walt. 2020. "Canto a mí mismo". Poets.org. Encuentra y comparte los poemas perfectos. *Poemas* (blog). 2020. <https://poets.org/poem/song-myself-51>.
- Wilde, Oscar. 2011. *El retrato de Dorian Gray*. Quito: Santillana.
- Zapata Olivella, Manuel. 2010a. *Changó, el gran putas*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia.
- . 2010b. *Changó, el gran putas*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia.
- . 2014. *El árbol brujo de la libertad: África en Colombia: orígenes-transculturación-presencia. Ensayo histórico mítico*. Bogotá, D.C.: Ediciones Desde Abajo.

Anexos

Anexo 1: Cortejo fúnebre del hijo de un rey negro



Obra de Jean Baptiste Debret 1768-1848

Anexo 2: El negro trovador



Obra de Jean Baptiste Debret, 1768-1848

