

BLACK PACIFIC NARRATIVES: RE-IMAGINING BLACKNESS IN
ECUADOR AND COLOMBIA

by

XIMENA ALEJANDRA GONZÁLEZ-PARADA

(Under the Direction of Lesley Feracho)

ABSTRACT

Through the study of two Ecuadorian novels, *Juyungo* (1941) by Adalberto Ortiz and *Jonatás y Manuela* (1994) by Argentina Chiriboga and two Colombian films, *Chocó* (2012) y *La playa D.C.* (2012), this dissertation examines notions of blackness (*negridad*) in Ecuador and Colombia vis-à-vis national identity discourses as well as historical narratives. I argue that Ecuador and Colombia have been imagined as culturally Hispanic and racially mixed, yet as other than black, excluding Afro-descendants from the racial and cultural vocabulary of the nation. My study demonstrates that the process of identification of Afro-descendants in both nations has been subordinated to the national rhetoric as well as to diasporic identity discourses at different moments of the history of both nations: from the creation of the republic to the implementation of multicultural policies at the end of the XX century. The purpose of this study is to explore how afro-descendants from the Andean region, as part of the Black Pacific, have been imagined and imagined themselves through literary and visual production and how these narratives become spaces of exclusion or new narratives from where to question dominant

notions of race and nation in order to create new consciousness from where to explore our experiences as racialized Latin American subjects.

INDEX WORDS: Latin America, race and identity, Andean blackness, afro-ecuadorian, afro-colombian, Black Pacific, racialization, Juyungo, Adalberto Ortiz, Jonatás y Manuela, Argentina Chiriboga, afro-colombian film, Johnny Hendrix Hinestroza, *Chocó*, chocoan consciousness, Juan Andrés Arango, *La playa D.C.*

NARRATIVAS DEL PACÍFICO NEGRO: RE-IMAGINANDO LA *NEGRIDAD* EN
ECUADOR Y COLOMBIA

por

XIMENA ALEJANDRA GONZÁLEZ-PARADA

(bajo la dirección de Lesley Feracho)

RESUMEN

A través del análisis de dos novelas ecuatorianas, *Juyungo* (1941) de Adalberto Ortiz y *Jonatás y Manuela* (1994) de Argentina Chiriboga, y dos largometrajes colombianos *Chocó* (2012) de Johnny Hendrix Hinestroza y *La playa DC* (2012) de Juan Andrés Arango, este estudio examina nociones de *negridad* (blackness) en Ecuador y Colombia vis-à-vis narrativas históricas y discursos de identidad nacional. Mi análisis sostiene que tanto Ecuador como Colombia han sido imaginadas culturalmente como hispanas y racialmente como mestizas, excluyendo a los afrodescendientes del vocabulario racial y cultural de la nación. Mi estudio demuestra que el proceso de identificación de los afrodescendientes en ambas naciones ha estado sujeto a la retórica nacionalista así como a discursos de la diáspora africana en diferentes momentos de la historia de ambas naciones: desde la formación de la república hasta la implementación de políticas multiculturales a fines del siglo XX. El propósito de este estudio es explorar cómo los afrodescendientes de la región andina, como parte del Pacífico negro, han sido

imaginados, cómo se imaginan a sí mismos en la actualidad a través de la producción literaria y visual y cómo estas representaciones se transforman en narrativas de exclusión o bien en espacios para cuestionar imaginarios históricos y nociones dominantes de raza y nación para crear nuevas conciencias desde donde explorar nuestras experiencias como sujetos latinoamericanos racializados.

PALABRAS CLAVE: Latinoamérica, raza e identidad, negridad andina, afro-ecuatoriano, afro-colombiano, Pacífico negro, racialización, *Juyungo*, Adalberto Ortiz, *Jonatás y Manuela*, Argentina Chiriboga, Cine afrocolombiano, Johnny Hendrix Hinestroza, *Chocó*, conciencia chocoana, Juan Andrés Arango, *La playa D.C.*

NARRATIVAS DEL PACÍFICO NEGRO: RE-IMAGINANDO LA *NEGRIDAD* EN
ECUADOR Y COLOMBIA

by

XIMENA ALEJANDRA GONZÁLEZ-PARADA

B.A. Universidad Internacional SEK. Santiago, Chile, 1998

M.A. Ohio University, 2005

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial
Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2017

© 2017

Ximena Alejandra González-Parada

All Rights Reserved

NARRATIVAS DEL PACÍFICO NEGRO: RE- IMAGINANDO LA NEGRIDAD EN
ECUADOR Y COLOMBIA

by

XIMENA ALEJANDRA GONZÁLEZ-PARADA

Major Professor:	Lesley Feracho
Committee:	Betina Kaplan
	Lorgia García-Peña
	Nicolás Lucero

Electronic Version Approved:

Suzanne Barbour
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2017

DEDICATION

A nuestro Pacífico Negro.

AGRADECIMIENTOS

Escribir esta tesis de doctorado ha sido un proceso transformador que me ha llevado, literal y simbólicamente, a lugares desconocidos. Estoy sumamente agradecida porque en este camino tuve la compañía de familia, amigas, amigos y mentores maravillosos. Mis agradecimientos van primero a la doctora Lesley Feracho; por su amistad, guía constante y certero apoyo. Mientras que la lectura de su producción académica sobre literatura afro-ecuatoriana me motivó a ingresar al programa de UGA, su conocimiento y pasión por explorar los matices más infinitos de la producción cultural afro-americana fue lo que expandió mi visión e hizo que mi investigación tomara una nueva forma. A la doctora Lorgia García-Peña, por estar ahí, por ser inspiración constante y por traer a nuestras vidas la revolución. Gracias por hacer visible nuestra lucha como mujeres latinas, inmigrantes y de color. A la doctora Betina Kaplan, porque conocerla me llevó a reencontrarme con experiencias que han remecido con fuerza lo que somos como mujeres latinoamericanas. Las largas charlas con cafecitos y mates me volvieron a la vida y me dieron fuerza para seguir. A Nico por sus políticas de puertas abiertas y por sus delirantes monólogos que me llevaron con certeza por las profundas e inextricables sendas literarias y teóricas. A mis queridísimas amigas Heather, Cris, Leda y Rachel, por las intensas charlas sobre la vida, por las divagaciones conceptuales, por escucharme y darme todo su cariño. A Holly, alma divina. Todas ustedes son seres únicos y por eso las atesoro intensamente. A mi amigo Andrés, por la presencia constante. Gracias a ti tuve alguien con quien compartir toda mi chilenidad fuera de Chile. A Pili por darme todo lo increíblemente esencial: casa, vino y amistad. A mis padres por su apoyo incondicional, gracias por darme todo su amor. A mi tía Lali, por su

capacidad ilimitada para dar cariño. A mi hermano Christian, por ser esa fuerza arrebatadora que nos mantiene estables. Gracias por compartir tu universo conmigo. Y finalmente a mis sobrinos Beto, Liam y Margie, por ser mi inspiración y el sol de mi vida.

ÍNDICE

	Page
AGRADECIMIENTOS	v
CAPÍTULOS	
1 GENEALOGÍAS DE LAS NEGRIDADES EN EL PACÍFICO NEGRO.....	1
2 CONSTRUCCIONES DE NACIÓN Y NACIONALIDAD EN <i>JUYUNGO</i> DE ADALBERTO ORTIZ.....	17
2.1. Orígenes de la nación ecuatoriana: vírgenes del sol y guerreros incas.....	18
2.2. Indios miserables y negros macheteros: la narración de la nación moderna ecuatoriana	28
2.3. “ <i>Donde entierra Cayapa no entierra Juyungo</i> ”: el papel del hombre negro en la nueva historia de Ecuador	35
2.4. <i>Juyungo</i> como relato fundacional de negridad ecuatoriana.....	50
2.5. Narrativas erótico-raciales: <i>negridad</i> y masculinidad en <i>Juyungo</i>	55
3 JONATÁS Y MANUELA: CRISIS Y RECONFIGURACIÓN DE IMAGINARIOS HISTÓRICOS	61
3.1. El color del género: la racialización de la mujer en la narración de la nación ecuatoriana	63
3.2. Mujer, destierro y desamor: la patria como símbolo femenino	76
3.3. Mujeres negras, heroínas blancas: la figura de la mujer negra y el mito de la solidaridad racial	90

4 RE-IMAGINANDO LA NEGRIDAD EN COLOMBIA EN EL SIGLO XXI.....	99
4.1. Hablando desde el silencio: la conciencia chocoana como identidad fronteriza	102
4.2. Mujer negra y resistencia: <i>Chocó</i> como alegoría de la nación	114
4.3. Un viaje sin retorno: la performance de la negridad en <i>La playa D.C.</i>	118
CONCLUSIÓN	135
OBRAS CITADAS	135
APÉNDICE	
A Entrevista con Johnny Hendrix Hinestroza.....	145
B Entrevista con Argentina Chiriboga.....	153

CAPÍTULO 1

GENEALOGÍAS DE LAS NEGRIDADES EN EL PACÍFICO NEGRO

Negro, negro, renegrido
negro hermano del carbón
negro de negros nacido
negro ayer, mañana y hoy.
Algunos creen insultarme
gritándome mi color
más yo mismo lo pregonó
con orgullo frente al sol
negro he sido, negro soy
negro vengo, negro voy
negro bien negro nací
negro, negro he de vivir
y como negro morir.

Fragmento del poema “El niño negro y el incendio” (1954)
Por Nelson Estupiñán Bass, Ecuador.

El concepto de *negritud*¹ ha estado presente en la producción literaria de Ecuador desde mediados del siglo XX. Intelectuales como Nelson Estupiñán Bass (1912-2002), Adalberto Ortiz (1914-2003), Argentina Chiriboga (1940-) y Antonio Preciado (1941-) escribieron desde su

¹ Con *negritud* en este estudio me refiero al discurso identitario que aparece en el caribe francés durante las primeras décadas del siglo XX, el cual reconoce a África como patria ancestral y fuente de inspiración artística e intelectual para el desarrollo de una conciencia sobre lo que significa ser negro en América, convirtiéndose en el movimiento literario, intelectual y filosófico más conocido como *Négritude* liderado por el martiniqués Aimé Césaire y el senegalés Léopold Senghor. También considero como parte significativa en la construcción de la *negritud* en la región andina el movimiento literario conocido como *negrismo* o Afro-Cubanismo que aparece en Puerto Rico y Cuba en el mismo periodo y que, aunque no se configura como un movimiento filosófico, reconoce e integra las contribuciones culturales de los afrodescendientes a la cultura nacional recuperando simbólicamente la herencia africana para la celebración una identidad criolla.

perspectiva como parte de la élite intelectual y política sobre las experiencias de los afrodescendientes en esta nación marcada por el imaginario andino, contribuyendo al reconocimiento de su presencia como parte de la diáspora africana en América y al mismo tiempo desafiando ideologías eurocéntricas que han caracterizado las definiciones de nación a lo largo de Latinoamérica y el Caribe. No obstante, mi particular interés por explorar el concepto de *negritud* en Ecuador aparece desde mi experiencia como residente chilena en Ecuador después de residir y realizar estudios de postgrado en los Estados Unidos. Mi introducción a la poesía afro-ecuatoriana ocurrió durante los años 90 después de asistir a un festival literario en la Casa de la Cultura de Quito, donde tuve la oportunidad de conocer al celebrado intelectual y político ecuatoriano Antonio Preciado, quien presentaba junto al escritor chileno Volodia Teitelboim².

Años más tarde, regresé a Ecuador como directora de un programa de inmersión de una universidad de los Estados Unidos. En este programa, los estudiantes estadounidenses con frecuencia participaban en charlas y paneles de discusión con diferentes organizaciones como parte de su desarrollo intercultural. En diferentes ocasiones, nos reunimos con organizaciones indígenas (CONAIE) lideradas principalmente por mujeres, quienes procedían a discutir con claridad y determinación su proceso de resistencia a la explotación y dominación colonial. En otra oportunidad, visitamos una organización afro-ecuatoriana (Azúcar), en donde se procedió a explicar la influencia africana presente en el país a través de una presentación de bomba y marimba, danza y música tradicional del valle del Chota-Mira y de la región de Esmeraldas respectivamente, todo esto bajo la estricta mirada de los supervisores locales, quienes nos sugerían la exploración de espacios culturales “tradicionales” como el museo de Arte

² Político y escritor chileno, miembro del partido comunista, ganó el premio Nacional de Literatura en el año 2002.

Precolombino, la Mitad del Mundo, o el museo de La Revolución Quiteña. De esta forma, la negritud ecuatoriana aparecía en el escenario nacional como parte de la cultura nacional patrocinada por el Estado, y al mismo tiempo, como parte de una cultura folklorizada para el consumo popular. Muy por el contrario, la herencia ancestral indígena seguía manteniéndose al centro del imaginario cultural nacional, representada en museos y exhibiciones como parte de la subjetividad cultural de la nación, a pesar de la activa presencia y participación política de las organizaciones indígenas.

Años después, durante mis estudios de doctorado, la negritud literaria que había encontrado en Ecuador reapareció como parte de la negritud criolla celebrada y discutida en los textos del caribe hispano de principios y mediados del siglo XX. Sin embargo, esta *negritud* aparecía ligada a un imaginario caribeño; alegorizado bajo la imagen de la plantación, donde la presencia indígena, así como su imaginario cultural desaparecía de los debates intelectuales y teóricos. Mi proyecto de investigación se levantó en un principio en base a esta premisa: explorar las particularidades de la *negritud* andina a partir de un análisis comparativo de novelas afroecuatorianas del siglo XX. Sin embargo, mi investigación cambió de rumbo a partir de una serie de eventos que posicionaron a los afrodescendientes, tanto en Ecuador como en Colombia, al centro de los debates públicos.

Uno de estos eventos fue el resultado del censo del año 2010 en Ecuador (ver figura 1), el cual indicaba que la población afrodescendiente del país no solo había aumentado en más del doble en relación al último registro nacional diez años atrás, sino que sobrepasaba en número a los pueblos y nacionalidades indígenas, posicionándose como la nueva minoría

étnica de país³. Este cambio en la percepción de la sociedad ecuatoriana sorprendió enormemente al país acostumbrado a considerar a los indígenas como el otro de la nación por cuanto habían permanecido por décadas al centro de las críticas y los debates políticos en relación al avance y el desarrollo del país. Esta sorpresa devino inquietud entre la población ecuatoriana, lo que se hizo evidente en los debates públicos que sobrevinieron a la publicación de los resultados censales⁴. Entre las múltiples reacciones, llamó mi atención la columna de opinión de un periodista del periódico más importante de Guayaquil, *El Telégrafo*, cuyos comentarios reflejaban su preocupación por lo que éste consideraba como la disrupción de la narrativa oficial de Ecuador como una nación *blanca-mestiza*⁵. En su columna, el periodista del *Telégrafo* indicaba que, según el historiador Juan Manuel Restrepo, en 1810 la mayoría de los habitantes de la provincia de Quito eran “blancos e indígenas”, mientras que los “pardos y negros esclavos” representaban una escasa minoría⁶. El periodista continuó arguyendo que el rápido aumento de la población afrodescendiente en

³ Según el censo del 2010, en el país había 14.483.499 ecuatorianos, cuya distribución etno-racial corresponde a: 71,9% mestizos, 7,4% montubios, 7,2% afro-ecuatorianos y 7% indígenas. Fuente: Censo 2010 INEC. Según el Censo del 2001 en el país había 12,156,608, cuya distribución etno-racial corresponde a: 77.4% mestizos, 7% indígenas, 4.9% negros o mulatos, y 2.2% negros. Instituto Nacional de Estadísticas de Ecuador.

⁴ Tres años más tarde, un nuevo debate público aconteció entre el periodista Alfredo Pinoargote de la cadena de televisión Ecuavisa y la asambleísta afro-ecuatoriana Alexandra Ocles. Ocles condenó el uso de la palabra “negro” que utilizó el periodista durante un programa en televisión abierta y exigió una sanción para dicha televisora, así como para el periodista. La asambleísta hacía referencia a la ley constitucional promulgada en el año 2008, la cual elimina oficialmente el uso de la palabra “negro” para referirse públicamente a los afrodescendientes en Ecuador por considerarlo un acto de discriminación. En su reemplazo, se exige el uso de la palabra “afro-ecuatoriano”. El periodista en cuestión fue sancionado y se le requirió ofrecer una disculpa pública en televisión abierta. Al terminar su disculpa, el periodista incluyó un homenaje a la comunidad afro-ecuatoriana, procediendo a leer el poema “El niño negro y el incendio” del escritor y poeta ecuatoriano Nelson Estupiñán Bass, repitiendo en numerosas ocasiones la palabra “negro” previamente sancionada.

⁵ En este estudio utilice el término *blanco-mestizo* para enfatizar la ideología racial implícita en el paradigma del *mestizaje* como un modelo que reafirma tanto la tradición cultural hispana como la herencia racial europea blanca. Emma Cervone discute la contradicción implícita en el paradigma del *mestizaje* en Ecuador como un concepto que sitúa a los sujetos “no blancos” en un permanente “proceso de transformación” “The whitening premise, therefore, constitutes the inner contradictory tension of this racial ideology in the construction of a mestizo national identity” Ver: *Celebrating the Chagras: Mestizaje, Multiculturalism, and the Ecuadorian Nation* (2010).

⁶ <http://www.telegrafo.com.ec/opinion/columnistas/item/los-afroecuatorianos-en-el-censo-de-poblacion- 2010.html>.

Ecuador era el resultado de la presencia de inmigrantes de Colombia, Cuba o Brasil, o bien se debía a la reciente inmigración de países del continente africano⁷. El reportaje del diario *El Telégrafo* despertó múltiples preguntas en relación a las narrativas históricas y los discursos nacionales que han contribuido a la definición de la identidad ecuatoriana, entre ellas ¿por qué el periodista regresa al siglo XIX para referirse a sociedad ecuatoriana actual? ¿por qué se refiere a la nación ecuatoriana en estrictos términos raciales? ¿por qué su énfasis en negar la presencia de afrodescendientes ecuatorianos mientras reafirma la presencia afro-cubana o afro-colombiana? y por lo tanto ¿qué significa ser negro en una nación que admite públicamente que no es blanca, sino mestiza (indígena y española)?

Mientras que la actual narrativa multicultural que promueve el Estado ecuatoriano ha hecho posible el reposicionamiento de los afrodescendientes en Ecuador como nueva minoría étnica, en Colombia el reconocimiento constitucional de los afrodescendientes como “las comunidades negras del Pacífico” ha creado una categoría oficial que vincula a los afrodescendientes a la narrativa de violencia que en los últimos veinte años ha golpeado a los habitantes de esta región⁸. El desplazamiento forzado de millones de residentes de esta región a causa de la “regionalización” del conflicto armado ha puesto en el centro del debate nacional la historia no contada de las comunidades afrodescendientes que habitan a lo largo de la costa del Pacífico. El reposicionamiento de los afro-ecuatorianos como la nueva minoría étnica del país junto a la violencia que en la actualidad afecta a las comunidades

⁷ El periodista hace referencia a la política migratoria que puso implementó el presidente Rafael Correa en el año 2010 denominada “de puertas abiertas” lo que conllevó la llegada masiva de inmigrantes de Cuba y Colombia, así como de otros países del continente africano como Senegal o Costa de Marfil.

⁸ La multiculturalidad, como política de Estado, se inicia en Colombia en 1991 con la promulgación de la ley 70, la cual reconoce constitucionalmente a los afrodescendientes, a quienes define como: “Las comunidades negras de la costa del Pacífico”, mientras que en Ecuador se inicia en 1996 con la promulgación del artículo 83 en la Constitución, la cual reconoce a los afrodescendientes como: “Los pueblos negros o afro-ecuatorianos”. Ambas constituciones garantizan el derecho a la propiedad colectiva y la protección de su identidad cultural como grupo étnico.

afro-colombianas de la región de la costa del Pacífico hicieron que posicionara el concepto de *negritud* que en un principio motivó mi investigación como una narrativa diáspórica que atraviesa los discursos y narrativas históricas que han mediado la producción de identidades raciales en la región andina. En este estudio examino la influencia de los discursos de formación nacional y las narrativas históricas en la producción de nociones de negridad (blackness) en Ecuador a partir del análisis de dos novelas afro-ecuatorianas, *Juyungo: historia de un negro una isla y otros negros* (1941), de Adalberto Ortiz y *Jonatás y Manuela* (1994), de Argentina Chiriboga, junto a la representación de la *negridad* en el siglo XXI en dos largometrajes colombiano *Chocó* (2012), de Johnny Hendrix Hinestroza y *La Playa D.C.* (2012), de Juan Manuel Arango. Mi estudio considera la producción cinematográfica que emerge en los últimos diez años en Colombia como testigo solitario de los procesos de exclusión y violencia por la que atraviesa la comunidad afrocolombiana de la costa del Pacífico como un punto de partida desde donde comenzar a cuestionar imaginarios históricos y nociones de raza y nación y desde donde crear nuevas conciencias para explorar nuestras experiencias como sujetos latinoamericanos racializados. Mi propuesta dialoga con lo que propone Walter Mignolo es su ensayo *Local Histories/Global Designs* (2000), en el cual enfatiza la necesidad de enfrentar narrativas hegemónicas a partir del cambio no solo de los contenidos, sino de los términos de la conversación a través de la exploración de las historias locales forjadas por distintos tipos y momentos coloniales, posicionándonos dentro de la “colonialidad del poder” y la “diferencia colonial” para descolonizar el saber que han impuesto estas narrativas dominantes. Mientras que la reciente intervención del estado en la creación de espacios oficiales para la representación de los afrodescendientes les ha otorgado una nueva visibilidad como minoría étnica, este reposicionamiento sigue apareciendo en conflicto con la identidad histórica de la nación. Como lo demuestra la entrevista del

periodista del diario *El Telégrafo*, la nación es imaginada a través de enunciados que se sostienen de narrativas históricas dominantes que luego se transforman en parte de la retórica nacional, que en el caso de Ecuador, se constituyen a través de reafirmación del imaginario cultural y racial del discurso del *mestizaje*, tal y como lo afirmaría Benjamín Carrión, el intelectual más emblemático de Ecuador, a principios del siglo XX, momento en que se consolida la identidad de la nación ecuatoriana bajo la idea de la “indo-hispania”⁹.

Como un renovado discurso de hibridez, la actual narrativa multicultural en Ecuador y Colombia ha creado un nuevo dominio discursivo sobre la forma en que la diversidad de la sociedad es definida y por lo tanto imaginada por la nación¹⁰. La adopción del discurso multicultural en ambas naciones durante la década del 90 aparece en el contexto del emergente activismo social de movimientos populares, liderados por campesinos en su mayoría indígenas y afrodescendientes, en un momento en que las políticas neoliberales los afecta de manera particular como grupos históricamente marginados¹¹ (**Walsh, Movimientos sociales afro 211**). Como indica Walsh, el modelo multicultural latinoamericano tiene como base la lógica de la economía capitalista global en donde las minorías son reintegradas al proyecto nacional dentro de un marco oficial anclado en la diferencia colonial (**Black Social 16**). Mientras que Ecuador y Colombia han utilizado la narrativa multicultural para reinsertarse en los procesos económicos, políticos y culturales que conlleva la globalización, éste proceso no ha tenido un impacto concreto en las estructuras de poder establecidas, muy por el contrario, como indica Christen A. Smith, la implantación de una narrativa

⁹ En su ensayo “Atahualpa” (1934), Benjamín Carrión establece los principios fundamentales que definen a Ecuador como una nación mestiza bajo el concepto de la “indohispania”.

¹⁰ Por multiculturalidad aquí me refiero al discurso global sobre la variedad de estrategias que utilizan los Estados para administrar la diversidad cultural y la heterogeneidad de las sociedades modernas. Ver Stuart Hall, *The Multicultural Question* (1994).

¹¹ Entre ellos el movimiento indígena CONAIE-PACHAKUTIK en Ecuador y el movimiento indígena Zapatista en México.

multicultural solo ha funcionado como un mero ritual de tolerancia racial (5). Más aun, es posible entender el actual discurso multicultural como una configuración palimpsestica en cuanto se construye sobre el proyecto racial y cultural del *mestizaje* “[which] as an ideological technology of the state and as a project of the Ecuadorian Elite has not disappeared from the political landscape but instead continues to do its work both within and around multiculturalism” (Rahier, *Comparative Perspectives* 150).

Apelar al discurso multicultural en la actualidad significa reproducir las dinámicas de poder y las formaciones ideológicas contenidas en los discursos de identidad nacional y en las narrativas históricas que han invisibilizando a los afrodescendientes y marginado a los indígenas en la región andina, exacerbando los procesos de exclusión y violencia que conlleva el actual discurso global de discriminación y racismo. Mientras que existe una consistente crítica sobre los mecanismos en juego en relación al modelo multicultural en Latinoamérica, poco se ha debatido sobre cómo la oficialización de los afrodescendientes en Ecuador ha funcionado no solo para reafirmar discursos de identidad nacional, sino que ha establecido un discurso oficial que intenta silenciar la experiencia de marginación de las comunidades étnicas al mismo tiempo que abre paso al poder arrasador del estado neoliberal bajo una narrativa global de integración¹². A quince años del reconocimiento constitucional de los afrodescendientes en Colombia, los habitantes del territorio de la costa del Pacífico, afrodescendientes e indígenas, han estado sujetos a una ola de violencia que ha forzado a más de cinco millones de personas a emigrar al interior del país o a dejar Colombia rumbo a Ecuador u otros países sudamericanos. De esta forma, la narrativa de multiculturalidad, como

¹² A diferencia de Colombia, cuyo gobierno se ha enfocado en la implementación de políticas neoliberales, el estado ecuatoriano se ha fortalecido bajo un modelo populista para la revitalización y centralización del estado. En este contexto, el movimiento indígena que surge durante los años 90' se ha transformado en una presencia política de oposición, funcionando como plataforma de liderazgo para la representación de las comunidades campesinas y de quienes se oponen a las políticas de extracción por empresas multinacionales que propone el actual gobierno.

el nuevo discurso de identidad latinoamericano, conlleva a un jaque mate discursivo en cuando nos obliga imaginar la nación a través del discurso oficial lo que significa la constante invocación de fronteras discursivas mediadas por ideas de nación y nacionalidad.

Por otra parte, la oficialización de los afrodescendientes que conlleva el discurso multicultural en Ecuador y Colombia, significa que hasta la década de los 90 los afrodescendientes no eran reconocidos como una categoría étnica por el Estado de la forma que ocurre, por ejemplo, en los Estados Unidos, o bien en Cuba o Brasil, en donde los afrodescendientes han estado ligados, en una compleja trayectoria histórica, a discursos de identidad nacional, así como transnacional. Como lo demuestran los resultados del censo, en la actualidad ser negro en Ecuador ha dado paso a la creación de una identidad oficial a través de la cual los afrodescendientes interpelan y son interpelados por el Estado, una articulación que el antropólogo colombiano Eduardo Restrepo denomina como la “etnización de la *negridad*” y que el autor define como “el proceso por el cual las poblaciones afrodescendientes son constituidas y se constituyen a sí mismas” (20). De esta forma, pensar en la *negridad* andina dentro del discurso oficial es un acto que, como latinoamericanos, nos exige poner al margen, ignorar y olvidar la carga histórica de lo que significa ser negro en Ecuador o Colombia, tanto en relación a discursos nacionales o en relación a articulaciones de identidad local. Esto significa que reafirmar una negridad local puede limitar severamente la movilidad social a través de la exclusión de la participación cívica, política o económica. Por esta razón, este estudio buscar reposicionar la *negridad* andina como una categoría social, política y cultural que no es monolítica ni existe de forma aislada, sino que se encuentra mediada por discursos históricos de identidad nacional, así como por discursos de *negridad* transnacional que están siendo constantemente negociados y por los que se hace

necesario navegar, estableciendo un diálogo constante que aún permanece en silencio y que es necesario escuchar en su totalidad.

Uno de los textos que ha hecho un interesante y necesario aporte a esta conversación es *Black Rhythms of Peru: Reviving African Musical Heritage in the Black Pacific* (2006), de la etnomusicóloga Heidi Carolyn Feldman, quien explora la *negridad* andina desde la perspectiva resurgimiento de la tradición musical afro-peruana. Feldman traza su encuentro con la *negridad* peruana a través de la música a partir de la incomparable voz de Susana Baca, a quien la Feldman conoce en los Estados Unidos solo para descubrir posteriormente que la celebrada cantante era casi desconocida en Perú. En su estudio, la autora indica que, históricamente, los discursos de identidad nacional de los países andinos como Perú, Ecuador, Chile y Colombia han impedido el reconocimiento público de una identidad negritud local, empujando a los artistas a crear una *negridad* que se construye desde la música y la danza a partir de la cultura criolla, la cultura indígena y través de préstamos culturales de países que forman parte del circuito conocido como el “Atlántico negro” y que incluye a países del Caribe como Cuba o Brasil (8).

Para discutir las influencias afro-diaspóricas que han contribuido a definir la música afro-peruana Feldman hace referencia al texto seminal de Paul Gilroy *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1996), el cual explora el imaginario cultural y discursivo que aparece de la relación histórica de dominación del Imperio británico sobre sus colonias en África y América. Feldman indica que “Whereas *Black Atlantic* double consciousness results from the dual identification with pre-modern Africa and the modern West, the *Black Pacific* negotiates ambiguous relationships with local criollo and indigenous culture, and with the *Black Atlantic* itself” (7). Feldman enfatiza las limitaciones del

concepto de “doble conciencia”¹³ que ha dominado el imaginario cultural y discursivo de la diáspora africana en el Caribe inglés y francés para explorar la experiencia de la *negridad* andina y posiciona esta experiencia como parte de una espacio geográfico, político e histórico único que denomina como El Pacífico Negro (The Black Pacific).

Pensar en la *negridad andina* como una experiencia que se extiende a lo largo del Pacífico nos ofrece una nueva visión para entender el proceso de identificación de los afrodescendientes en la región como una experiencia que aparece mediada tanto por el discurso del *mestizaje*, es decir por la tradición hispana y el imaginario cultural indígena como por los discursos de identidad diaspórica, con los que se ha mantenido en un constante diálogo. En su artículo *Triple-consciousness: Approaches to Afro-latino Culture in the United States* (2010) Juan Flores y Miriam Jiménez Román proveen una re- conceptualización del término afro-latino que es útil para explorar la experiencia de la *negridad* del Pacífico Negro. Los autores definen la experiencia de ser afro-latino en los Estados Unidos como una “triple conciencia”, es decir por una experiencia mediada por la identidad racial (afrodescendiente), la afiliación étnica (hispano/latino) y la nacionalidad (estadounidense), las cuales se plantean como construcciones sociales, políticas y culturales rígidas por lo que su invocación supone una permanente exclusión. Este proceso de exclusión aparece de la definición implícita en la idea de

¹³ Con doble conciencia (double consciousness) me refiero al concepto que introduce a principios del siglo XX el sociólogo e intelectual afroamericano W.E.B. Du Bois en su texto *The Souls of Black Folk* (1904) en donde describe el dilema de subjetividades formadas en la diferencia colonial, o como indica Walter Mignolo, de las experiencias de “quien vivió y vive la modernidad desde la colonialidad” (La colonialidad 249). Du Bois indica que, para quien no tiene una verdadera auto-conciencia, tiene que formarse y definirse desde la otredad: “It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one’s self through the eyes of the others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness -An American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body [...] The history of the American Negro is the history of this strife; this longing to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self (8-9).

latinidad/hispanidad en relación al discurso histórico de las naciones latinoamericanas. En su texto *Black Behind the Ears: Dominican Racial Identity from Museums to Beauty Shops* (2001), Ginetta Candelario explora el proceso de identificación de los migrantes dominicanos en los Estados Unidos e indica que la mayoría se auto-identifica como indo-hispanos. La autora señala que, para los latinoamericanos, y en particular en su estudio para los dominicanos, imaginarse como latino/hispano significa no identificarse como afrodescendiente o negro/a, o como indica la autora, supone identificarse como “other than black” (60). Esta contextualización de la experiencia de los afro-latinoamericanos en los Estados Unidos nos ayuda tanto a reconocer la complejidad y el carácter multidimensional de la *negritud* en Latinoamérica, y particularmente de la *negritud* del Pacífico Negro, como a reposicionarla dentro de los procesos de expansión y dominación cultural, política y económica que plantean el periodo colonial, la construcción del estado-nación y la expansión neo-colonial de los Estados Unidos sobre Latinoamérica. Este aspecto es especialmente relevante si se toma en cuenta que el actual reconocimiento oficial de los afrodescendientes en Ecuador y Colombia es parte de un discurso global que permanece ligado al discurso de identidad latinoamericano y de *latinidad* el cual enfatiza la tradición cultural hispana y el imaginario racial del *mestizaje*, invisibilizando históricamente la presencia de los afrodescendientes del vocabulario racial y cultural de la región.

En su texto seminal *Borderlands La frontera* (1987) Gloria Anzaldúa discute los efectos de la imposición colonial, nacional e imperialista en la relación entre los Estados Unidos y México. Para la autora, la imposición de múltiples sistemas de dominación ha dado paso a la creación de “sujetos fronterizos”, es decir un espacio imaginario habitado y encarnado por aquellos sujetos excluidos por ambas naciones “The prohibited and the forbidden are its

inhabitans, los atravesados live here... The only “legitimate” inhabitants are those in power, the whites and those who align themselves with the whites” (3). El concepto de “sujetos fronterizos” se hace importante para discutir la *negridad* andina tanto en relación a los procesos de dominación colonial, como a los discursos de identidad nacional bajo el paradigma de *mestizaje* o de su extensión bajo el discurso multicultural que domina la actual narrativa oficial de Ecuador y Colombia. De esta forma, la exploración de los silencios y los traumas que subyacen bajo las narrativas históricas y literarias en que se sostienen los discursos de identidad nacional y de expansión colonial/neocolonial implica cruzar las fronteras que estos discursos imponen para entender sus efectos en el proceso de racialización de los sujetos latinoamericanos. Para esto utilizo la propuesta de Michel-Rolph Trouillot, quien enfatiza la distinción entre los procesos históricos y la construcción de narrativas históricas, siendo este proceso en sí mismo un “hecho histórico” (4). La importancia de explorar la producción de narrativas históricas a través de la propuesta de Trouillot tiene que ver con la forma en que nos imaginamos como nación por cuanto “[The] constitution as subjects goes hand in hand with the continuous creation of the past. As such, they do not succeed such past: they are their contemporaries (16). Así, la explicación del periodista del diario *El Telégrafo* sobre el origen de la identidad ecuatoriana cobra importancia en cuanto funciona como un acto de legitimación de la idea de nación en el presente a través de la reafirmación del pasado.

El concepto de nación como construcción discursiva que formula Hommi Bhabha es también relevante en este estudio, especialmente en relación a la inestabilidad de la significación cultural de la nación, la cual se desestabiliza a partir de las intervenciones que la producción cultural representa para el carácter pedagógico de la nación. El

concepto de nación y nacionalidad como un espacio racista y excluyente y sus teorizaciones sobre el racismo como parte esencial del nacionalismo que propone Étienne Balibar es también una idea clave que atraviesa mi estudio. Así mismo, analizo la complejidad de las yuxtaposiciones de construcciones hegemónicas de raza, género y nación enfatizando la profunda influencia que estas intersecciones tienen en la forma en que las mujeres experimentan la *negridad* a lo largo del Pacífico Negro, especialmente en relación al discurso del *mestizaje*, el cual presenta múltiples formas de exclusión para la mujer afrodescendiente. Por esta razón, mi estudio intenta poner en evidencia el rol central que la producción literaria ha tenido en la construcción, mantención y reproducción de discursos de identidad nacional, así como su conexión intrínseca con los proyectos políticos, culturales e ideológicos de la nación.

Los dos primeros capítulos de esta tesis se centran en el proceso de imaginar a los afrodescendientes en dos momentos críticos de la historia ecuatoriana: la guerra con Perú en 1941 y el levantamiento indígena en 1990, poniendo énfasis en el rol de la literatura en la mantención y reproducción de discursos de identidad nacional y de nociones dominantes de género y nación. El primer capítulo, Construcciones de nación y nacionalidad en *Juyungo: historia de un negro, una isla, y otros negros*, analiza la figura del afrodescendiente en *Juyungo* como una narrativa que se inserta como parte del proceso reconfiguración simbólica de la nación en un momento de crisis nacional. La primera parte del capítulo discute brevemente los discursos de fundación nacional de la nación ecuatoriana y su rol en la exclusión de los afrodescendientes del imaginario nacional en una primera narración de la nación para luego explorar las dinámicas históricas y políticas que guían el proyecto literario de Adalberto Ortiz en el proceso de integrar

la figura del hombre negro como parte de la cultura nacional popular en un momento en que la nación comienza a narrarse como mestiza. El capítulo termina con un análisis de la retórica nacionalista que construye Ortiz a través de la narración racializada y masculina de la nación como dos estrategias discursivas que le permiten integrar la figura del hombre negro al discurso nacional.

El segundo capítulo, *Jonatás y Manuela: Crisis y reconfiguración de imaginarios históricos*, explora el texto *Jonatás y Manuela* (1994) de Argentina Chiriboga como un texto que se construye como parte de la narrativa oficial del afrodescendiente en el contexto de la nación multicultural. La primera parte del capítulo analiza el rol que la mujer afrodescendiente cumple en el establecimiento de una narrativa refundacional como parte de la diáspora. La narrativa de la mujer negra en *Jonatás y Manuela* se inicia al margen de la nación ecuatoriana, centrándose en África como origen simbólico desde donde se reposiciona como sujeto histórico. Aunque la posición de la mujer afrodescendiente en el texto de Chiriboga es marginal, ésta se vuelve productiva para entender la rigidez en la definición de los límites de pertenencia y exclusión en el espacio nacional y revela cómo la yuxtaposición de las categorías de raza, clase y género aparecen como formas de opresión que las mujeres afrodescendientes necesitan negociar, resistir y cuestionar de manera diferente en el proceso de articular una identidad como sujetos nacionales.

El tercer y último capítulo, *Re-imaginando la negridad en Colombia en el siglo XXI*, explora la articulación de la *negridad andina* en el contexto del actual discurso multicultural y de la narrativa de violencia que ha dominado la narración de los afrodescendientes de la costa del Pacífico a través del análisis de dos largometrajes contemporáneos *Chocó* (2012) de

Jhonny Hendrix Hinestroza y *La playa D.C.* (2012) de Juan Andrés Arango. Ambos largometrajes proponen explorar los efectos de la exclusión y la violencia sobre las comunidades afrodescendientes a través de la creación de espacios de memoria y pertenencia como eje principal para construcción de identidad. En este proceso, la nación se re-imagina desde el margen que representa la negridad de la región del Chocó como un espacio que provee un punto de referencia desde donde cuestionar narrativas históricas de exclusión y desde donde comenzar a entender nuestras experiencias como sujetos racializados. En el largometraje *Chocó* la nación es re-imaginada como mujer presentando la violencia de género como el origen de la violencia que afecta a la nación. Mientras que *La Playa D.C.* retoma el discurso de la emigración y la dislocación que produce la violencia física y discursiva sobre los afrodescendientes en Colombia como “sujetos fronterizos”, como un punto de partida desde donde cuestionar construcciones de identidad hegemónica y desde donde negociar nuevas formas de pertenencia e inclusión. Ambos largometrajes logran demostrar que el proceso de articulación de la identidad del afrodescendiente en Colombia esta mediado tanto por narrativas trans-históricas y trans-locales, así como por discursos de *negridad* local y global.

CAPITULO 2

CONSTRUCCIONES DE NACIÓN Y NACIONALIDAD EN *JUYUNGO* DE ADALBERTO

ORTIZ

En 1941 Adalberto Ortiz (1914-2003) publica novela *Juyungo: historia de un negro, una isla y otros negros*, primera novela ecuatoriana que introduce la figura del hombre negro al imaginario nacional a través del relato de Ascensión Lastre, un campesino de la región de Esmeraldas, en la costa de Pacífico, quien lucha en contra de la discriminación del gobierno central y local, así como de la explotación de los hacendados y de los inversores extranjeros. La obra es publicada el mismo año en que Ecuador sufre la derrota en la guerra fronteriza con Perú y el país pierde la mitad del territorio nacional. Un año más tarde, la novela de Ortiz obtendría el premio Nacional de Literatura posicionando al autor como parte del selecto grupo de intelectuales denominado “Grupo de Guayaquil” o “Generación del 30”; movimiento literario que se convertiría en precursor de la nueva narrativa ecuatoriana¹⁴. Mientras que el objetivo de los intelectuales que forman parte del movimiento literario al cual Ortiz pertenece es criticar la violencia sobre los oprimidos, así como la complicidad del Estado en la expansión del capital extranjero, al mismo tiempo van a contribuir a la redefinición del imaginario nacional de Ecuador en un momento de profunda crisis e inestabilidad en el país. De esta forma, la visión

¹⁴ El movimiento literario Grupo de Guayaquil, o Generación del 30, está conformado por Adalberto Ortiz, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara, José de la Cuadra, Alfredo Pareja Diezcanseco y Enrique Gil Gilbert, este último su fundador.

crítica que proponen los intelectuales de la Generación del 30 en relación la sociedad ecuatoriana va a estar mediada por una retórica nacionalista, exponiendo así la centralidad de los discursos fundacionales en la consolidación de las ideas de nación y nacionalidad.

Este capítulo examina construcciones de nación y nacionalidad en Ecuador a partir del análisis de la novela *Juyungo* como un proyecto literario que contribuye a la consolidación del imaginario de la nación moderna ecuatoriana en un momento de crisis e inestabilidad, reproduciendo en el proceso discursos de identidad racial y cultural como una forma de reafirmar los principios en que sostiene la idea de la *ecuatorianidad*. La primera parte de este capítulo describe brevemente el rol de los discursos de formación nacional en la marginación del indígena y la invisibilización del afrodescendiente y analiza cómo la implementación de la retórica nacionalista por parte del gobierno liberal a principios del siglo XX se traduce en la exclusión tangible del afrodescendiente. La segunda parte de este capítulo explora la narrativa del hombre negro en *Juyungo* y se enfoca en la influencia de los discursos fundacionales en la consolidación de nociones hegemónicas de raza y nación.

Orígenes de la nación ecuatoriana: vírgenes del sol e indios salvajes

El proyecto ideológico, político e intelectual en que se sostiene la idea de la nación en Ecuador ha permanecido en constante rearticulación, ocupando un espacio significativo en el imaginario nacional desde los inicios de la República hasta la actualidad. Ecuador nace a la vida

republicana profundamente fragmentado. Tanto las campañas de emancipación en contra de la Corona Española, y más tarde de la separación de La Gran Colombia, así como la profunda inestabilidad que conllevan los primeros años como nación autónoma, van a tener una profunda influencia en la forma en que la élite intelectual y política va a imaginar la nación.

El primer acto de sublevación en contra de la corona española en 1809 va a ser liderado por la aristocracia criolla y la oligarquía terrateniente de Quito, cuyo principal interés es mantener el poder económico y político amenazado por la corriente liberal que impulsa el proceso independentista en la región (Ayala Mora, *Ecuador* 24). En el periodo que continua a las primeras sublevaciones, la élite terrateniente de la región de Guayaquil y Cuenca se disputan el control sobre el territorio, sin embargo, el conflicto se contiene temporalmente con la anexión de la audiencia de Quito al proyecto que impulsa Simón Bolívar para el establecimiento de la Gran Colombia en 1822. Tras la caída del Proyecto Bolivariano y el establecimiento de la república en 1830, la estabilidad de la emergente nación se pone en riesgo ante la aparición de tensiones regionales entre la oligarquía conservadora de la sierra y la burguesía liberal de la costa; disputas que conllevan la creación de gobiernos regionales dominados por una política caudillista¹⁵.

Mientras que los liberales se pronuncian por la libertad de culto, la liberación económica y la reducción de los poderes de la iglesia, los conservadores abogan por la centralización de los poderes del estado, la preeminencia de la iglesia católica en la administración de la educación y otras unidades civiles y la práctica del modelo cultural español (Lauderbaugh 74). La tensión

¹⁵ El caudillismo es una parte importante de la cultura política latinoamericana y se refiere al sistema de dominación político/social que surge tras las guerras de emancipación. El caudillo es un líder carismático que ejerce control sobre un territorio y sus habitantes apoyado por fuerzas militares. Durante el siglo XIX las principales áreas dominadas por caudillos en Ecuador son la ciudad de Guayaquil en la costa y Quito en la sierra.

entre ambas tendencias ideológicas atraviesa hondamente la política ecuatoriana por más de treinta años hasta que la llegada de una guerra civil y la posterior alianza entre oligarquías pone fin a los conflictos entre las tensiones regionales al mismo tiempo que posiciona a los “grandes señores terratenientes” en el poder, lo que conlleva la creación de un gobierno post-independentista que va a reproducir la jerárquica estructura social heredada de la colonia (Ayala Mora, *Ecuador* 24).

Tras tres largas décadas de conflicto interno, la nación ecuatoriana se va a definir finalmente como un Estado latifundista, el cual va a mantener relaciones de poder bajo el sistema productivo del concertaje, las que serán reproducidas en el espacio de la hacienda y en el control y jerarquía del hacendado. Este modelo de gobierno toma forma bajo el régimen teocrático de Gabriel García Moreno¹⁶, quien extiende el poder del Estado a la Iglesia Católica con el objetivo de implantar una visión de nación que se sostenga en la difusión de la fe católica y en la mantención de la herencia cultural española. Según la socióloga ecuatoriana Erika Silva Charvet, la absoluta convicción de la élite criolla como los sucesores legítimos de la aristocracia blanca-hispana va a contribuir a la mantención y reafirmación de las políticas del gobierno conservador a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX (40). La creencia en la superioridad de la cultura hispana y la reafirmación de los criollos en posiciones de autoridad como auténticos herederos del legado europeo van a contribuir a la mantención de la estructura social colonial. De esta forma, la percepción de la superioridad de la élite blanca criolla, así como la importancia de la

¹⁶ Gabriel García Moreno gobierna entre 1860-1865 y 1869-1875 y muere asesinado por sus opositores poco antes de comenzar su tercer mandato.

preservación de la herencia hispánica, van constituir nociones fundamentales en la formación de las ideas de nación y nacionalidad en Ecuador.

La tarea de escribir la historia nacional y a la vez mantener la ideología que sustenta la idea de la superioridad de la élite criolla, es asumida por los intelectuales del gobierno conservador, cuya producción literaria, unida a la creación de un público lector, va a transformar la ciudad de Quito en una *ciudad letrada*, la cual, como indica Ángel Rama, tiene como función construir un sentido de nación y nacionalidad a través de la literatura (Rama 30). De esta forma, la producción intelectual y el establecimiento de ideologías públicas van a estar directamente relacionadas en el proceso de escribir la historia nacional. El carácter fundacional que adquiere la producción literaria durante este periodo es descrito por Doris Sommer en su texto seminal *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America* (1991), en donde la autora analiza la influencia de la producción literaria del siglo XIX en la creación del relato histórico de la nación. En Ecuador de fines del siglo XIX, el relato que los intelectuales van a producir sobre la nación va a legitimar a la élite criolla blanca como sucesores legítimos en la labor de continuar el proceso de “civilización”, un relato nacional que, aunque continua con una visión colonizadora, intenta distinguir y distanciar a la élite criolla del pasado colonial.

Uno de los primeros intentos por establecer un relato fundacional de la nación ecuatoriana aparece con la publicación del poema épico “La virgen del sol: leyenda india” (1861), escrito por el intelectual y político Juan León Mera (1832-1894), en donde el autor enfatiza la centralidad de los indígenas en Ecuador como base de la subjetividad cultural de la nación. Mera representa el intelectual decimonónico por excelencia tanto por su defensa

acérrima del gobierno conservador de Gabriel García Moreno, para quien sirve como gobernador y senador, como por su abundante producción literaria, la que incluye ensayo, poesía, cuento, novela, crítica literaria e incluso el himno nacional. Publicado en Quito, “La virgen del sol” se posiciona en el contexto del relato colonial escrito por el historiador jesuita Juan de Velasco¹⁷ sobre la resistencia de los príncipes incaicos, Rumiñahui y Atahualpa, en contra de conquistadores españoles¹⁸. A partir de la narración de la lucha de los guerreros del reino incaico de Quito y su posterior derrota en contra de los soldados españoles, Mera establece una conexión legítima con el territorio mientras ratifica la narrativa de superioridad de la cultura hispana promovidas por el gobierno conservador. Sobre la ficción histórica de la resistencia incaica en contra de los invasores españoles, Mera interpone una historia romántica entre una virginal indígena, Cisa, y un heroico guerrero, Titu. La lucha de Titu por la defensa de su pueblo también supone la lucha por el amor de Cisa, una estrategia retórica que Doris Sommer describe como una alegoría de la consolidación de la nación (31). La historia de Cisa y Titu culmina con la conversión de ambos a la fe católica y su unión en matrimonio; adhiriéndose así a los valores de la familia nacional católica, reafirmando el relato de dominación de una civilización sobre otra; un mito de origen que, según Cornejo Polar, inicia la historia de la nación ecuatoriana basada en una jerarquía vertical en su forma más cruda y agresiva (88). En su texto seminal *Silencing the Past: Power and the Production of History* (1995), el historiador Michel-Rolph Trouillot indica que el momento histórico que la sociedad elige como el principio de la memoria colectiva tiene

¹⁷ Mera se basa en el texto *La historia del Reino de Quito en la América meridional* escrito en 1789 por Juan de Velasco.

¹⁸ En la actualidad, los grandes monumentos de la capital llevan el nombre de legendarios héroes incaicos, tal como el estadio nacional “Atahualpa”.

directa relación con cómo nos imaginamos como comunidad y por lo mismo contiene, o hace referencia, a los intereses específicos de quienes mantienen el poder (16). Para la élite ecuatoriana de mediados del siglo XIX, el imaginario de la nueva nación se traduce en la celebración de la herencia hispano-católica y en la recuperación de un pasado ancestral que posiciona al indígena como parte de un legado pre-colonial, y por lo tanto lejano y distante. Al mismo tiempo, la recuperación del pasado ancestral pre-incaico, como momento fundacional, elimina oficialmente la presencia del afrodescendiente de la primera narración de la nación ecuatoriana; una estrategia que Eileen Willingham describe como “a literary solution for unifying the politically, geographically and ethnically stratified nation” (23).

La vasta producción literaria de Mera representa el profundo compromiso de los intelectuales por establecer un imaginario nacional. Por esto, si en “La Virgen del Sol” Mera establece el mito de origen de la nación ecuatoriana, con la publicación de la novela romántica *Cumandá: un drama entre salvajes* (1877), Mera posiciona a los indígenas como parte de la “barbarie” y por lo tanto en directa oposición los valores y la cultura nacional, estableciendo así los límites que van a definir la idea de nación y nacionalidad de la joven nación. Influido por las ideas del intelectual latinoamericano Domingo Faustino Sarmiento y su obra seminal, *Facundo: civilización y barbarie* (1845) en *Cumandá* Mera enfatiza la necesidad de “civilizar” a los indígenas, quienes, tras dejar de convivir con los misioneros Jesuitas, representantes del legado europeo, permanecen en un estado “salvaje”¹⁹. De esta forma, en *Cumandá* Mera describe a los

¹⁹ En *Facundo: civilización y barbarie* (1845), Domingo Faustino Sarmiento aboga por la exterminación de las razas “bárbaras” o “salvajes” como requisito fundamental para el avance y progreso de la nación argentina.

indígenas del oriente amazónico como un pueblo pagano e improductivo y lo contrasta con el carácter laborioso que guía a los misioneros españoles.

Según Étienne Balibar, la naturalización de la diferencia es constitutiva de la creación de la nación, cuyos procesos de categorización y jerarquización representan “a projection of historical and social differences into the realm of an imaginary nature” (56). Mera enfatiza esta diferencia a partir de la descripción de los indígenas en un permanente estado de atraso en contraste con los misioneros españoles, a quienes describe desde una perspectiva histórica como individuos que a lo largo de generaciones se han dedicado a “liberar” a los nativos de su miseria y salvajismo. En los primeros capítulos de la novela, Mera propone la importancia de la presencia y mantención de la cultura hispana como modelo civilizador a través de la presentación de los indígenas como una cultura atrasada y salvaje, un anacronismo que se presenta como un relato de un proceso de civilización fallido:

“¡oh, qué habría sido hoy del territorio oriental y de sus habitantes al continuar aquella santa labor de los hombres del Evangelio!...habido habría en América una nación civilizada más, donde ahora vagan, a par de las fieras, hordas divorciadas del género humano que se despedazan entre sí”...“Los sacerdotes que evangelizaron en esas tribus nómades les enseñaron la estabilidad y el amor a la tierra nativa, como bases primordiales de la vida social”. (Mera 19, 26)

La abnegación de los misioneros en *Cumandá* se presenta como una alegoría del papel paternalista del Estado, cuya misión se centra en guiar a los indígenas en su transformación en individuos no solo productivos sino morales. De esta forma, la narrativa de Mera se ve reflejada el modelo de desarrollo del gobierno conservador, el cual se centra en la promoción de los

valores hispanos y la reafirmación de la fe católica con el objetivo de educar moralmente a la población (Henderson 146). *Cumandá* reafirma el carácter productivo y moralizador del modelo civilizatorio que propone el gobierno conservador teocrático no solo como el rasgo principal de los nuevos sujetos nacionales sino como el valor intrínseco que caracteriza su esencia.

Como otros textos fundacionales latinoamericanos, tales como *Enriquillo* (1879), del dominicano Manuel de Jesús Galván y el poema épico “Tabaré” (1888), del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín la primera narración de la nación ecuatoriana elimina la presencia de los afrodescendientes a partir de la celebración de un pasado ancestral indígena y de la mantención y celebración de los ideales hispano-católicos²⁰. El reposicionamiento del indígena como parte de un pasado remoto por parte de los intelectuales de mediados del siglo XIX no solo contribuye a eliminar al afrodescendiente del imaginario histórico de la nación, sino que mantiene inalteradas las estructuras de poder colonial mientras busca conectar ideológicamente a Ecuador con un proyecto de identidad latinoamericano; un proyecto del cual el afrodescendiente no forma parte.

La producción intelectual de escritores finiseculares como Juan León Mera, Juan Montalvo y Gabriel García Moreno, entre otros, dan paso a un imaginario cultural del Ecuador como una nación blanca-hispana a partir de un relato que, mientras posiciona al indígena como un individuo en decadencia, borra al afrodescendiente del imaginario histórico de la nación²¹. La relevancia que mantiene la ciudad de Quito como capital cultural contribuye a la propagación de una narrativa ligada al imaginario andino -indígena de la encomienda y de la hacienda como

²⁰ En *Enriquillo* Manuel de Jesús Galván celebra la tradición hispana y la herencia ancestral indígena taína, mientras que en “Tabaré” Juan Zorrilla de San Martín celebra la herencia hispana e indígena a través del relato del idilio entre un indio charrúa y una mujer española.

²¹ Juan Montalvo (1832-1889), escritor, filósofo y político fue el gran representante liberal ecuatoriano.

metáfora de la nación (Zambrano 172). Sin embargo, esta visión de los intelectuales no representa la diversidad étnica y cultural del país. Durante este mismo periodo la región costera de Guayaquil se va a desarrollar como un enclave productivo agrario, puerto de exportación de productos agrícolas, principalmente de cacao, centro de transacción de bienes importados, así como de intenso intercambio cultural (Lauderbaugh 30). Ya en 1810, un año antes de la primera sublevación de la elite quiteña, los registros nacionales describen a la población de las dos ciudades más pobladas del país, Quito y Guayaquil, como compuesta por “indios”, “pardos libres”, “negros esclavos” y “blancos” entre los 600 mil habitantes registrados (Tobar Donoso 6). Estos registros censales no solo describen categorías legales utilizadas durante la colonia para la clasificación étno-racial de la población, sino que demuestran que los afrodescendientes forman parte significativa de la trama social al momento de la creación de la república.

La presencia de afrodescendientes en el país se remonta al periodo colonial durante el comercio transatlántico de esclavos. Ya en el siglo XVI africanos esclavizados fueron transportados al Virreinato de Nueva Granada, actual Ecuador, Colombia, Venezuela y Panamá, para trabajar en reemplazo de la población indígena severamente reducida por el trabajo forzado tanto en la agricultura como en la minería. Con la formación de la república de Ecuador, el sistema de encomienda y el tributo indígena, sistema productivo heredado de la colonia, pasa a representar la principal fuente de ingresos fiscales de la joven nación, por lo que se elimina la esclavitud mientras que el tributo indígena se mantiene inalterado²² (Van Akens 441). La

²² La abolición de la esclavitud en Ecuador se da en tres etapas y aunque sujeta al gobierno de La Gran Colombia ésta está sujeta a una cronología similar al resto de Latinoamérica hispana. En 1812 se prohíbe toda importación de esclavos a la región compuesta por La Gran Colombia, sin embargo, mientras se mantiene una cláusula que permite la importación de esclavos para la minería y la agricultura con la aprobación del congreso. En 1814 se establece la libertad de vientre, y finalmente en 1852 se decreta la abolición de la esclavitud.

abolición de la esclavitud en Ecuador significó el surgimiento del concertaje como el sistema de relaciones de producción dominante, en cuanto garantizaría la mano de obra tanto para la mantención del sistema productivo de la sierra, así como para la expansión agrícola de la costa²³ (Vilalta 77).

De esta forma, durante el periodo del gobierno conservador, el concertaje se consolida como el principal sistema de productivo en Ecuador, cuyo control y supervisión es traspasado al espacio privado a manos de hacendados y autoridades locales (Guerrero 560). Junto con la expedición de disposiciones constitucionales y reglamentos, tales como la “ley de vagos”, la institución del concertaje va a funcionar para mantener el control sobre la mano de obra campesina, sometiendo a los trabajadores a la estructura socioeconómica de la hacienda y el latifundio e incrementando el monopolio de la tierra, lo cual llegaría a empobrecer a los campesinos ligándolos a este sistema de forma hereditaria (Ayala Mora, *Breve Historia* 49).

Según Karem Roitman, la prolongación del concertaje responde directamente al interés de la élite terrateniente por retener el poder político amenazado por el marcado crecimiento económico de la burguesía agro-exportadora de la costa y la subsecuente liberación de la mano de obra para ser utilizada en la producción agrícola (21). De esta forma, el concertaje, como un sistema de opresión patrocinado por el Estado, va a tener un impacto significativo en la manera cómo la sociedad de la nueva república se organiza y se imagina a sí misma. La próxima sección examina cómo la construcción de la imagen del indígena como un ser “miserable” aparece como

²³ El concertaje fue un sistema productivo de servidumbre similar a la encomienda en donde el hacendado contrataba los servicios personales de un trabajador o concierto, a quien pagaba por adelantado creando una deuda por parte del trabajador y obligándolo a trabajar por un salario reducido, o sin paga, bajo la imposición de penas criminales, con llevándolo a la servidumbre y la deuda hereditaria.

un discurso patrocinado por el gobierno en reacción al surgimiento de un movimiento de resistencia campesino compuesto por indígenas y afrodescendientes, los cuales adquieren un papel protagónico tanto en las campañas alfaristas bajo la promesa de la abolición del concertaje y de la implementación de legislación que regule la relación laboral de los campesinos con los hacendados, y particularmente en reacción a la sublevación de los afrodescendientes durante la Revolución Conchista tras la disolución de la proyecto liberal alfarista.

Indios miserables y negros macheteros: la narración de nación moderna ecuatoriana

Hacia fines del siglo XIX, la permanencia del concertaje, como un sistema que conserva inalterada las relaciones de poder heredadas de la colonia y mantiene a la mayor parte de la población campesina en la pobreza, va a generar grandes tensiones entre la élite y el proletariado dando paso al surgimiento de un movimiento de resistencia popular en donde indígenas y afrodescendientes participan en actos de oposición ante la explotación por parte de los hacendados y los oficiales de gobierno (Foote, *Montoneros* 83). En consecuencia, el levantamiento indígena del Guano en 1868 y de Daquilema en Riobamba en 1872 se pueden considerar como antecedentes directos del movimiento de resistencia campesino que aparece a fines del siglo XIX y que toma forma bajo el mando del caudillo Eloy Alfaro, quien con la ayuda de campesinos indígenas y afrodescendientes llegaría eventualmente al poder con el triunfo de la Revolución Liberal en 1895. Sin embargo, la llegada de Eloy Alfaro al poder como parte de un movimiento social que busca reconocer los derechos de los campesinos enfrenta una profunda oposición por parte del partido conservador, así como de la facción liberal moderada, lo que

termina con su asesinato en un linchamiento masivo en Quito en 1912 conocido como “la hoguera bárbara”. El asesinato de Eloy Alfaro es un momento significativo para el desarrollo de las relaciones raciales de Ecuador por cuanto gatilla el alzamiento armado de los campesinos de la región de Esmeraldas bajo el mando del coronel Carlos Concha en lo que se conoce como la Revolución Conchista, la cual se transformaría en guerra civil más larga de la historia de Ecuador.

Según la historiadora Nicola Foote, la participación de los afrodescendientes de la región de Esmeraldas en montoneras por más de una década durante las campañas alfaristas significó un proceso de concientización sobre la posición marginal de los afrodescendientes y dio paso al desarrollo de una identidad local²⁴ (84). De esta forma, la identificación con la región con la herencia cultural africana se va a trasformar en una estrategia de resistencia para combatir la explotación de los hacendados y de las compañías agro-exportadoras extranjeras, así como de la discriminación y exclusión del gobierno central (91).

El alzamiento de los campesinos, en su mayoría afrodescendientes, no solo es considerado un acto de oposición al gobierno y una afrenta directa a los intereses de la élite en el poder, sino una profunda disrupción del orden racial establecido. Entre 1913 y 1916 fuerzas armadas nacionales se enfrentarían con el ejército revolucionario Conchista compuesto en su mayoría por campesinos de la región costeña de Esmeraldas, quienes van a luchar por la abolición del concertaje y la eliminación de los abusos por parte de los hacendados (94). La falta de registros oficiales o monumentos conmemorativos que recuerden este enfrentamiento armado

²⁴ Las montoneras son grupos civiles armados, cuyo origen se remonta al siglo XIX durante las luchas de independencia en contra de la corona española.

sirve como evidencia del profundo impacto que la imagen de las tropas revolucionarias esmeraldeñas tendría entre los miembros de la élite liberal y conservadora, incluyendo la Iglesia Católica, despertando el miedo y la inseguridad en el inconsciente de la sociedad ecuatoriana (Prieto 37).

En consecuencia, el alzamiento de los afrodescendientes se convierte en un momento constitutivo para la creación de la *negridad* ecuatoriana por cuanto desencadena la persecución y criminalización de los afrodescendientes por parte del gobierno (Foote, *Montoneros* 95). Al mismo tiempo, la criminalización de los afrodescendientes conlleva a la institucionalización del indígena como el otro oficial de la nación, promoviendo la idea de la necesidad de guía y protección del indígena por parte del estado.

Este proceso se hace evidente tanto en el surgimiento del discurso sobre el “problema indígena” así como en la omisión de los afrodescendientes tanto de la legislación como de los debates públicos que posicionan a “la raza india” como tema de interés nacional (Rahier, *Blackness* 76). De esta forma, la legislación promulgada por el gobierno liberal durante las primeras décadas del siglo XX se va a desarrollar bajo la percepción de los indígenas como una “raza vencida”; noción que sostiene que la inferioridad del indio ecuatoriano es el resultado de su larga historia de opresión (Prieto 112). Al mismo tiempo, el predominio de ideas positivistas durante este periodo va a tener un gran impacto en cómo la élite en el poder va a concebir la composición racial del estado-nación como un factor determinante para el desarrollo del país, traduciendo las nociones de “progreso” y “modernidad” en términos raciales (Roitman 22). Es por esto que la narrativa paternalista sobre “la raza india” será respaldada por el discurso científico que emerge desde la sociología y la antropología, la cual insiste en la infantilización y

feminización del indígena traduciendo estas tipologías como signos de “degeneración masculina” (Prieto181).

Bajo esta premisa, intelectuales como Jorge Icaza, Pío Jaramillo y Leopoldo Benítez Vinueza introducen en la conciencia nacional la necesidad de “protección” del indio mientras condenan la opresión que ejerce la clase poderosa sobre este grupo. Por ejemplo, en su ensayo sociológico *El indio ecuatoriano* (1922), Pío Jaramillo critica la injusticia en que viven los indígenas y propone su liberación de su condición de “esclavitud” (70). Como otros intelectuales del periodo, Jaramillo construye una imagen del indígena como un individuo pasivo, incapaz de reflexión intelectual o de participación política mientras propone como solución la asimilación del indígena a la cultura nacional (92). Mientras que la retórica nacional que se pone en marcha durante el gobierno liberal de principios del siglo XX se centra en la implementación de legislación para el control y regulación laboral sobre los indígenas; esto a su vez va a funcionar como un discurso de exclusión del afrodescendiente no solo de legislación, sino para la creación de una narrativa sobre el afrodescendiente como un individuo criminal.

De esta forma, la campaña de persecución que inicia el gobierno durante este periodo va a difundir una imagen de los afrodescendientes como “mercenarios” o “extranjeros”, (colombianos o jamaicanos), a través de comunicados oficiales y publicaciones en periódicos regionales, en donde se fomenta la idea de la “raza negra” como una “raza peligrosa”, una amenaza para la moral y las costumbres del país, y, por lo tanto, para el progreso de la nación (Montoneros 90). Foote indica que en este periodo se construye la imagen mítica del hombre “negro machetero” como un sujeto violento y agresivo, la cual reaparece en las narrativas que describen la guerra entre Ecuador y Perú en 1941 (88). Sin embargo, la aspiración del gobierno y

de la élite por mantener el orden simbólico de la nación va más allá, y conlleva la activa construcción de una jerarquía racial a partir de la eliminación de cualquier tipo de colaboración entre afrodescendientes e indígenas.

Por esta razón, con frecuencia los afrodescendientes serán acusados de corromper a la población indígena con sus costumbres, prohibiendo la entrada de afrodescendientes a territorios indígenas y expulsándolos de tierras aledañas en las que tradicionalmente se habían asentado las comunidades negras (Foote, *Race* 265). De esta forma, la narrativa sobre el “indio” como un sujeto incapaz de ejercer ciudadanía será utilizada por el gobierno liberal para promover una retórica paternalista que termina por consolidar el dominio discursivo sobre el indígena a partir de la expedición de legislación que incrementa su control y supervisión mientras excluye al afrodescendiente tanto de la legislación como del vocabulario cultural y social de la nación. Este proceso se hace evidente en un principio en la Constitución de 1906, la cual establece la protección legal del campesinado como un derecho exclusivo de la “raza india” (267), y se consolida más tarde con la Constitución de 1938, en donde la protección legal se extiende al campesino de la costa o “montubio”; un término que vuelve a invisibilizar al afrodescendiente del imaginario nacional por cuanto describe al indígena campesino de la región costera (Prieto 44).

La convicción de los intelectuales y del gobierno acerca de la necesidad de “liberar” al indígena de su historia de esclavitud junto con el establecimiento de legislación que contribuye a su “avance”, no solo va a perpetuar el discurso paternalista sobre “el indio”, sino que va a oficializar la imagen del indígena como la matriz desde donde se va a imaginar la diversidad racial de la nación. En consecuencia, la preeminencia del discurso sobre la “raza india” se ve

reflejada en la producción cultural, la cual se centra exclusivamente en la figura del indígena para imaginar a los nuevos sujetos nacionales. Por otra parte, la retórica nacional en relación al “indio” no solo significa la criminalización del afrodescendiente, sino que su exclusión de los debates públicos y de la legislación que acompañan los discursos de modernización de la nación ecuatoriana.

La construcción del afrodescendiente como el “otro radical” de la nación va a significar la narración de Esmeraldas y de sus habitantes como un espacio fronterizo que existe por fuera del imaginario nacional, estableciendo una frontera simbólica que se construye en oposición a la cultura hegemónica hispana, blanca y católica. Al mismo tiempo, la exclusión de Esmeraldas del imaginario nacional conlleva al desarrollo de una conciencia local de los habitantes de la región como parte de una comunidad que se extiende a lo largo de la costa del pacífico norte a partir de la mantención, práctica y transmisión de mitos, poesía oral, décimas y tradiciones culturales que incluyen el currulao y la marimba²⁵.

Este universo local va a ser más tarde recuperado por intelectuales como Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass durante la mitad del XX, sin embargo, su aproximación a este espacio se encuentra condicionada por la retórica nacionalista, así como por los discursos políticos que dominan este momento histórico. Este es el caso de Adalberto Ortiz y su novela *Juyungo* (1941) quien escribe desde un momento de profunda crisis e inestabilidad política y por lo tanto su narrativa se enfoca en la creación de un imaginario de la región de Esmeralda y de sus habitantes

²⁵ Las décimas esmeraldeñas reproducen eventos históricos de la comunidad. Una de las más célebres décimas celebra la participación de los esmeraldeños en la Revolución Conchista. Esta indica: “Sesenta y cuatro solo eran/los de la revolución/ con veinticuatro escopetas y muy poca munición/ ellos tuvieron valor/ para atacar al gobierno/ tuvieron del Padre Eterno/ su más santa bendición. Mataron a Adolfo Cruel/ cuando la revolución”. Ver: William Luis *Voices From Under: The Black Narrative in Latin America and the Caribbean* (1995).

que le permita al país reconstruir una identidad nacional en decadencia. Además de construir un imaginario cultural de Esmeraldas, Ortiz se enfoca en la descripción del mundo interior de los habitantes de la región, a quienes alegoriza a través del relato del afrodescendiente como un sujeto rebelde; un héroe trágico por cuanto encarna la violencia asociada tanto a las injusticias sociales como a su propia naturaleza como un hombre negro. La crisis que causa la pérdida de la mitad del territorio nacional en el conflicto armado con Perú en 1941 y la profunda inestabilidad que sobreviene en este periodo da paso a una nueva narración de la nación en donde la incorporación del territorio de la costa y de sus habitantes hace posible recrear un imaginario nacional antes fragmentado por la pérdida de la soberanía.

Es por esto que, en medio de la crisis que vive el país, la decisión de Ortiz de incorporar al afrodescendiente como parte de la nueva realidad nacional significa también someterlo a la retórica nacionalista. Por lo tanto, mientras que la narrativa en *Juyungo* hace visible la historia de los campesinos negros de la costa a través de personajes que mantienen lazos familiares con personajes que hacen visible la historia de la Revolución Conchista, tal como el comandante Lastre, al mismo tiempo, su relato contribuye a la divulgación de perspectiva esencialista del hombre negro y de una visión de nación que promueve el proyecto cultural y racial del *mestizaje* y que termina por posicionar al afrodescendiente en la periferia de la conciencia nacional.

Mientras que Ortiz adopta una distancia histórica en relación al relato del hombre negro en *Juyungo*, Nelson Estupiñán Bass asume el desafío de enfrentarlo una década más tarde en su novela *Cuando los guayacanes florecían* (1954), en un periodo en el que Ecuador sobrelleva una crisis social marcada por la desigualdad y una profunda brecha social entre una mayoría pobre y marginada y una élite que sostiene su poder bajo un discurso populista alentado por el desarrollo

económico que mantiene el país a través del boom bananero. Por lo tanto, en su novela, Estupiñán Bass recupera los principios de la justicia social que dieron vida a la Revolución Conchista como una forma de reflexionar sobre la continua marginación, violencia discriminación a la que permanecen los afrodescendientes, percibidos por las autoridades como “salvajes enemigos de la civilización” (Estupiñán Bass 22). De esta forma, con su novela *Juyungo*, Adalberto Ortiz inaugura un espacio de diálogo que se posiciona en relación al silencio impuesto sobre los afrodescendientes, así como a la ambigüedad que presenta la retórica nacional. La ideología que respalda el proyecto narrativo de Ortiz en *Juyungo* se explora en la próxima sección.

“Donde entierra cayapa no entierra *Juyungo*”: el papel del hombre *negro* en la narración de la
nueva historia de Ecuador

Adalberto Ortiz nace en la provincia de Esmeraldas y durante su niñez su familia se marcha hacia Guayaquil escapando de la guerra civil que sobreviene a la Revolución Conchista. En Guayaquil su familia se vería afectada por la crisis económica que causa el brusco descenso del precio del cacao y la inestabilidad social que surge tras la fuerte represión de las huelgas de los trabajadores por el gobierno y que deja a más de 1500 obreros muertos en la desconocida masacre de 1922 (Lewis 6). En su juventud, Ortiz se traslada a Quito para completar sus estudios universitarios y regresa con frecuencia a Esmeraldas interactuando con trabajadores, conciertos y campesinos, lo cual tendría un profundo impacto tanto en su esfuerzo por denunciar su explotación como en su visión idealizada y esencialista de la región y sus habitantes.

Los eventos que marcan la vida de Ortiz durante las primeras décadas del siglo XX suponen un periodo de grandes transformaciones y desafíos para Ecuador. Estos profundos cambios darán paso a una abundante producción literaria en donde se verán reflejadas las aspiraciones de los intelectuales por establecer un sentido de nación y nacionalidad aun ausente. Ortiz termina de escribir *Juyungo* en 1941, año en que la pérdida de la mitad del territorio nacional en el conflicto armado con Perú marca el momento culminante de un largo proceso de inestabilidad política y social que impulsa a la élite en el poder a revitalizar el espíritu patriótico de sus ciudadanos a través de lo que Polo Bonilla describe como “la reconfiguración simbólica de la nación”²⁶ (21). La derrota en contra de Perú va a ser percibida por los intelectuales como el peor momento de la historia del Ecuador por cuanto pone en cuestionamiento no solo la capacidad del gobierno para liderar la nación sino porque supone un profundo golpe para la soberanía nacional (Barriga López 103). Como resultado de la fragmentación del imaginario político y cultural que significa la pérdida de gran parte de territorio nacional, intelectuales como Benjamín Carrión²⁷, uno de los más destacados pensadores ecuatorianos del siglo XX, se ven impulsados a cuestionar el carácter de la sociedad ecuatoriana poniendo en marcha una campaña para “el rescate y la construcción de la patria a través de la cultura” (Polo-Bonilla 38). El proyecto de Carrión de establecer un modelo cultural nacional que rectifique el curso de la historia de la nación ecuatoriana conlleva la recuperación de la herencia española bajo la idea de

²⁶ El conflicto armado entre Ecuador y Perú finaliza con la firma del Protocolo de Río de Janeiro en 1942, ratificado por Chile, Estados Unidos, Argentina y Brasil.

²⁷ Benjamín Carrión es uno de los intelectuales más emblemáticos de Ecuador. Entre sus ensayos más importantes se destacan “Los creadores de la nueva América” (1930) y “Cartas al Ecuador” (1943), una apología de la derrota con Perú, “El nuevo relato ecuatoriano” (1951); “Nuevas cartas al Ecuador (1959), “García Moreno: el santo del patíbulo” (1959), “El cuento de la patria” (1967), “Raíz y camino de nuestra cultura” (1970), y “Plan del Ecuador” (1977).

la indo-hispania, ya difundido por el autor su ensayo Atahualpa en 1934²⁸. Este proceso de reconfiguración simbólica de la nación se oficializa con la creación de la Casa de la Cultura en 1944, organismo estatal que Carrión lidera y que va a supervisar y presidir tanto la producción cultural como el campo intelectual nacional.

Benjamín Carrión va a tomar un papel central en el proceso de reconstrucción del imaginario nacional como principal promotor cultural del periodo. Destacado escritor, periodista, profesor universitario, Ministro de Educación y diplomático, Carrión demuestra un especial interés en el proyecto cultural que promueve el intelectual mexicano José Vasconcelos, difundido en su ensayo seminal “La raza cósmica” (1925). Carrión no solo establece una profunda amistad a través de un prolongado intercambio epistolar con Vasconcelos, sino que encuentra en el discurso de identidad nacional de la nación mexicana una fuente de inspiración para el reconstruir la ecuatorianeidad bajo el modelo del *mestizaje*²⁹ por cuanto ambas naciones comparten un desafío similar tanto en relación a la necesidad de incorporar a la población indígena como por la constante presión que ejercen las naciones vecinas sobre su soberanía (Brown 182). De esta forma, el discurso de *mestizaje* que promueve Vasconcelos se va a transformar en la base del discurso de revitalización que guía el proyecto de modernización de la nación ecuatoriana.

En consecuencia, la producción cultural durante este momento histórico adquiere un profundo sentido nacionalista por cuanto adquiere el papel de crear un sentido de nación y de

²⁸ En su ensayo “Atahualpa”, Benjamín Carrión establece los principios fundamentales que definen a Ecuador como una nación mestiza.

²⁹ Aquí me refiero a la forma particular que toma la idea de *mestizaje* en Ecuador, tomando en cuenta este discurso como un discurso de identidad nacional latinoamericano durante las primeras décadas del siglo XX. Además de la “La raza cósmica” (1925), del intelectual mexicano José Vasconcelos, otros textos que contribuyen a su formación son “Siete ensayos de la realidad peruana” (1928), del intelectual peruano José Carlos Mariátegui.

unidad nacional que agrupe a la población bajo un mismo objetivo. De este modo, los intelectuales adquieren un papel esencial en el proceso de construcción de una cultura nacional popular que restablezca el rumbo de la nación ecuatoriana, cuyo sentido de unidad se encontraba en marcada decadencia. Como indicaría el propio Benjamín Carrión, durante este periodo los intelectuales se concentran en la tarea de escribir “la nueva literatura del Ecuador” (en Pareja 694), a partir de la recuperación de imaginarios culturales bajo las ideas de “cultura nacional”, “patria” y “mestizaje” (Polo-Bonilla 37), un modelo que insiste en la asimilación de la población al modelo económico, social y cultural dominante.

La incorporación del afrodescendiente al imaginario nacional en *Juyungo* propone redefinir los límites de la identidad nacional a partir de la creación de una cultural nacional popular que justifique el carácter mestizo de la nación. El texto de Ortiz describe la vida de Ascensión Lastre, en un relato cronológico que va desde su niñez hasta la edad adulta y que describe una vida marcada por la explotación por parte de los hacendados y las empresas extranjeras y por la búsqueda de nuevas oportunidades de “ascensión” social. Al mismo tiempo, Ortiz se sumerge en el mundo interior de Ascensión para describir la opresión como parte del conflicto psicológico que supone su identidad como hombre negro. De este modo, el viaje en el cual se embarca Ascensión supone la adquisición de una conciencia mestiza, la cual va unida a su reconocimiento por la nación a partir su posicionamiento como parte de la historia nacional; una historia que se une a la historia de opresión del indígena y que busca posicionar la conciencia proletaria como la principal lucha a la que el intelectual debe aspirar. Por esta razón, aunque Ascensión Lastre se posiciona como parte de la historia nacional, su propia naturaleza como hombre negro le impide adquirir una conciencia mestiza para transformarse en ciudadano.

Por el contrario, este proceso de concientización es asumido por Nelson Díaz, un estudiante mulato, cuya enérgica posición sobre la lucha de clases se presenta como una alegoría de la alianza del proletariado como el único camino para la integración de las minorías.

De esta forma, el discurso de la lucha de clases que define el movimiento *indigenista*, se va a insertar como parte del proyecto ideológico del *mestizaje* que define la identidad del hombre negro en *Juyungo*³⁰. La densidad política que adquiere el discurso sobre la raza indígena durante las primeras décadas del siglo XX, representada tanto en el movimiento literario *indigenista* como en los discursos que acompañan el debate del “problema indígena” se van a yuxtaponer con el proyecto ideológico de *mestizaje* que promueven los intelectuales a partir de mediados del siglo XX. Mientras que el *indigenismo* denuncia la explotación del indígena y promueve reformas políticas para su incorporación a la nación, el *mestizaje* aparece como un proyecto que intenta reconfigurar la identidad nacional a partir de la integración de la población bajo un imaginario racial y cultural homogéneo. Al mismo tiempo, el *mestizaje*, como un discurso de hibridez, va a formar parte de un proyecto latinoamericano que busca fortalecer la identidad de las naciones hispanas de la región mientras que intenta asegurar su integración al sistema económico global.

Este cruce de discursos ideológicos, políticos y culturales va a crear un profundo desencuentro entre la forma en que se imagina la nación y la experiencia de las diversas comunidades afrodescendientes e indígenas al interior del país. La colección de historias “Los

³⁰ De forma general *Indigenismo* se puede definir como un proyecto intelectual, político y cultural que toma fuerza a principios del siglo XX y tiene como principales referentes a México, Perú, Bolivia y Ecuador. En sus diferentes formas, el *Indigenismo* intenta representar la realidad de los pueblos indígenas a un público lector urbano y refleja el discurso antropológico y sociológico sobre el indio.

que se van: cuentos del cholo y del montubio” (1930), escrita por miembros del movimiento literario Grupo de Guayaquil, y las novelas *Huasipungo* (1934) y *Cholos* (1937), escritas por el indigenista Jorge Icaza, van a denunciar la opresión social y las injusticias del campesino de la costa y del indígena de la sierra al mismo tiempo que contribuyen a la consolidación de un imaginario racial que insiste en borrar la presencia del afrodescendiente del imaginario nacional moderno. Las contradicciones que aparecen del cruce de proyectos políticos e ideológicos aparecen representadas en el diálogo que mantiene el personaje de Ascensión Lastre, con el jefe de la tribu cayapa en los primeros capítulos de la novela *Juyungo*. Tras abandonar a su familia y convivir con los traficantes que recorren los ríos de la región costeña, Ascensión se refugia en una comunidad indígena cayapa. En este espacio de otredad, Ascensión es apodado *Juyungo* por los indígenas, un vocablo que, según Ortiz, describe la aversión de los cayapas por la raza negra que se traduce como “diablo, mono, malo, negro”³¹ (Ortiz 49). En un acto de ventriloquía literaria Ortiz posiciona al hombre negro bajo la autoridad letrada, lo que significa demarcar un espacio de ciudadanía que se encuentra definido por el otro racial indígena. Durante un rito funerario, Ascensión le pregunta al jefe de la tribu cayapa si él sería enterrado de la misma forma, a lo que el jefe responde “donde entierra cayapa no entierra Juyungo” (27). La sentencia del jefe cayapa no solo presenta la imposibilidad de incluir en el imaginario nacional a un Otro racial que no se construya en los términos de la diferencia indígena, sino que simboliza la centralidad del discurso racial sobre el indio en la construcción de la narrativa del hombre negro en Ecuador.

³¹ El vocablo “Juyungo” aparece en el epígrafe “Oído y ojo de la selva” del capítulo IV titulado “Juyungo Juyungo”. En éste, el autor indica “Pero Juyungo es el diablo, Juyungo es el mono, Juyungo es el malo, Juyungo es el negro” (Ortiz 49).

No es sorprendente que Ortiz utilice el enunciado indígena “Juyungo” para nombrar a Ascensión Lastre, el protagonista de la novela. La incorporación del negro al imaginario nacional a partir de la voz ventrílocua indígena representa la posición de autoridad del intelectual ecuatoriano y por lo tanto, el predominio de un lenguaje cultural y de un imaginario racial que sitúa al indígena como paradigma de la diferencia posicionando al afrodescendiente al margen de la nación, o como indica Ortiz en *Juyungo* en referencia al ensayo de José Vasconcelos, “siempre marchando solo [en una] brutal soledad cósmica” (Ortiz 151). De esta forma, la representación del hombre negro en *Juyungo* aparece como lo que Bhabha denomina “the productive ambivalence of the object of colonial discourse, that ‘otherness’ which is at once an object of desire and derision, an articulation of difference contained within the fantasy of origin and identity” (*The Location* 67). Por esta razón, *Juyungo* se convierte en un texto significativo para identificar los procesos que median la producción de identidades raciales en el proceso de narrar la nación. Por una parte, la incorporación del afrodescendiente en *Juyungo* denuncia la opresión de los afrodescendientes como campesinos y hace visible las injusticias sociales que los afectan. Sin embargo, la crítica social que contiene la novela pierde relevancia bajo el discurso primitivista sobre el afrodescendiente que, como los debates sobre el “problema indio”, justifica la marginalidad del hombre negro como parte de su naturaleza racial. Es por esto que el proyecto narrativo de Ortiz es profundamente contradictorio por cuanto integra al afrodescendiente al imaginario nacional, pero termina excluyéndolo y reposicionándolo al margen de la conciencia de la nación ecuatoriana.

Una mirada general a las aspiraciones sociales de la novela de Ortiz es útil para entender la ideología que respalda su proyecto narrativo. *Juyungo* relata la vida de Ascensión Lastre

durante las primeras décadas del siglo XX, en una narrativa cronológica que comienza con la vida de Ascensión durante su infancia en la región costeña de Esmeraldas junto a su familia y finaliza con su trágica muerte a manos de soldados enemigos en la guerra fronteriza con Perú. La primera parte de la novela transcurre en las tierras bajas de la costa norte del pacífico ecuatoriano, en las profundidades de la selva y en los límites de la frontera con Colombia. Ascensión vive junto a su padre, su madrastra y su hermano menor, sin embargo, desde temprana edad demuestra un carácter rebelde e impulsivo que lo distancia de su padre, a quien le cuestiona su resignación a la pobreza y su marcado fervor religioso “[Ascensión] sabía que había negros igual de pobres que él, pero también sabía que los había en mejores condiciones” (Ortiz 18). El texto pronto asocia las aspiraciones sociales de Ascensión con el carácter revolucionario de su tío Lastre, el célebre comandante al mando de las tropas conchistas:

Que negro más resabiao, duro que le he dao ya. [Ascensión] irá a salí como mi primo, el comandante Lastre, que peleó con los Conchistas. Dios lo guarde y lo favorezca y la virgen me lo cubra de su santísimo manto. Así mismo dizque [Lastre] era de chico, emberracao como mandinga. (8)

Decidido a buscar mejores condiciones de vida, Ascensión, siendo aún un niño, abandona a su familia para unirse a un comerciante contrabandista llamado Cástulo Canchingre, quien le enseña a leer y a escribir y lo embarca en una vida nómada entre las fluidas fronteras entre Ecuador y Colombia. Sin embargo, la violenta muerte de Canchingre por los “pelacaras”, supuestos criminales colombianos, lleva a Ascensión a buscar refugio en la aislada comunidad de los indios cayapas, en donde intercambia su escasa instrucción por albergue y comida. Cuando alcanza la edad adulta, Ascensión decide dejar la comunidad indígena para trabajar en la

extracción de madera y tagua. Sin embargo, la explotación de los inversionistas extranjeros lo obliga a trasladarse a la ciudad de Santo Domingo de los Colorados, al interior de la sierra ecuatoriana, en busca de mejores oportunidades laborales. Allí, Ascensión comienza a trabajar en la construcción de la carretera que uniría la Sierra con la Costa. El énfasis en el personaje de Ascensión como un ser que busca y desea es clave en la narrativa de Ortiz ya que representa la energía que propicia los cambios en la vida de Ascensión y lo embarca en un viaje que auspicia una potencial integración a la “familia” nacional.

Sin embargo, estos cambios también significan la afirmación de los valores sociales y culturales dominantes, lo que resulta en el progresivo distanciamiento de Ascensión de aquellos que han sido percibidos históricamente por la nación como una barrera para el progreso del país, es decir, indígenas y afrodescendientes. Es justamente en la ciudad de Santo Domingo de los Colorados, espacio que simboliza desarrollo y modernización, donde Ascensión conoce a Nelson Díaz y Antonio Angulo, estudiantes que residen en la ciudad de Quito y que se encuentran con Ascensión en camino a su ciudad natal, Esmeraldas, donde se dirigen para concientizar a la comunidad sobre la importancia de la lucha de clases por sobre la conciencia racial. Esta consigna va a constituir uno de los principales argumentos que el personaje de Nelson Díaz utiliza para demostrar la importancia de la lucha proletaria: “Ten siempre presente estas palabras amigo mío: más que la raza, la clase” (97). La invocación de la clase como solución al problema de la exclusión y la discriminación será uno de los argumentos que justificaría el viaje tanto físico como psicológico de Ascensión. Así el protagonista se encamina hacia la adquisición de lo que describo como una conciencia mestiza-proletaria, un proceso que propone la alianza de clase como el único camino para lograr la integración al nuevo proyecto nacional moderno.

Por esta razón, la identidad racial del afrodescendiente en *Juyungo* aparece como un obstáculo y hacia el final de la novela se presenta como una identidad conflictiva y que se hace necesario abandonar. Por una parte, la racialización del cuerpo de Ascensión conlleva a una contradicción ontológica mientras que la “angustia racial” que sufren los personajes negros y zambos demuestra la persistencia de la retórica nacionalista que se transmite a través un discurso colonizador que Franz Fanon describe con precisión como la condición de “being through others”, un proceso simbólico de asignación de la diferencia, la cual es internalizada por el Otro racializado (86). De esta forma, la preeminencia de un lenguaje de dominación y control del otro racial se hace presente en *Juyungo* a través de la retórica nacional la cual es internalizada por los personajes convirtiéndose en un lenguaje opresivo y opresor. Aunque Ortiz se esfuerza por darle una voz a Ascensión Lastre a partir de la denuncia social y el relato de sus aspiraciones y sufrimientos, la narración de los personajes negros en *Juyungo* se mantiene dentro de los límites discursivos que permite la retórica nacional.

La falta de agencia de Ascensión ante las injusticias sociales, la victimización de los personajes a través de la “angustia racial” y la dominación y control que Ascensión ejerce sobre otras minorías (mujeres e indígenas), convierten a *Juyungo* en un texto profundamente conflictivo ya que reproduce jerarquías raciales y culturales que han funcionado históricamente para justificar la exclusión tanto de indígenas como de afrodescendientes como parte de la nación. Mientras que *Juyungo* inaugura un espacio desde donde imaginar a la diáspora africana en Ecuador, al mismo tiempo contribuye a su marginación a partir de la narración de los personajes negros como individuos que necesitan asimilar el discurso mestizo-proletario como el único camino para su integración a la nación.

En su texto *Nación y diferencia* (2005), el historiador Julio Arias Vanegas provee una descripción del paradigma de la retórica nacional en Colombia bajo el paradigma del *mestizaje*, la cual es útil para entender su construcción ideológica en el contexto de la región andina: “El objetivo era generar un pueblo unificado bajo ciertos valores y principios, desde los cuales aparecía la *diferencia aceptable* y a partir de los cuales era posible establecer una jerarquía interna de la población” (43, 46). De manera similar, en *Juyungo* Ortiz posiciona la figura del hombre negro en un espacio marginal, cuyo acceso a la ciudadanía se encuentra condicionado por su capacidad para crear “espacios de diferencia aceptable”, los cuales que se recrean y legitiman a través de la ficción de la mezcla.

La ambivalencia que supone el concepto de *mestizaje* como discurso de hibridez es discutida por la crítica literaria Shalini Puri, quien enfatiza la importancia de historizar los discursos nacionalistas y explorar su rol en relación con otros discursos de identidad racial. Para Puri, el *mestizaje*, así como otros discursos contestatarios como el *indigenismo* y el *negrismo*, representan discursos que la élite en el poder utiliza para administrar políticas raciales según sus propios intereses (51). De esta forma, la construcción de la figura del hombre negro como un individuo racializado que propone Ortiz en *Juyungo*, funcionan para reafirmar el *mestizaje* como proyecto político y cultural, y por esta razón, se transforma en una narrativa de exclusión que termina por desplazar al afrodescendiente en el proceso de narrar la nación.

Este proceso de exclusión se inicia en los últimos capítulos de la novela de Ortiz, cuando Asunción es despedido de la faena por apoyar una huelga sindical, lo cual lo obliga a regresar junto a otros trabajadores a su tierra natal en Esmeraldas. Allí se asienta en la isla de Pepepán, tierras ancestrales pertenecientes al patriarca, Don Clemente Ayoví, en donde Ascensión y su

compañera María de los Ángeles esperan el nacimiento de su hijo para comenzar una nueva familia. Pero su proyecto se derrumba cuando las tierras son reclamadas por un hacendado local y finalmente vendidas a un capitalista alemán, Mr. Hans, quien los obliga a abandonar el territorio usando métodos represivos. Una serie de eventos se desencadenan a partir de la expulsión de los habitantes de la isla: el hijo de Ascensión muere calcinado a manos de los empleados de Mr. Hans, María de los Ángeles pierde la razón a causa de la trágica muerte de su hijo y Ascensión se convierte en prófugo de la justicia después de asesinar violentamente a Mr. Hans y a sus empleados en venganza por la muerte de su hijo.

La desintegración de la comunidad de Pepepán representa la progresiva desaparición de la herencia cultural de la comunidad negra de Esmeraldas, la cual es percibida por los oficiales de gobierno como un obstáculo para “la llegada de la civilización a la provincia” (Ortiz 272). Desolado por la pérdida de su familia y frustrado ante la disolución de su comunidad, la corrupción de los oficiales de gobierno y la explotación de los hacendados e inversionistas extranjeros, Ascensión se enlista como soldado cuando estalla la guerra con Perú en 1941. Este acto marca el inicio de viaje del protagonista hacia su trágico final sellado en su nombre desde el principio de la novela. En el último capítulo, titulado “Negro entre indios”, Ortiz vuelve a utilizar la voz ventrílocua para visualizar al afrodescendiente y al indígena como partes de una misma historia nacional. Ascensión asume la voz de autoridad del intelectual cuando reflexiona sobre la experiencia común de opresión con los demás reclutas, en una descripción que enfatiza una narración racializada de la nación:

Al otro lado [Ascensión] observó a los serranos coloraditos, recién bajados de lo interandino, cholos sufridos, callados, parecíanle cayapas vestidos de soldados, aun los

más blancos y colorados tenían mucho de indio...y él, entre ellos, peleando por el mismo motivo, llenos quizás de iguales pensamientos, de las mismas angustias, de idénticas desesperanzas...Toda su vida, solo fue un negro entre indios. (295)

La reflexión que envuelve a Ascensión representa la perspectiva de Ortiz como intelectual comprometido por lucha proletaria, quien busca afirmar su posición presentando la figura del afrodescendiente y del indígena como víctimas de un mismo sistema de explotación y por lo tanto, capaces de construir un destino en común. Aunque la imagen de negros, indios, cayapas y cholos busca simpatizar con la causa proletaria, el relato de la muerte de Ascensión hacia el final de la novela vuelve a recordarnos que su naturaleza, representada en su rebeldía, violencia y virilidad excesiva, termina por justificar su exclusión.

Ya en la frontera enemiga, Ascensión se transforma en un individuo anárquico, quien movido por la venganza, la impulsividad y la violencia, representa una amenaza al orden social. Abandonados por el gobierno, sin municiones ni alimento, Ascensión decide cruzar la frontera que los divide con la nación enemiga en busca de comida; acción que el narrador justifica como parte de la “inmensa vitalidad... [y] rebeldía interior” de Ascensión: “Juyungo tenía hambre y renovados deseos de matar con su machete, de cometer una hazaña digna de un Lastre, de un negro-negro” (301). El acto de cruzar la frontera enemiga en busca de alimento no solo confirma la naturaleza instintiva de Ascensión, sino que lo convierte en una figura arquetípica, un héroe trágico que trasciende como un símbolo de libertad construido sobre la base de la idea mítica de la rebeldía africana:

[Ascensión] pasó inadvertido las primeras trincheras...de pronto vio a una veintena de soldados sentados alrededor de una fogata...De nuevo se sintió un negro entre

indios...Mátenlo, es un negro machetero esmeraldeño...un negro muerto de hambre... un negro, nada más” (302, 303).

Incapaz de defender a su propia familia o a la familia nacional, Ascensión muere acribillado por los soldados peruanos. Así, el cuerpo de Ascensión desaparece del espacio textual y en su lugar aparece la voz de Nelson Díaz como símbolo del ciudadano que emergerá del espíritu “patriótico” que representa el nuevo país que Ortiz imagina como intelectual:

Nelson sintió en su espíritu algo así como un foetazo...condenados por el delito de creer en el patriotismo, y en la honestidad. Si no morían súbitamente, sería de cangreja o hasta de hambre...Él, que había seguido en los últimos años, el desenvolvimiento tortuoso y retardado en la nacionalidad, nunca lograda; que había asistido a la gradual descomposición de los grupos dirigentes... “Este no es un país”, pensó, pero en seguida, podó las frondosidades pesimistas que le estaban naciendo: ... ¡Algún día faremos de él un verdadero país! (297)

La desaparición de Ascensión Lastre da inicio a la narración del afrodescendiente como parte de una historia escrita por y para los intelectuales de la nueva nación ecuatoriana. La fuerza vital que en un principio guía el relato de Ascensión en *Juyungo* termina siendo un simple destello de luz; un resplandor que en la mano del intelectual mestizo está destinado a apagarse. En una sociedad que rechaza explícitamente la posibilidad de reconciliar la imagen nacional con la del afrodescendiente, Ortiz asume una posición de autoridad para someterlo al discurso dominante que justifica su exclusión. Así, Ascensión es narrado como un sujeto que hereda su carácter rebelde y su virilidad excesiva de sus ancestros, los esclavos africanos que se sublevan del barco negrero en la costa de Esmeraldas acabando con la tripulación española (Ortiz 205),

una condición que se manifiesta en la imagen de su tío, el comandante Lastre, quien participa en la revolución Conchista incitado por su “odio racial” en contra de los blancos (103).

De esta forma, la articulación de la identidad negra en *Juyungo* se construye en referencia al discurso racial que sirve de base para construir la diferencia indígena; diferencia que se reinscribe en aquellos cuerpos percibidos por fuera de la idea nación y nacionalidad. En su texto *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*, Jossianna Arroyo describe el trabajo del intelectual para incorporar al otro racial como una forma de construir la subjetividad cultural de la nación. La autora denomina este proceso como “travestismo cultural” por cuanto el proceso de inclusión implica el uso de estrategias narrativas que lo contienen, disciplinan o subliman y terminan por desplazarlo en el proceso de narrar la nación: “la estrategia de identificación con el otro, surge de los juegos de poder propios de la representación y es por esto que el cuerpo del otro se figura desde la raza, el género y la sexualidad” (5). En el caso de Ortiz, la incorporación del hombre negro en Ecuador funciona para re-imaginar la nación en un momento de crisis e inestabilidad y por esto se transforma en un texto fundacional para entender la *negridad* en Ecuador, en donde incorporación del hombre negro se transforma en un simulacro de inclusión. La narración del hombre negro en *Juyungo* va a significar la reproducción de ideas hegemónicas de raza, género, clase y sexualidad como las bases ideológicas en que se funda la nación. La reproducción de jerarquías raciales y culturales que aparecen en *Juyungo* y los procesos de exclusión que implica la narración del sujeto racializado se exploran en la siguiente sección.

Juyungo como relato fundacional de negridad ecuatoriana

Mientras que en *Juyungo* Ortiz reconoce la presencia del afrodescendiente como parte integral del entramado social nacional e intenta generar un sentimiento de empatía en el lector sobre su situación de opresión; en el proceso de narrar al hombre negro como parte de la nación ecuatoriana el autor irremediablemente reproduce una retórica racista y sexista y por lo tanto excluyente. De esta forma, *Juyungo* retoma la autoridad que adquieren las narrativas fundamentales, reproduciendo un lenguaje colonizador que enfatiza la diferencia. A pesar de que los miembros del grupo de Guayaquil, movimiento literario al que Ortiz pertenece, sostendrían que su generación llegó a encontrarse en una “orfandad literaria” (Pareja 693), las bases ideológicas en que se construye la primera narración de la nación van a ejercer una enorme influencia en la forma en que los intelectuales van a imaginar a los sujetos nacionales a lo largo del siglo XX.

Como se discute en la primera parte de este capítulo, la producción intelectual de Juan León Mera se convierte en uno de los referentes más importantes en el campo intelectual ecuatoriano, y de manera particular el texto fundacional *Cumandá: un drama entre salvajes*. Aunque temporalmente distante y estéticamente diferente de *Cumandá*, en *Juyungo*, Ortiz reclama la autoridad narrativa de la novela fundacional de Mera, posicionándolo como un texto que responde a la retórica nacionalista. Según Tittler, el patriotismo literario de la narrativa de Mera reaparece en la novela de Ortiz no solo en relación al proyecto ideológico que promueve su obra, sino en las aspiraciones de *Juyungo* como un texto que busca establecer una narrativa fundamental de los afrodescendientes en Ecuador (168). En *Cumandá*, Mera se centra en el

restablecimiento del orden perdido, lo cual implica la recuperación del dominio del hombre blanco y de los valores hispano-católicos al mismo tiempo que sugiere la exclusión de aquellos individuos considerados por la nación como parte de la “barbarie”. De manera similar, en *Juyungo* Ortiz propone la incorporación de Ascensión Lastre a partir de un viaje físico y psicológico hacia el despertar de una conciencia mestiza. De igual forma, el relato sugiere la eventual exclusión del hombre negro en espera de su transformación como ciudadano, la cual emergerá de la lucha proletaria y del espíritu “patriótico” que representa la identidad mestiza.

Como Mera, Ortiz construye al afrodescendiente como una categoría racial y cultural a partir de la descripción del universo social de Esmeraldas y sus habitantes. En *Juyungo*, el hombre negro se construye desde la híper-sexualidad, cuya masculinidad está definida por la violencia, la impulsividad y la rebeldía. El viaje de Ascensión Lastre, desde la “barbarie” hacia la “civilización” es un viaje físico y psicológico que supone una lucha por crear un sentido de pertenencia, pero a su vez, implica la adopción de los valores que promueve la retórica nacionalista. En *Cumandá*, este proceso va a ser clave en la construcción de la figura de la mujer blanca. A pesar de que Cumandá crece lejos de la civilización, nunca pierde la virtud y la moral asociada a su identidad racial (Andrade 38). Dentro de este paradigma, en *Juyungo*, la transformación de Ascensión implica disciplinar su conciencia racial como hombre negro, un proceso que supone un progresivo distanciamiento de su comunidad y de su herencia ancestral.

En relación a los procesos de racialización, Stuart Hall señala que su articulación se define por la creación de fronteras simbólicas entre categorías racialmente construidas y por la naturalización de las diferencias a partir de la construcción de nociones de pertenencia y otredad (*Cultural Identity* 446). De esta forma, la identidad racial de Ascensión permanece ligada a su

identidad masculina, la cual necesita construir y negociar durante su viaje hacia la civilización. Esto también significa que la incorporación simbólica de Esmeraldas como un espacio otro dentro del imaginario nacional transforma a la región como a sus habitantes en espacios y cuerpos racializados. A lo largo de la novela, la historia de Ascensión está definida por su distanciamiento de su familia y de su herencia cultural, lo que supone la narración de Esmeraldas como un espacio de barbarie. Ortiz describe a la comunidad negra esmeraldeña como un pueblo atrasado, pobre, inculto y salvaje, de manera similar en la que Mera representa a las comunidades indígenas. En su relato, Ortiz hace referencia a Esmeraldas como un espacio mítico, cuyo proceso de modernización se ve obstaculizado por la preeminencia de relaciones coloniales heredadas del concertaje y por el obscurantismo que promueve el fanatismo religioso. De esta forma, el discurso colonizador se hace presente tanto en la educación informal que recibe Ascensión Lastre de su mentor Cástulo Canchingre, un comerciante contrabandista, como en la representación del carácter indómito de la región y de sus habitantes. Este se describe en el siguiente diálogo que sostienen Ascensión y Cástulo Canchingre:

“‘¿por qué los llaman [pelacaras]?’

‘Porque a sus víctimas les quitaban el pellejo de la cara para que nadie pudiera reconocerlos’,

‘¡qué mala gente!’

Entre la ficción y la vida nómada, preñada de incidentes, asaz y peligrosa, corría el chorro formativo del niño negro”. (Ortiz 18)

La formación que recibe Ascensión representa la visión del intelectual tanto en referencia al proyecto letrado como a la idea de la región como un espacio de “barbarie” en donde habitan

personajes míticos como el mago “tripa dulce” o criminales como los “pelacaras”. De la misma forma, el carácter pre-racional de la región de Esmeraldas es anunciado en los epígrafes que preceden cada capítulo, titulados “oído y ojo de la selva” y que posicionan a la región y sus habitantes en un universo que precede al lenguaje: “De la selva profunda emergieron ébanos soberbios de nocturnos corazones, *testigos sin lengua* de las múltiples hazañas de algún negro cimarrón” (78).

De esta forma, la narración de la región de Esmeraldas en *Juyungo* ejerce una dominación simbólica sobre el territorio que representa a sus habitantes como parte de una frontera imaginaria a través carácter indómito de la región. Esmeraldas, como un espacio de diferencia, se convierte en una forma de “topografía literaria” que, como indica Rodríguez en relación a la representación del espacio americano como un “espacio de barbarie”, recrea un mapa mental en donde se sostiene el relato histórico en donde se proyectan las ideas de modernidad y progreso (138). De este modo, la representación de los indígenas como seres “bárbaros” que aparece representado en *Cumandá*, en *Juyungo* se convierte en la representación de los habitantes de Esmeraldas como criminales violentos, magos perversos y traficantes inescrupulosos. El proceso de narrar Esmeraldas transforma a la región en un espacio que se construye en oposición a las ideas de nación y nacionalidad y por lo tanto en donde se reproducen discursos hegemónicos sobre el otro racial.

Sin embargo, Esmeraldas no es el único espacio narrado como parte de una frontera imaginaria, las comunidades indígenas en *Juyungo* también se constituyen como parte de esta frontera. Utilizando un discurso respaldado por la historia nacional que posiciona al indígena como el otro cultural y racial de la nación, Ascensión asume una mirada colonial sobre el otro

colonizado recreando espacios de diferencia a través de un relato etnográfico que funciona para subalternizar el conocimiento y la experiencia de las poblaciones nativas; un proceso que Aníbal Quijano identifica como base de la creación de la “diferencia colonial” (536). Después de escapar del ataque de los “pelacaras”, Ascensión busca refugio en una comunidad cayapa en donde permanece por una larga temporada. Su presencia en este espacio otro sirve como un testimonio que reafirma el carácter inferior de los indígenas que promueve la retórica nacional. En su relato, Ascensión elabora un cuadro costumbrista de las tradiciones de los indios cayapas, las cuales son percibidas por éste como pintorescas y atrasadas:

“Luego de haber llegado, [a Ascensión] comenzó a picarle la curiosidad de averiguar las costumbres de esa gente tan rara [...] Admiró la limpieza de sus casas...aprobó mentalmente la idea cayapa de tener siempre ordenados los trastos... y el idioma cayapa se le metió en el cuerpo [...] Si le hubieran contado lo que vio después, no lo hubiera creído” (Ortiz 28,29). Asombrado y horrorizado por sus costumbres,

Ascensión procede a describir los ritos funerarios de la comunidad como actos “paganos” y las prácticas de alumbramiento de las mujeres como “salvajes”, creando un relato que describe a la comunidad cayapa como una sociedad primitiva. No obstante, la aversión que tanto Ascensión como los cayapas sienten por el otro indígena y negro es justificada en la narración como un antagonismo racial ya que: “[los cayapas] a la vez que odian a los negros, les temen” (Ortiz 26). La narración del otro indígena a partir de la voz de Ascensión no solo recrea la estética indigenista, como un relato antropológico sobre el otro, sino que establece una distancia entre Ascensión y los indígenas que autoriza la narración del hombre negro a partir de la subalternización de las comunidades indígenas.

Roitman indica que la retórica nacional de mediados de siglo XX en Ecuador no solo utiliza la figura del indígena para legitimar el discurso de superioridad de la raza blanca-mestiza, sino que reafirma las diferencias que se construyen entre la figura del indígena y del hombre negro con el mismo propósito (110). De esta forma, Ascensión se distancia de la comunidad negra al mismo tiempo que rechaza a la comunidad indígena, un proceso necesario en el camino hacia una potencial integración a la familia nacional. Desde este espacio ambiguo y contradictorio, Ascensión se embarca en su viaje civilizatorio en búsqueda de “lo nuevo”, “Ascensión quería ver si todo aquello era cierto, nuevas tierras, nuevos hombres, y nuevas cosas...Admiraba el valor de los protagonistas y dudaba un poco de las truculencias mágicas” (22). Es por esto que unos de los momentos claves del viaje de Ascensión significa su encuentro con María de los Ángeles, la mujer blanca con quien decide construir una familia y cuya relación sentimental provoca que el “odio racial” de éste en contra de los blancos desaparezca y sea reemplazado por una conciencia de clase. De esta forma, el cuerpo de la mujer blanca, aparece como el medio principal para acceder a la ciudadanía, por lo que las relaciones de Ascensión con Pancha, la mujer indígena, Afrodita la mujer negra y María de los Ángeles van a representar etapas necesarias para su incorporación al proyecto nacional. La siguiente sección explora las intersecciones entre raza, género y nación en el proceso de narrar la nación en *Juyungo*.

Narrativas erótico-raciales: *negridad* y masculinidad en *Juyungo*

Doris Sommer indica que la producción literaria del siglo XIX tiene como eje narrativo la “retórica erótica”, la cual convierte el tema de la unión heterosexual entre diferentes razas y

clases sociales en una alegoría para la unión de diferentes regiones o partidos políticos. Entendiendo la “retórica erótica” como uno de los pilares de la narrativa nacionalista, este tema reaparece como central en *Juyungo* como una estrategia en donde la unión de Ascensión con María de los Ángeles, la mujer blanca, se hace imprescindible para nacionalizar la figura del hombre negro. La energía que en un principio guía el viaje de Ascensión hacia su potencial incorporación como ciudadano se convierte más tarde en una energía sexualizada que reafirma a la hetero-normatividad de la retórica nacional, así como la hegemonía patriarcal de la nación. En consecuencia, en *Juyungo*, el discurso nacionalista que respalda la identidad nacional se transforma en un discurso de dominación y control no solo sobre el otro racial, sino sobre el otro femenino.

En su estudio sobre raza y nacionalismo, Balibar enfatiza la importancia que la energía sexual masculina tiene dentro del discurso nacionalista y cómo “el significante fálico del racismo” funciona para perpetuar sistemas de dominación (49). Mientras que el enfrentamiento de Ascensión con los sistemas de explotación y su trasformación hacia una conciencia proletaria termina siendo una lucha infructuosa, la energía sexual de Ascensión se presenta como productiva. Como indica Jean Franco en relación a la novela contemporánea latinoamericana, la alegorización de los personajes femeninos va a ser fundamental en el proceso de búsqueda y adquisición de la identidad masculina (*Self Destructing* 105). De esta forma, el encuentro de Ascensión con Pancha, la mujer indígena, Afrodita, la mujer negra, y María de los Ángeles, la mujer blanca, le permiten a Ascensión ejercer un dominio simbólico sobre la mujer que a su vez le otorga la posibilidad de adquirir una identidad masculina.

El primer paso en este relato de dominación ocurre con el encuentro entre Ascensión y Pancha, una joven indígena cayapa, durante la breve estadía de éste en su comunidad. La decisión de Ascensión de ocupar este espacio otro supone a su vez un acto de poder que reproduce el relato del encuentro colonial. La ocupación del territorio indígena por parte de Ascensión recrea el proceso colonial de dominación no solo en relación a la creación de diferencia con el otro indígena, sino que a través de la apropiación del cuerpo de la mujer indígena. Una de las estrategias literarias que Ortiz utiliza para someter a la mujer indígena a la retórica hetero-patriarcal es la supresión de su voz, la cual es reemplazada por una ambigua representación de ésta como un individuo pasivo y dócil, quien ejerce una misteriosa atracción sobre Ascensión: “[Ascensión y Pancha] casi no hablaban, no sabían que decirse...él dejaba correr sus manos ávidas y torpes por aquellos senos erectos y cobrizos y luego entre los quites y las risas de la otra buscaba él otras partes” (Ortiz 106). El silencio de la mujer indígena es esencial en el relato del encuentro entre Ascensión y Pancha ya que confirma la narrativa de inferioridad del indígena que promueve la retórica nacionalista, así como de dominación sobre la mujer, lo que a su vez justifica la violencia sobre el cuerpo de la mujer indígena.

La violencia que Ascensión ejerce sobre el cuerpo de la mujer indígena aparece así justificada como parte de la historia nacional, y, por lo tanto, como un paso necesario en el camino de Ascensión hacia el despertar de una conciencia masculina. Eventualmente, la relación entre Pancha y Ascensión llega a su fin cuando el jefe de la tribu desaprueba su relación, lo cual impulsa a Ascensión a dejar la comunidad y a emprender nuevamente su viaje. Consciente de la relación de dominación que supone su encuentro con Pancha, Ascensión se

marcha sin remordimientos mientras posiciona a la mujer indígena como incompatible con el proyecto nacional:

“Lastre no se hizo rogar mucho. Estaba deseando salir de allí. No podría permanecer más. Solamente le dolía el abandonar a Panchita, que a lo mejor quedaba preñada, la pobre. Pero no la podía llevar consigo; ni la tribu, ni el dueño de la canoa se lo permitirían” (Ortiz 106).

La mujer indígena como un sujeto incompatible para la reproducción de la familia nacional que supone el relato de Ascensión implica la búsqueda de nuevos vínculos y propicia el encuentro con dos mujeres que conforman la triada étnica nacional: Afrodita, la profesora negra y finalmente con María de los Ángeles, la mujer blanca. De esta manera, la estrategia narrativa que supone la “retórica erótica” en *Juyungo* se vuelve relevante ya que el deseo racializado se convierte en el motor del relato de Ascensión en la construcción de una identidad masculina. Así, el viaje de Ascensión continúa con su encuentro con Afrodita, una mujer negra esmeraldeña que trabaja como profesora rural y por quién Ascensión llega a sentir una profunda atracción. El nombre “Afrodita” no solo representa la herencia africana, sino que evoca el mito griego de “la diosa del amor” para posicionar a la mujer negra como objeto de deseo. A pesar de que la sexualización de Afrodita justifica el deseo y la atracción de Ascensión, Ascensión no logra establecer una relación con Afrodita ya que ésta prioriza su rol como profesora rural, en el cual se sustenta su reputación en el pueblo: “[Ascensión] menudeó sus visitas donde la maestra negra, color poco visto como maestras de escuela. Es macanuda, pensaba, pero siempre la hallaba en ocupaciones que no le permitían desarrollar nada de su pretendida conquista” (46). A pesar de que Afrodita también ocupa un espacio textual mínimo, aparece ocupando un rol social

determinante en su calidad de educadora, el cual equivale a discurso estatal de la mujer como transmisora de los valores nacionales.

El encuentro con María de los Ángeles va a sellar la incorporación de Ascensión al proyecto nacional, lo que implica negociar su identidad con otras formas de masculinidad racializada. En su texto *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race* (1995), Robert Young indica que los discursos de hibridez cultural que se presentan como metáfora de la mezcla racial implican que “hybridity as a cultural description will always carry with it an implicit politics of heterosexuality” (25). De esta forma, la masculinidad de Ascensión aparece en oposición a la virilidad excesiva de otros personajes racializados, tal como Cocambo, descrito como “un negro...con los antebrazos soplados de carne, cara y pectorales de gorila [que] otros negros miraban con admiración y respeto” (78), o bien de Valerio Verduga Barberán, un *manabita* descrito como “violador de mujeres criollas lindas y esquivas”³²(65). De esta forma, la masculinidad de Ascensión que en un principio se presenta como una forma de deseo racializado, “[la deseaba] más que nada, porque era una mujer blanca, con una voluntad de humillarla sexualmente” (72), a lo largo del relato se legitima a través de nuevo rol como protector de la mujer blanca ante sujetos violentos o bien potenciales rivales.

La “retórica erótica” que guía la narrativa del hombre negro en *Juyungo* se construye a partir de discurso racializado y la ideología hétero-patriarcal que promueve la retórica nacional. En consecuencia, esta retórica nacionalista va a significar múltiples exclusiones no solo para el hombre negro, sino que para la mujer negra e indígena. El orden jerárquico que adquieren estas categorías culturales seguirá dominando el relato nacional en las siguientes décadas llegando a

³² Manabita describe a un campesino mestizo de la región de Manabí, en la Costa del pacífico.

ser definitorias en la construcción del relato de la mujer afrodescendiente en Ecuador a fines del siglo XX. El próximo capítulo explora el relato de la mujer negra en la novela *Jonatás y Manuela* (1996), de Argentina Chiriboga, y analiza la intersección de categorías hegemónicas de raza, género, clase y sexualidad en la representación de la figura de la mujer negra y blanca en la mantención y reproducción de discursos de nación e identidad nacional.

CAPÍTULO 3

JONATÁS Y MANUELA: CRISIS Y RECONFIGURACIÓN DE IMAGINARIOS HISTÓRICOS

La novela de ficción histórica *Jonatás y Manuela*, de Luz Argentina Chiriboga (1940-) publicada en 1994 y reeditada en el año 2010 como parte de una campaña de lectura nacional, regresa al periodo colonial para reconstruir el relato de una mujer ignorada por la historia ecuatoriana: Jonatás, la desconocida esclava de Manuela Sáenz (1797-1856?) quien a su vez constituye uno de los personajes más célebres de la historia de las naciones andinas. La novela se inicia con la historia de la abuela de Jonatás, Ba-lunda, la cual da cuenta del comercio transatlántico de esclavos hacia Sudamérica, para luego enfocarse en el encuentro entre Jonatás y Manuela durante la infancia de ambas mujeres. En la novela, la historia entre la esclava Jonatás y su ama Manuela se inserta en el contexto de las campañas previas a la batalla de independencia, en la cual ambas mujeres participan. El regreso a este período fundacional al que hace referencia la novela de Chiriboga ocurre en un momento en que el país atraviesa por una profunda crisis política, económica e institucional³³. La novela de Chiriboga confronta este momento de división

³³ La crisis por la que atraviesa Ecuador durante la década del 90 se inicia con la reaparición de las disputas territoriales con Perú y alcanza su punto máximo con el quiebre del sistema bancario, lo que lleva al país a la dolarización de la moneda nacional en el año 2000. La inestabilidad social, la pérdida de la soberanía monetaria, y los desastrosos efectos que causa el quiebre del sistema financiero provoca la salida de miles de ecuatorianos al exterior, quienes en su mayoría viajan a España y los Estados Unidos, transformándose en la oleada migratoria más importante de la historia. Se estima que en la actualidad hay más de un millón de ecuatorianos residiendo fuera del país Ver: Ramírez Gallegos (2010).

nacional a través del relato de solidaridad de dos mujeres de razas y clases diferentes y que presenta su relación como una alegoría de “la unión de las razas”, un simbolismo que atraviesa el relato de la Independencia de las naciones andinas y éste como el momento fundacional más significativo del Ecuador contemporáneo (Polo- Bonilla 43). Este capítulo analiza la figura de la mujer en la novela *Jonatás y Manuela* y su rol en la reproducción y mantención de discursos de nación e identidad nacional. El proceso de re-imaginar a la mujer negra en relación a este momento histórico fundacional no solo pone en evidencia el carácter performativo del lenguaje en la narración de la nación, así como la nación como un constructo literario, sino que enfatiza la centralidad de la figura racializada de la mujer en la creación, reproducción y mantención de discursos dominantes de nación e identidad nacional. Mi estudio comienza con un breve análisis de la construcción de la figura de la mujer como categoría cultural en la producción literaria de Ecuador durante el siglo XIX y principios del siglo XX, a través de la descripción de los ideales que la definen y su influencia en la construcción de la figura de Manuela Sáenz como símbolo nacional femenino en Ecuador.

En la segunda parte del capítulo continuo con un análisis literario de la relación entre la figura de la esclava Jonatás y de su ama Manuela Sáenz, enfocándome en el uso de la imagen de Manuela Sáenz, como el ícono femenino más celebrado de la nación ecuatoriana, como estrategia narrativa para integrar a la mujer negra al imaginario cultural ecuatoriano como parte de la historia nacional. Chiriboga encuentra en la imagen de Manuela Sáenz una fuente de inspiración para representar la figura de la mujer negra como parte del discurso que la nación impone sobre la mujer convirtiendo a la mujer negra en un símbolo patrio y una figura femenina que busca su propia libertad en la defensa de los valores y los ideales de la nación.

Este proceso también significa el reposicionamiento del afrodescendiente como parte de una comunidad diaspórica imaginada y por lo tanto como una “nueva etnicidad”, que como indica Stuart Hall, presenta la *negritud* como una experiencia unificadora, pero a la vez hegemónica (*New Ethnicities* 235), la cual encuentra su corolario en el comienzo de la narración de Ecuador como una nación multicultural. Esta nueva narrativa sobre el afrodescendiente va a estar mediada por el discurso de la diáspora africana en donde se busca establecer un relato de origen de la comunidad afrodescendiente en Ecuador a través del tropo de la resistencia inscrita en la mujer negra y representada por la figura de Ba-lunda y esta narrativa como una extensión del discurso del Estado ecuatoriano, el cual se hace presente a partir de la figura de Jonatás como símbolo del papel de las mujeres en la protección y defensa de los valores y la cultura nacional.

El color del género: la racialización de la mujer en la narración de la nación ecuatoriana

Como se discute en el primer capítulo, los principios ideológicos en que se sostiene la idea de nación e identidad nacional en Ecuador tienen como base discursos hegemónicos sobre raza y nación, en cuya construcción la figura de la mujer ha ocupado un rol fundamental. Desde principios de la república, intelectuales utilizan la figura de la mujer para reafirmar la idea de la superioridad de la tradición cultural hispana y de la identidad racial blanca-europea, excluyendo en este proceso tanto a mujeres indígenas como a afrodescendientes. Una de las primeras producciones literarias que promueve esta visión sobre la mujer en relación a la nación es el

poema épico “La virgen del sol: leyenda india” (1861), escrito por el intelectual y político Juan León Mera (1832-1894). El poema presenta la figura de la mujer indígena transfigurada como mujer blanca a través de la iconografía religiosa católica como modelo de inocencia, belleza, castidad sexual y ante todo sacrificio (Grijalva 189). El poema tiene como argumento el encuentro romántico entre Cisa y un guerrero incaico; cuya historia culmina con su conversión a la fe católica y su unión en matrimonio, reafirmando el poder de la iglesia católica como institución unificadora de la nación (190). Como ocurre con la construcción de la figura de la Virgen de Guadalupe en México, en la “Virgen del Sol” figura de la mujer indígena aparece mediada bajo la ideología de la religión católica como fuente de legitimidad e identidad nacional, y al mismo tiempo como símbolo del poder colonial y por representativa del proceso de conquista. Con la novela *Cumandá*, también escrita por Mera, reaparece la imagen de la virgen/indígena a través del relato de una niña blanca, *Cumandá*, criada por indígenas, quien crece para convertirse en una mujer de profunda pureza espiritual, quien sacrifica su vida para que, sobre su cuerpo, blanco y virginal, se construya la emergente nación ecuatoriana (Sommer 240). Es importante notar en énfasis en la de-sexualización de la mujer a la que alude tanto “La virgen del sol” como “*Cumandá*”, lo cual se presenta como un importante modelo de virtud femenina que contribuye a la consolidación de la figura de la mujer blanca como metáfora de la pureza de la nación ecuatoriana tanto en términos culturales como raciales (Andrade 39).

La transición hacia un gobierno liberal a principios del siglo XX significa a emergencia de un nuevo discurso sobre la mujer en relación a la moral y la conducta femenina. Según Grijalva, intelectuales del gobierno liberal, como Gonzalo Zaldumbide y Juan Montalvo, posicionan a la familia como base de la sociedad y a la mujer como central para su definición,

revelando así la construcción hétero-normativa y patriarcal del discurso nacional. El texto seminal de Doris Sommer *Foundational Fictions* se vuelve significativo para entender la forma en que la retórica nacional cumple un rol esencial en la definición de la mujer en relación al modelo heterosexual que subyace en la idea de la familia como base de la estructura de la sociedad de las nuevas naciones. Según Sommer, la producción literaria decimonónica construye la idea de la nación a partir del modelo heterosexual como alegoría nacional. Al respecto, la autora indica que erotismo y nación “become figures for each other in modernizing fictions [while] the rhetorical relationship between heterosexual passion and hegemonic states functions as a mutual allegory, as if each discourse were grounded in the allegedly stable other” (31).

Dentro del régimen heterosexual en que se construye la nación la mujer ocupa un papel fundamental dentro de la familia como madre, esposa y educadora doméstica (Grijalva189). La función de la mujer dentro del núcleo familiar significa también imaginar a la mujer como un sujeto que necesita de guía y protección constante. En su artículo “Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX”, Jorge O. Andrade describe la obsesión de la élite intelectual por supervisar, controlar y disciplinar a la mujer como una forma de proteger la nación y los valores nacionales, lo que se traduce en la construcción de tropos femeninos que van a servir para alertar a la sociedad sobre las consecuencias que conlleva desobedecer las normas establecidas (43). Estos tropos van a circunscribir a la mujer dentro de dos categorías esenciales: la mujer virginal, sacrificada y virtuosa y la mujer transgresora y corrupta, quien es considerada como una amenaza para la integridad de la familia, así como para su reproducción y mantención.

Novelas como *La emancipada*³⁴ (1863) van a presentar el tropo de la mujer transgresora a través de personajes que rechazan su papel de esposa o madre, representando a personajes femeninos como un peligro para la integridad del matrimonio, la familia y la educación doméstica, así como para reproducción biológica de la familia (41). Otro ejemplo aparece en la novela *A la costa*, de Luis A. Martínez, en donde la ascendencia africana del personaje se asocia con la debilidad moral de la mujer, lo cual la lleva a mantener relaciones sexuales fuera del matrimonio; un acto que el autor describe como una conducta ilícita y desafiante que se inscribe en el cuerpo racializado del personaje de Mariana:

“Mariana, por uno de esos fenómenos bastante frecuente, era el reverso de su hermano: bulliciosa, energética y atrevida. El tipo físico anunciaba un temperamento ardiente, porque era morena de ojos negros, labios abultados, pelo negro y ensortijado, tipo exacto de la cuarterona, como si en los antepasados de su familia hubiera circulado sangre africana”. (Martínez 14)

La hiper-sexualidad implícita en el cuerpo de Mariana se transforma entonces en la fuente de su transgresión; una transgresión que implica imaginar a la mujer negra, es decir a la mujer no blanca, como una mujer corrupta y falta de moral. La transgresión de la mujer va castigada severamente en los textos decimonónicos, lo que puede conllevar incluso la muerte. Andrade indica que, con frecuencia, los personajes femeninos en estos textos son expulsados del ámbito familiar, rechazados por la sociedad, y empujados a la marginación, la pobreza o la prostitución, en donde son abusados y explotados, justificando así la violencia sobre la mujer (43). Mientras

³⁴ *La Emancipada* es publicada por entregas en 1863, y se publica como texto en 1974, y a pesar de la distancia en la publicación, el texto alcanza una alta aceptación entre público lector ecuatoriano.

que la literatura decimonónica va a construir una narrativa que insisten en proteger a la mujer blanca burguesa como símbolo de la nación a través de su control y disciplina, tanto la literatura indigenista como de realismo social van a construir una narrativa que va a contribuir a la marginación de la mujer negra y de la mujer indígena, justificando tanto su exclusión como la violencia sobre ellas. Mientras que estos géneros literarios tienen como objetivo principal llamar la atención sobre la explotación de las mayorías marginadas por el proceso de modernización, al mismo tiempo van representar a la mujer negra y a la mujer indígena como un efecto residual de los procesos de desarrollo, ejerciendo una violencia simbólica sobre ellas que va a contribuir a su constante desplazamiento y exclusión. Según Dulfano, textos indigenistas como *Huasipungo* (1934) representan a la mujer indígena como un arquetipo deshumanizado y pasivo, cuyo principal objetivo es ser objeto de consumo para el hombre y para la reproducción biológica: “often silent, reaping nominal literary worth, and bearing no consequence in the plot, the indigenous women is used, exploited, overlooked, or discarded depending on the literary movement even more so than men” (16).

De manera similar, la mujer negra es representada como un individuo marginal, marcado por la pobreza y la violencia. Este es el caso de *Baldomera* (1938), novela escrita por Alfredo Pareja Diezcanseco, cuya protagonista, Baldomera, se identifica claramente con los sectores marginales de la sociedad como mujer trabajadora, pobre y mulata; víctima de una violencia insólita ejercida tanto en el espacio privado como en el espacio público y que ésta combate con fuerza, pero sin éxito (Handelsman 196). La violencia implícita en estos textos sobre la mujer negra y la mujer indígena va a reforzar su representación como sujetos indignos de protección patriótica, convirtiendo su cuerpo en parte de una frontera imaginaria que contribuye mantener y

legitimar la idea de la nación. La explotación y la violencia sobre el indio y el abuso y la exclusión de la mujer negra y la mujer indígena van a respaldar la narración de la nación moderna ecuatoriana como una sociedad mestiza. De esta forma, la emergencia de nuevas identidades étnico-raciales, va a contribuir a la consolidación de un imaginario nacional ligado al discurso de la superioridad blanca, la preeminencia de la herencia cultural hispana y la reafirmación de la hegemonía hétero-patriarcal, estableciendo una conexión entre las renovadas ideas de “patria” y “nación” con los consiguientes modelos de ciudadanía que promueven dichas ficciones étnicas bajo el discurso del *mestizaje*.

Dentro de la retórica de control y supervisión que impone el discurso nacional sobre la mujer se encuentra la figura de Manuela Sáenz, quien aparece como eje de la narrativa de la mujer negra en la novela de Chiriboga, un personaje histórico que según la historiadora Pamela Murray “stands out as one of Latin America’s history most intriguing figures” (291). Manuela Sáenz pasa a la esfera pública tras establecer una relación íntima con Simón Bolívar, a quien conoce en el reducido círculo de la aristocracia ecuatoriana. Manuela Sáenz nace en Quito, hija ilegítima de un corregidor español y una mujer criolla, se casa a temprana edad en un matrimonio concertado por su padre, lo que la lleva a viajar por Latinoamérica y el caribe, asentándose finalmente en Lima, Perú, lugar donde participa junto a otras mujeres en la conspiración en contra de la Corona Española durante los procesos de emancipación (Vilalta 69).

A pesar de que la popularidad que ha alcanzado la imagen de Manuela Sáenz se debe principalmente al relato romántico que se construye sobre su relación con Bolívar, estudios recientes han demostrado la centralidad del rol político de Sáenz como consejera e informante de Bolívar y como heredera del proyecto bolivariano, por lo que llegó a ser considerada una

amenaza para la consolidación de los estados independientes (69). Sin embargo, de la prolífica producción artística sobre Manuela Sáenz, que incluye novela, novela erótica, ensayo, poesía, cinematografía y hasta ópera, ninguna llega a equipararla con la figura omnipotente de Simón Bolívar, restándole cualquier influencia política que pudiera minar el poder que la historia oficial ha delegado sobre la figura patriarcal del “libertador” (Lander 169).

Mientras que los cronistas de la época describirían a Sáenz según su tendencia bolivariana u opositora como el interés romántico de Bolívar o como la mujer adúltera entrometida en los asuntos de Estado (166), con la publicación de la biografía *Manuela Sáenz*: *La Libertadora del Libertador* en 1944 se populariza la imagen de Manuela como amante de Bolívar y como una mujer apasionada y sacrificada tanto por su amado como por la nación, una imagen que se crea a partir del relato de “La conspiración de Santander”, el cual describe cómo Manuela arriesga su propia vida para salvar la vida del general³⁵. A partir de los años 60, la figura de Manuela Sáenz es recuperada para reinsertar a la mujer en un papel activo en la defensa de los ideales socialistas en un contexto político latinoamericano dominado por movimientos revolucionarios. Así, la imagen de Manuela Sáenz como una mujer que lucha por la liberación de su pueblo va a capturar la imaginación de poetas y escritores como es el caso del célebre poema de Pablo Neruda, “La insepulta de Paita” (1962) en donde Manuela es descrita como una heroína olvidada que lucha fervorosamente por los ideales libertarios, mientras que en la novela de

³⁵ Alfonso Rumazo González es autor de *La Libertadora del Libertador*. Otra bibliografía que contribuye a crear la imagen de Manuela Sáenz desde una versión romantizada hasta bordear en lo erótico es *The Four Seasons of Manuela: A Biography* (1952), escrita por Víctor von Hagen, publicada en Boston y traducida al español por varias editoriales latinoamericanas.

Gabriel García-Márquez *El general en su laberinto* (1989) se promueve una visión de Manuela como la fiel e incomparable compañera de Bolívar.

La prolífica producción cultural sobre Sáenz que aparece a lo largo de la segunda mitad del siglo XX va a reemplazar su posición como personaje histórico con la figura de Sáenz como legenda, lo que significa re-imaginárla como “a larger-than-life figure who speaks to their ideals and values and reflects an heroic-mythic view of their nations' past” (Murray 291). De esta forma, la narrativa que predomina sobre Manuela contribuye a la promoción de un modelo de conducta femenino que se sostiene en los valores tradicionales de la fidelidad y el sacrificio femenino al mismo tiempo que promueve la imagen de la mujer como protagonista activa en la defensa de los valores nacionales, equiparando la importancia de su rol en el espacio privado con su rol en el espacio público.

Mientras que en Ecuador también persiste la imagen romantizada de Manuela como una mujer leal, quien se sacrifica tanto por Bolívar como por la causa independentista, a partir de la década del 80 los intelectuales ecuatorianos se van a enfocar en resaltar su pertenencia a la clase aristocrática y por lo tanto en mantener su reputación en relación a su posición social como “símbolo nacional” (Vilalta 67). La necesidad de proteger, mantener y controlar la identidad oficial de Sáenz se ve ejemplificada en la apertura de un museo privado en su honor en la ciudad de Quito en 1998, cuya muestra presenta a la quiteña como un modelo idealizado de mujer, así como en la publicación de una colección de ensayos titulados “En defensa de Manuela Sáenz” (1988), en respuesta a la publicación en de una novela erótica sobre Sáenz en España (Murray 310). Las recientes intervenciones para reposicionar, controlar y mantener la imagen de Manuela Sáez como un símbolo patrio no solo representan una forma reproducir el orden simbólico de la

sociedad ecuatoriana, sino que intenta conectar la defensa de los ideales y los valores nacionales como parte esencial de la virtud y la moral de la mujer como una “verdadera ciudadana”.

La autoridad simbólica que ha alcanzado la imagen de Manuela Sáenz como un personaje en que se sintetizan los valores nacionales es clave en el análisis de la figura de la mujer negra en la novela *Jonatás y Manuela*. Chiriboga apela a la historia oficial a través de la imagen de Manuela Sáenz para re-imaginar a la mujer negra, lo que significa ignorar su posición histórica, y en su lugar, posicionarla como parte de un mito nacional que busca presentar la relación entre la esclava Jonatás y su ama Manuela como una relación de amistad para enfatizar el tropo de la solidaridad interracial. Este relato de alianza inter-étnica surge en un momento en que la crisis económica, política e institucional que remece al país se ve aumentada por la reaparición de las disputas territoriales con Perú, reavivando el cuestionamiento sobre la capacidad de la nación ecuatoriana de ejercer soberanía territorial.

A esta crisis nacional, se suman las movilizaciones populares lideradas por grupos indígenas, las cuales se extienden a lo largo del territorio llegando a paralizar al país por varios días consecutivos³⁶. La ubicua presencia de hombres y mujeres indígenas en el escenario nacional y sus categóricas demandas no solo toma por sorpresa a la sociedad ecuatoriana sino que regresa como una carga histórica que recuerda a la nación tanto del discutido “problema indígena” como del fantasma de la sublevación indígena y de la incapacidad de la nación de ejercer control sobre el territorio y sus habitantes³⁷. De esta forma, la presencia indígena en el

³⁶ Las demandas de los grupos indígenas, organizados bajo la Corporación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), se centra en la oposición a la privatización de los servicios del estado, el reconocimiento de su territorio ancestral, la incorporación en la Constitución de "Derechos Colectivos" y la ratificación del Convenio 169 de la OIT. Ver Santana, “Actores y escenarios étnicos en Ecuador: el levantamiento de 1994.

³⁷ Aquí me refiero al texto fundacional *Cumandá* (1877), en donde se describe a los indígenas como seres salvajes, cuya rebelión no solo causa la muerte de misioneros y españoles, sino que interrumpe el progreso material y

escenario nacional va a ser interpretada como una amenaza por cuanto significa la aparición de un “otro racial insurgente” (Guerrero, *El levantamiento* 124); individuos “sin patriotismo ni sentimiento por la nación”, “una amenaza para el futuro nacional” quienes llevarían a la sociedad ecuatoriana al caos y al retroceso (*Construction of the Miserable*, 556).

La caracterización de las protestas indígenas como un acto de desafío a la estabilidad y el avance de la nación está íntimamente ligado al rol que el indígena ha ocupado en el imaginario nacional a lo largo de la historia de Ecuador. La figura del indígena no solo ha sido utilizada para construir un relato de origen que justifique un pasado desde donde construirse como nación, sino que la articulación del indígena como parte del pasado nacional se ha convertido en el eje central del discurso de modernización de la nación, ligando la identidad racial de la nación (mestiza o no indígena) con ideas de progreso y desarrollo (de la Torre 698). Esta visión de la sociedad ecuatoriana será reafirmada tanto en la literatura como por los gobiernos de turno a largo del siglo XX, poniéndose en evidencia a través de una frase citada con frecuencia por el mandatario y general del ejército Guillermo Rodríguez Lara, en donde afirma que: “ya no hay más problemas en relación a los indígenas [...] todos nosotros pasamos a ser blancos cuando aceptamos las metas de la cultura nacional” (citado en Charvet 97). La afirmación de Rodríguez Lara no solo plantea la asimilación cultural del indígena como condición intrínseca para el progreso del país, sino que vuelve a señalar al indígena como el principal inhibidor del desarrollo de la nación. En consecuencia, la presencia de grupos indígenas ya no como una figura imaginada sino como ciudadanos que retoman el escenario político no solo representa un acto de

espiritual alcanzado por los Jesuitas. *Huasipungo* (1934), también describe una rebelión indígena, quienes, cansados de la explotación, se levantan en contra de los hacendados, asesinando al dueño de la hacienda, a un capataz y a un aristócrata.

desafío a la nación, sino que va a poner en cuestionamiento las bases ideológicas que hasta entonces habían definido la identidad histórica de la nación ecuatoriana. De esta forma, *Jonatás y Manuela* contribuye a restablecer la narrativa dominante por cuanto reposiciona a la mujer afrodescendiente, como una figura racializada, como parte del relato de alianza interracial que promueve el discurso nacional, así como del mito de sacrificio y lealtad femenino reafirmado en la figura de Manuela Sáenz, demostrando que la forma en que recreamos el pasado, como indica Trouillot, revela la forma en que nos imaginamos como comunidad en el presente (16).

El reposicionamiento de la mujer negra como parte de mito de la independencia hace que la novela *Jonatás y Manuela* se construya desde dos de los principales discursos que han definido la identidad histórica de la nación ecuatoriana: la identidad racial como un imaginario que se construye en directa oposición a la figura del indígena y la figura de la mujer como una categoría cultural en donde se construyen, mantienen y reproducen nociones dominantes de raza y nación.

Mientras que la mujer negra, representada en los personajes de Ba-lunda y Jonatás, reaparecen en la narrativa de Chiriboga como un elemento que contribuye simbólicamente a la mantención de la narrativa oficial de la nación a través de una historia que invoca el espíritu patriótico y la unión para la defensa de la nación, el eje principal que guía la narrativa de la mujer negra en *Jonatás y Manuela* se encuentra en el reposicionamiento de la mujer negra como parte del discurso hegémónico sobre la mujer. De esta forma, la mujer negra aparece incorporada al imaginario nacional como un sujeto que contribuye a la nación a partir de la reafirmación de su posición como una figura femenina que contribuye a la mantención y reproducción de los

valores y la cultura nacional, así como a la unión y la defensa de la nación que representa el mito de la independencia.

En la introducción del texto, *Identity, Nation, Discourse: Latin American Women Writers and Artists* (2009), Claire Taylor discute cómo las contradicciones que encuentran las escritoras latinoamericanas al enfrentar la rigidez de la tradición literaria nacional, así como la restringida definición de la idea de nación y patria obliga a las mujeres intelectuales a hacer uso de las fragmentaciones y contradicciones del discurso oficial:

“since women are frequently excluded from both forms of patrimonio - that is, that national discourse and literary discourse frequently construct themselves on the exclusion of women, or on the reduction of women to a set of particular types and tropes – then the creative ways in which women writers attempt to engage with these discourses is central to tactical agency...one which is partial, knowing, and for particular and limiting purposes” (xiii).

Para Chiriboga, esta estrategia significa posicionar a la mujer negra como parte del relato nacional, lo cual implica imponer un discurso hegemónico sobre la mujer negra, un complicado proceso retórico que, como indica la socióloga ecuatoriana Silvia Charvet, refleja la ambigüedad de la continuidad histórica de la nación y la fragilidad de la identidad colectiva en relación a la crisis de fines del siglo XX en Ecuador (31). Las contradicciones que presenta la novela *Jonatás y Manuela* la convierten en un texto fundamental para entender construcciones dominantes de raza, género y nación y por lo mismo, es un texto sumamente problemático. Por una parte, la complicidad del texto de Chiriboga con el discurso oficial demuestra cómo la producción cultural en Ecuador continúa siendo un mecanismo al servicio de una identidad estatal; una

condición que se formaliza con la instauración de la Casa de la Cultura del Ecuador, momento en que la narración de la nación se convierte en una preocupación exclusiva del Estado (Polo-Bonilla 53). De esta manera, la apropiación retórica del mito de Manuela Sáenz como estrategia narrativa para la inscripción de la mujer negra como parte del imaginario nacional puede considerarse como una táctica que tiene como propósito inmediato criticar la invisibilización histórica de la mujer negra en Ecuador, sin embargo, lo hace a través de una tradición literaria y una retórica nacionalista que se ha construido a partir de, justamente, la exclusión de mujeres, afrodescendientes, indígenas, así como de los pobres e iletrados, contribuyendo a la mantención de su invisibilidad.

Mientras que la descripción de los mecanismos de dominación de la empresa colonial que acompaña el relato de Ba-lunda como esclava actúa como una literatura de denuncia, que tal como la literatura *indigenista* tiene como propósito criticar la explotación del oprimido, en esta narrativa la subjetividad de Ba-lunda como mujer, afrodescendiente y esclava, no logra articularse sino que aparece mediada por la voz de la autoridad masculina, desplazando la experiencia de la mujer negra como sujeto que negocia espacios sociales, políticos y culturales. La próxima sección analiza la retórica que respalda el proyecto narrativo de Chiriboga, las estrategias discursivas que utiliza para incluir a la mujer negra como parte del imaginario diaspórico, así como las contradicciones que aparecen en el reposicionamiento de mujer negra como parte de la historia oficial y por lo tanto como parte del “patrimonio nacional”.

Mujer, destierro y desamor: la patria como símbolo femenino

*Todavía huelo la espuma del mar que me hicieron atravesar
La noche, no puedo recordarla
Ni el mismo océano podría recordarla
Pero no olvido el primer alcatraz que divisé*

...
*Me dejaron aquí y aquí he vivido
Y porque trabajé como una bestia
aquí volví a nacer*

...
*Mi real independencia fue el palenque
y cabalgué entre las tropas de Maceo
Sólo un siglo más tarde
junto a mis descendientes
desde una azul montaña.*

Nancy Morejón *Mujer negra* (1975)

En el celebrado poema de Nancy Morejón *Mujer negra*, el sujeto poético traza sus orígenes a través de una narración trans-histórica que la lleva desde África hasta Cuba en donde “renace” para reposicionarse como parte de la historia de la nación cubana como mujer y como afrodescendiente, construyendo progresivamente su subjetividad a través del tropo de la resistencia, la rebelión y el descubrimiento de un sentido de libertad como parte de la historia nacional, lo cual toma forma en los incipientes movimientos emancipatorios en los cuales participa. Según Williams, en el poema, la protagonista es presentada como una figura revolucionaria consumada, no solo por su papel en las guerras de emancipación y en la Revolución Cubana, sino por su rebelión en contra de las imágenes tradicionales de la mujer negra como una mujer pasiva (158). De manera similar, Chiriboga adapta el discurso pan-

africano utilizado por autoras del Caribe hispano como Morejón para reposicionar a la mujer negra como parte de la diáspora africana para posicionarse como parte la historia de la nación ecuatoriana. Como es el caso con Morejón, la adopción del discurso pan-africano, como una forma de construir una narrativa de origen, es una estrategia discursiva que más allá de cuestionar el legado colonial intenta alinear la subjetividad de mujer negra con los ideales nacionales para construir una memoria colectiva.

A partir del relato del comercio transatlántico de esclavos y de su circuito hacia Sudamérica, Cartagena de Indias como su puerto de entrada y su destino final en las plantaciones de los padres jesuitas en los Andes ecuatorianos, Chiriboga describe la vida de la mujer negra como inextricablemente entrelazada a la historia nacional³⁸. Como indica la autora en una entrevista ofrecida en el año 2004, el primer capítulo de su novela tiene como objetivo “testimonia[r] todas las escalas de la diáspora...el desarraigado del negro traído a la fuerza para ser convertido en un instrumento de trabajo para levantar las grandes fortunas de América. Comencé desde la herencia, la raíz. La *negritud*, el tambor que es tan nuestro” (Watson Miller 34). Uno de los aspectos fundamentales del discurso afro-céntrico es la recuperación del continente africano como la patria ancestral, la cual se imagina como la raíz y la fuente que une a todos los pueblos de la diáspora (Lao-Montes 52). En consecuencia, la primera sección de la novela explora el trauma de la experiencia diaspórica al efectuar un retorno imaginario a África, con el cual

³⁸ La figura de la plantación a la que hace referencia Chiriboga se relaciona con lo que el escritor cubano Antonio Benítez Rojo describe en relación al Caribe como una “isla que se repite”. En relación a el texto de Benítez Rojo, María Elena Oliva indica “En la búsqueda por entender la complejidad de Caribe, este autor propone entender la región como una *societal area*, en la que la figura de la plantación resulta fundamental. Modelada por Europa la estructuración socioeconómica de la plantación es transversal a todos los países del Caribe, y a pesar de que sus fechas de instalación son distintas para cada isla, y que además se resignifica en cada lugar, su carácter repetitivo entrega coincidencias históricas a toda la región”. Ver *La negritud, el indianismo y sus intelectuales: Aimé Cesaire y Fausto Reinaga* (2014).

establece de manera simbólica una continuidad histórica desde donde los afrodescendientes en Ecuador puedan imaginarse como comunidad.

Con este propósito, la primera parte del relato se centra en las memorias de la abuela africana de Jonatás, Ba-Lunda, para reconocer un espacio geográfico, cultural y social que respalde su relación con su tierra ancestral. El texto comienza evocando a África a través de la percepción sensorial, un registro que se mantiene a lo largo del relato de Ba-lunda y que caracteriza a la producción literaria *negrista* y afrocubana:

El tan tan de los chekerés se introdujo por la única puerta del barracón...El tan tan, acompañado de una canción espanta el huirachuro, ave que llama con su silbo el espíritu de los difuntos radicados en el corazón del cielo...El ruido de los tambores se dispersa en el viento, voz intermediaria entre el mundo real y el mundo de los espectros...Le acosaron [a Ba-Lunda] la nostalgia y la desgracia más terrible de todas las desgracias, el destierro. ¿Dónde proveerse de alegrías? ¡Cómo extrañaba su África! La imagen del alto Níger se ensanchaba día a día, noche a noche. (Chiriboga 9, 11)

En el acto de recordar Ba-Lunda ofrece una coherencia imaginaria de la experiencia de fragmentación que caracteriza a la diáspora africana. De acuerdo con Stuart Hall, el redescubrimiento de África como cuna ancestral constituye un elemento fundamental de los discursos de la diáspora africana y del desarrollo de una identidad cultural como afrodescendientes (*Cultural* 394). En este proceso de re-conocimiento, África se convierte en un marcador simbólico de historias compartidas por la diáspora africana en las Américas en relación al “desplazamiento, la opresión, la resistencia y la contra-memoria” y por lo tanto constituye la

primera etapa en el camino hacia la creación de una identidad afro-diaspórica (Lao Montes 54).

De esta manera, el relato de Ba-Lunda vuelve a África para desde ahí delinear una conexión histórica que encuentra su punto de fragmentación en la travesía transatlántica y posteriormente el destierro:

Una madrugada, le acometió un pensamiento: sería iba, la idea de convertirse en esclava la estremeció desde la coronilla hasta los pies... Al despertar, contó a su marido el sueño: desde el fondo del río había surgido un pez que, abriendo sus fauces, la absorbió, y en la barriga del animal hizo un largo viaje del que fue imposible regresar; desterrada se veía llorando inconsolable [...] Los captores dieron la orden de seguir. El conjunto caminó lento, los pies no obedecían, tal si el cuerpo se hubiera quedado en el camino. Ba-lunda avanzó callada. Consideró sin razón su existencia. Le asustó la idea de continuar viviendo aquella vida que era una especie de aprendizaje de la muerte. (Chiriboga 16, 33)

El presagio del secuestro, la eventual captura de Ba-lunda y el viaje sin retorno intentan acentuar el desarraigamiento como una condición que define la experiencia de la diáspora y al mismo tiempo contribuye a crear una memoria cultural que provea a los afrodescendientes en Ecuador de un marco de referencia desde donde imaginarse como comunidad.

Según Agustín Lao-Montes, el discurso afro-céntrico, está definido por nociones de tradición y autenticidad, el cual tiende a corresponder con discursos dominantes de raza y género (52). De esta forma, Ba-lunda, como representante de la nación ancestral, asume una posición central como vínculo entre ambas culturas. Por lo tanto, su relato sirve tanto para reafirmar la conexión ancestral con África como para posicionar a la mujer como el eje que guía este

imaginario diaspórico. Este “nacionalismo negro” se manifiesta en la novela como una proclama que toma forma en el espíritu que guían los actos de resistencia de los esclavos, “Constantemente los esclavos hablaban del derecho de volver a su patria” (51); un sentimiento que se incrementa con el tiempo y se transforma en lo que la autora define como un canto de libertad, el Kan:

“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 era una constante en el trabajo, los ritos, los sueños. El término venía, pasaba y volvía revitalizando en los susurros del viento, en el canto de los pájaros, en la corriente del río. Parecía una sutil oración de independencia”. (52)

El “canto de independencia” que menciona Chiriboga hace referencia al tropo de la resistencia, la supervivencia y la rebelión que se presenta a lo largo del texto personificado primero en Ba-Lunda y más tarde Jonatás. El relato continúa registrando la contribución económica de los afrodescendientes a la nación a través del trabajo forzado mientras describe los mecanismos de dominación de la empresa colonial junto a los contantes actos de resistencia de los esclavizados. Chiriboga describe la imposición de la tradición católica, los castigos y los abusos físicos, las organizaciones secretas, los escapes de los cimarrones, los suicidios masivos y otros actos de rebeldía como evidencia de la resistencia y el constante desafío de los esclavizados. Sin embargo, Chiriboga intenta resaltar especialmente la tenacidad de la mujer negra a través de la historia de Ba-lunda. Aunque de forma transitoria y contribuyendo a enfatizar el carácter perseverante de la protagonista; Ba-lunda aparece como una figura femenina que representa el legado de esfuerzo y resistencia de la mujer negra. En sus deseos por regresar a su tierra natal Ba-lunda organiza un plan secreto para asesinar al capataz, así como al padre jesuita a cargo de

la plantación. Sin embargo, su plan se ve frustrado cuando se da cuenta que, tras su muerte, todo continúa igual. Tanto el padre como el capataz son reemplazados y ella juntos a otros esclavizados son trasladados a otra plantación. El relato del intento frustrado de Ba-lunda por escapar subraya la incommensurable dimensión impuesto por el sistema de esclavitud como una institución que abarcaba todas las dimensiones del registro social, político, económico y cultural. Es en este momento que tanto la historia como la voz de Ba-lunda parecen alcanzar un límite discursivo, lo que significa presentar la experiencia de mujer negra bajo la institución de la esclavitud como un momento al cual es imposible de acceder:

A pesar del encierro y del trabajo durante diecisésis horas, Ba-lunda creó en su mente un mundo antes desconocido, en el que se refugiaba. Para ella era como si se hubiera desmoronado la montaña y le cubriera el camino hacia la libertad, y su río Níger, en una creciente de invierno, arrasara con todo a su paso, dejando solo desolación. Prisionera de estas ideas, algunas veces no determinaba si era realidad o imaginación lo que le sucedía. (33, 37)

La descripción de la experiencia de Ba-lunda como parte de un espacio “real” pero a la vez “imaginario” sugiere un distanciamiento de este momento histórico. El mundo en que busca refugio Ba-lunda, aunque la autora lo anuncia, es un espacio inaccesible para el lector, lo cual deja entrever las dificultades que enfrenta el autor para recrear una narrativa sobre este momento colonial, y en particular sobre la subjetividad de la mujer negra, que logre describir la experiencia de Ba-lunda como mujer, afrodescendiente, madre, y como sujeto esclavizado.

La exploración de la subjetividad de la mujer negra bajo la institución de la esclavitud es uno de los aspectos central que guía la producción literaria Neo-esclavista, la cual tiene su

origen en las narrativas de escape y liberación de los esclavos durante el siglo XIX en las colonias de Gran Bretaña en el Caribe, así como en los Estados Unidos en el contexto del proceso abolicionista. Según Angelyn Mitchell, la importancia de re-contar la vida de los afrodescendientes, y en especial de la mujer negra, como parte de la institución de la esclavitud tiene como objetivo principal la exploración de la noción de “libertad” como una forma de cuestionar definiciones esencialistas de raza y nación:

Liberatory narratives are concerned with more than the state of being; their primary function indeed is in describing how to achieve freedom. In doing so, the liberatory narrative seeks to eclipse the deterministic condition of racial enslavement...which offers narrative possibilities for healing the wounds caused by racism, institutionalized or otherwise” (4).

Siguiendo la propuesta de Mitchell, el propósito de re-contar la experiencia de la esclavitud debería necesariamente explorar el proceso de liberación personal que sobrelleva Ba-lunda como un proceso tanto intelectual, psicológico y espiritual que nos ofrezca nuevas perspectivas para entendernos como sociedad marcada por el racismo y la discriminación como parte del legado colonial. Consciente de esta contradicción, Chiriboga resuelve la ambigüedad que presenta el desarrollo del personaje de Ba-lunda construyendo su subjetividad como esposa bajo el modelo tradicional femenino, una estrategia retórica que posiciona a la mujer negra como parte del discurso oficial. Esto también significa que la hegemonía heterosexual que define a la sociedad ecuatoriana va a encontrar un paralelo en el discurso del nacionalismo negro enfatizando la hétero-normatividad en la construcción de la identidad de la mujer negra.

Una de las formas en las cuales la autora va a revelar la forma en cómo el discurso hegémónico sobre la mujer gobierna sobre la identidad de Ba-lunda es a través de la figura de la mujer bajo el discurso de la familia tradicional y la virtud femenina. De esta manera, al relato de destierro de Ba-lunda se sobrepone la historia de su relación con su esposo Jabí en su tierra natal, un espacio imaginario al que Ba-lunda regresa a través de sus memorias y para lo cual Chiriboga apela a un estilo literario marcado por la emotividad y el sentimentalismo, enfatizando así su permanente conexión con las bases ideológicas que busca promover la literatura romántica del siglo XIX. En el siguiente fragmento, Chiriboga describe una de las memorias de Ba-lunda a partir del papel de la mujer como parte del modelo de la familia tradicional, un role que la autora describe como un espacio de pertenencia y libertad:

[Ba-Lunda] siempre se había sentido reina de su casa, con ventanas al río, donde aprendió a cantar como si los pájaros le dieran lecciones de por la mañana...Ba-Lunda añoraba su almohadón de plumas, sus paseos con Jabí por las orillas, sus idas al río por las mañanas, las visitas a su madre, las conversaciones con sus amigas y el olor de los nardos. Sobre todo, extrañó algo que había gozado sin sentirlo, *la libertad*. (Chiriboga 16, 25)

La domesticidad familiar que recrea la figura de Ba-lunda como “reina de la casa” aparece como una apología al rol tradicional de la mujer que se presenta a través de la literatura decimonónica como un modelo de conducta que ha garantizado la inclusión de la mujer blanca al imaginario nacional. Históricamente, la mujer negra ha sido excluida de ideales femeninos como la pureza, el honor u otros ideales relacionados con la familia como la maternidad o el matrimonio (Collins 7). De esta forma, Chiriboga construye la “libertad” de Ba-Lunda desde el espacio doméstico y

desde la moral que conlleva la pertenencia a la familia tradicional, lo que contribuye a transformar su “cuerpo africano” en una figura femenina que sea posible imaginar como parte del espacio nacional. La hegemonía del modelo patriarcal que representa el uso de la figura de mujer tradicional decimonónica como parte de la narrativa de la mujer negra también significa crear un espacio textual para la voz masculina, la cual se hace presente para disciplinar y censurar la conducta femenina. Esta voz se hace presente en las reflexiones de Jabí, el esposo de Ba-lunda tras su captura:

Los ojos de Jabí reflejan el tormento en que vive; su corazón palpita únicamente por sus seres desarraigados, su voz suena apagada y suplicante. Mira el lecho donde dormía con Ba-Lunda; se torna pensativo y triste, preguntándose siempre lo mismo. Tal si hubiera caído en una curva de masoquismo, se martiriza tratando de saber lo que estarán haciendo su mujer y su hija. A pesar de no haber transcurrido muchas lunas, aún no tiene noticias de ellas. Sin embargo, esa angustia lo persigue como sombra, y debe haberla sentido también Ba-Lunda, porque desde que se conocieron, existió entre los dos un vínculo de verdadero afecto, un destino común que consolidaba su unión. (Chiriboga 63)

La captura y el desarraigo de Ba-Lunda son representados por Chiriboga como el fracaso del hombre (negro) de proteger a su familia, lo que produce un “angustia masculina” que se refleja en las divagaciones de Jabí y que representa las consecuencias que conlleva la incapacidad del hombre de ejercer dicho control:

Sollozando [Jabí] fue a la orilla y largo rato estuvo contemplando el río. Al maldecirlo, oyó voces emergidas de la corriente:

- Jabí, ¿por qué no me salvaste? Tú sabías que los blancos estaban cazándonos.

- ¿Quién habla?

- Lo soñé, te lo dije, tú eres el culpable.

Volvió a la casa, la sintió más desolada que otras veces. Enredado en sí mismo, aturdido por la soledad y las remembranzas, creyó que, para mitigar sus sufrimientos, sería mejor dejarse capturar y ser vendido, así iría al otro lado y estaría junto a Ba-lunda y su hija. (26)

La ansiedad que provoca la desintegración de la familia está relacionada tanto con la autoridad masculina como su eje, así como con la institución de la familia como la unidad principal en que sustenta el poder patriarcal. De esta forma, el control de la voz autoral no solo confirma la autoridad masculina, sino que denuncia las consecuencias que conlleva la falta de su control y supervisión. Mientras que el discurso nacional ha excluido a la mujer negra del espacio de la familia, la autoridad masculina que representa la figura de Jabí logra construir un espacio de pertenencia para Ba-lunda para otorgarle desde ahí una identidad como mujer en el rol tradicional de esposa, definiendo a Ba-lunda como una mujer que, a pesar de construir una subjetividad de forma arbitraria, ésta es legitimada por la retórica nacional.

La decisión de incorporar a la mujer negra al imaginario nacional como parte del modelo tradicional femenino significa también ejercer un control discursivo sobre la sexualidad femenina. Según Yuval Davies, la identidad sexual de la mujer, así como la sexualidad femenina como tropo, han formado parte fundamental de la narración de la nación en donde: “gendered bodies and sexuality play pivotal role as territories, markers and reproducers of the narratives of nations and other collectivities” (39). De esta forma, Chiriboga presenta la sexualidad femenina

como uno de los elementos en que se sostiene el discurso de la nación y de la identidad nacional. De esta forma, la imposición del discurso hegemónico sobre la mujer aparece representada tanto en el posicionamiento de Ba-lunda dentro del régimen heterosexual como parte de la familia tradicional como en el control de su sexualidad a través de la alusión al discurso religioso de la virtud femenina. En la única escena que describe la sexualidad femenina en la novela, Ba-lunda aparece retratada como una mujer cuyo control sobre su sexualidad implica imaginarla como una mujer virtuosa, una fuente de orgullo para sociedad:

[Ba-Lunda] con frecuencia se preguntaba si estaría volviéndose loca. Cuando se quedaba en la cama y sentía urgentes apetencias que se superponían a las sentidas con Jabí, le entraban deseos de irse también monte adentro, como las otras, pero había algo que la detenía una y otra vez, la imagen de su marido resucitaba entre las horas muertas. (Chiriboga 42)

Mientras que la expresión del deseo de Ba-lunda la presenta como un sujeto sexualizado, la censura de sus deseos y acciones, que el narrador describe vagamente como “algo que la detiene” refleja el control que el discurso patriarcal ejerce sobre la mujer, el cual encuentra su origen en la figura de la mujer emblemática decimonónica donde el control de los deseos y apetencias refleja la pureza del cuerpo y del espíritu (Andrade 44). Al mismo tiempo, el énfasis por distinguir su decisión en relación a las “otras” mujeres del relato presenta a Ba-lunda en contraste con el prototipo de mujer transgresora, las cuales son presentadas como mujeres sin rostro, cuya sexualidad excesiva marca la diferencia con Ba-lunda.

Según Polo-Bonilla, la herencia occidental inscrita en la tradición hispana, como un discurso que se desarrolla con el romanticismo de fines del siglo XIX, es considerado no solo

como la única fuerza cultural de la nación ecuatoriana, sino que “el fundamento y punto de partida de la ecuatorianeidad” (45). De esta forma, Chiriboga utiliza el discurso hegémónico de la virtud femenina y de la voz masculina que ejerce control, y protección, sobre el cuerpo de la mujer como una forma de “blanquear” la identidad de Ba-lunda; un proceso que contribuye a imaginarla como parte del modelo tradicional de mujer, y, por lo tanto, como parte de la nación. Sin embargo, esta estrategia discursiva más allá de cumplir con el objetivo de incluir a la mujer negra como parte de la historia de Ecuador, revela cómo la mujer, como parte de la nación, existe como una categoría cultural monolítica, al mismo tiempo que pone en evidencia la retórica nacional como el único lenguaje accesible para imaginar a la mujer.

De esta forma, siguiendo los mandatos que impone la retórica nacional sobre la mujer, para Chiriboga, incluir a la mujer negra como parte de la nación, también significa incluir el relato de su explotación sexual. En una descripción directa que evita toda exploración subjetiva de este acto de violencia sobre la mujer, Chiriboga incluye una escena de violación que a su vez supone la imposición de una cultura sobre otra:

[D]e pronto, en el silencio una sombra alargada cubrió la entrada de la cueva... ella giró en dirección de la oscuridad. Al oír al mayordomo, quedó inmóvil. El hombre se inclinó para mirar el 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 “papá, papá”, mientras el capataz abría los apretados muslos de Ba-Lunda. Un largo rato duró el forcejeo; al retirarse le anticipó “desde mañana te llamarás Rosa Jumandi”...!Qué tontería esa de llamarla Rosa!... No

contentos con quitarle la libertad ahora le quitaban su nombre...se aseó y juró vengarse. (Chiriboga 36)

La imagen de la violación como parte de la narrativa de la mujer negra encuentra sus raíces en la historia de expansión del imperio colonial, en la imposición de roles de género, así como el establecimiento de normas que van a regir la sexualidad de la mujer durante la colonia. Según Mignolo “las diferencias de género y de sexualidad fueron subsumidas por las clasificaciones raciales. No era ni es lo mismo ser mujer blanca que negra o de color. La colonialidad es constitutiva de la modernidad” (75). De esta forma, la descripción de la violación de Ba-lunda representa la permanencia del discurso de dominación colonial, revelando la conexión entre la violencia sobre la mujer negra y la mujer indígena como inherente en la construcción del discurso de la nación.

Aunque la decisión de la autora de incluir la escena de la violación de Ba-lunda puede leerse como un acto de denuncia que describe los mecanismos de dominación colonial en relación a un contexto histórico específico, esta narrativa de violencia aparece normalizada (“se aseó y juró vengarse”), por cuanto toma la perspectiva del colonizador y deja sin explorar los efectos que la violencia, y particularmente la violencia sexual, ejerce sobre la mujer como un acto que marca, forma o deforma su identidad. En consecuencia, no ofrece nuevas perspectivas para entender la violencia sobre la mujer como constitutiva del discurso colonial ni para entendernos como una sociedad marcada por la colonialidad. La comodificación de la sexualidad femenina no solo demuestra la hegemonía del relato colonial, sino que confirma su papel en la mantención y propagación de discursos e imágenes de violencia sobre la mujer negra e indígena,

los cuales van a tener un profundo impacto en la manera en que la nación las imagina como parte de la nación.

La imposición de una nueva identidad (Rosa Jumandi) a partir de un acto de violación se puede comparar a la violenta ocupación que supone la toma de posesión del territorio por parte del poder colonial; un discurso que la crítica cultural Jean Franco describe como un acto de violencia sobre la mujer que, codificado en la forma de violación, reaparece como un símbolo constante, una re-presentación, del proceso de conquista (44). La violación de Ba-lunda, como un acto de dominación y control que recrea el momento colonial reproduce discursos dominantes de raza y nación que posicionan el cuerpo de la mujer negra como parte del “territorio nacional” quedando sujeto a la apropiación, acceso y control por parte del poder masculino. Por ende, la violencia sobre la mujer negra que aparece en *Jonatás y Manuela*, no solo describe, sino que reinscribe la violencia sobre el cuerpo de la mujer negra presentándola como receptor y al mismo tiempo como contenedor del legado de violencia colonial.

Al inscribir el relato de la mujer negra como parte del modelo femenino tradicional, Chiriboga no solo no fracasa en la tarea de problematizar las múltiples formas en que este modelo ejerce dominación sobre la mujer, sino que también ignora que la reproducción y mantención del modelo tradicional de mujer se ha sostenido a partir de la explotación, la exclusión y el silencio de la experiencia tanto de la mujer afrodescendiente como de la mujer indígena. Mientras el relato de Ba-Lunda inaugura un espacio desde donde imaginar a la mujer afrodescendiente como parte de la nación, su subordinación a la narrativa dominante desplaza y elimina su experiencia al mismo tiempo que niega la posibilidad de imaginar otros espacios de pertenencia por fuera de lo establecido por la cultura dominante.

En la tercera y última sección se explora cómo el encuentro de Jonatás con Manuela Sáenz se traduce en un relato que disuelve las diferencias de género, raza y clase para privilegiar un discurso que enfatiza la figura de la mujer como fundacional para la construcción de la nación, así como de las ideas de patria y de unión nacional.

Mujeres negras, heroínas blancas: la figura de la mujer negra y el mito de solidaridad racial

En su artículo “Todo por la patria: refundación y retorno del estado en las revoluciones bolivarianas” (2015), Burbano de Lara describe el surgimiento del Estado ecuatoriano como un cuerpo político que se presenta como la solución a la “pesadilla neoliberal” por la que atraviesa el país en los años 90 través del uso de dos recursos retóricos: la promesa refundacional y el amor a la patria (19). El autor continúa discutiendo cómo la Independencia, como el momento histórico más representativo de las naciones andinas, es recuperado como parte del discurso nacional como símbolo de la refundación del orden político a partir de la exaltación de la lealtad y del sacrificio de sus ciudadanos por su patria, especialmente de las mujeres. Burbano Lara menciona el uso de la imagen de Manuela Sáenz que hace el presidente de Ecuador, Rafael Correa, en unos de sus discursos públicos como una forma de evocar en la mujer un sentimiento popular por el espíritu patriótico, “Manuela: eres la luz despierta de los tiempos oscuros. Eres nuestra compatriota y nuestro destino. Hoy eres memoria viva de la libertad. Hoy eres el espejo en el que otras mujeres se miran y agigantan” (27). En el discurso del presidente Rafael Correa, la imagen de Manuela Sáez aparece reafirmada no solo como símbolo del espíritu patriótico que representa la lucha por los ideales nacionales, sino como un reflejo de la historia de la nación

donde las mujeres ecuatorianas pueden volver la mirada para reconocerse como parte de ella. La personificación de Manuela Sáenz como un modelo femenino a seguir; un modelo en el cual se refleja el destino de las mujeres ecuatorianas, posiciona las nociones de raza, clase y género al centro del imaginario cultural de la narración de la nación. De manera similar, en el relato entre Jonatás y Manuela que presenta la segunda parte de la novela de Chiriboga, la autora presenta a Jonatás como intrínsecamente ligada a la vida de Manuela Sáez, y por lo tanto, como parte de su destino como mujer dentro de la nación. Sin embargo, ser parte de este destino también supone dejar atrás las diferencias de raza y clase que implican las diferencias entre una esclava y su ama, y este acto, como una forma de enfatizar un destino superior que guía la vida de ambas mujeres, y por extensión, de las mujeres de la nación ecuatoriana: la defensa de la tradición y de los valores nacionales. Esto también significa la reafirmación de un relato que celebra la alianza inter-racial entre Jonatás y Manuela, un tropo que ha servido como eje fundamental en la construcción de la identidad nacional a través de la narración de la nación mestiza a lo largo del siglo XX.

Otra de las estrategias discursivas que le permiten a Chiriboga sustentar su proyecto narrativo en *Jonatás y Manuela* tiene que ver con la yuxtaposición del relato de resistencia de la mujer negra con se inicia con la novela a través de la historia de Ba-lunda, con el relato del Jonatás, en donde el tropo de la resistencia se personifica en su papel como compañera de Manuela y más tarde en su participación junto a ella en las campañas de emancipación. Como se discute anteriormente, el tropo de la resistencia aparece asociado a las producciones literarias de la diáspora africana del Caribe hispano y es utilizado por Chiriboga en el relato de Ba-Lunda para construir su imagen como una mujer que porta “del instinto de sobrevivencia de la raza”

(Chiriboga 54). La reconstrucción del relato del desplazamiento forzado de esclavos africanos a América ha sido utilizada por los intelectuales de la diáspora para presentar alegorías de resistencia y emancipación tanto a nivel del individuo como colectivo para respaldar proyectos y discursos en relación a la nación (Miller 109).

La imagen del “instinto ancestral” que define al personaje de Ba-Lunda es más tarde recuperado por su nieta Jonatás enfatizando su fidelidad y sacrificio como parte inherente de su herencia como mujer negra. Sin embargo, el riesgo implícito en esta formulación se encuentra en que apelar por una identidad colectiva bajo un mito histórico mediado por una retórica nacionalista también significa mantener intactas las estructuras de inequidad de género y racial y por lo tanto desplazar la experiencia de la mujer negra, y en el caso del contexto histórico de la novela, recuperar la historia de Ba-lunda, su hija Nazakó y Jonatás como una forma de explorar el legado colonial de violencia, marginación y exclusión sobre las mujeres afrodescendientes.

De esta manera, el relato del encuentro entre Jonatás y Manuela intenta imaginar nuevas formas de afiliación a través de la normalización de la relación de subordinación entre la esclava y su ama. Por esta razón, la historia del encuentro entre ambas mujeres se introduce como un pacto de amistad entre dos niñas, utilizando el espacio neutral que representa este periodo formativo para borrar la relación jerárquica que implica su relación. El encuentro entre Jonatás y Manuela propone así la creación de una familia no tradicional, lo que implica la negociación simbólica de la posición de ambas mujeres, Jonatás en su condición de amiga y compañera de Manuela, y Manuela como una figura que busca la reivindicación social a través del establecimiento de una relación de amistad y solidaridad con su esclava:

[Don Simón] había ido río arriba a caza de una niña que fuera risueña para criarla

junto a su hija bastarda, de rostro siempre abatido, cuya infancia discurría en su hacienda. A pesar de sus recomendaciones, no tenía noticias de alguna niña africana que contara cuentos e hiciera travesuras, que llevara a su hija a sencillas aventuras y despertara su imaginación, una amiga de juegos que tuviera agilidad y fuera vivaracha. (Chiriboga 80)

El encuentro de Jonatás con Manuela como la reunión de dos “amigas de juegos” normaliza la relación de subordinación a la que está sujeta Jonatás para construirse como una relación de dependencia mutua. A medida que pasa el tiempo, esta relación de dependencia transforma progresivamente la condición de servidumbre en que se encuentra Jonatás hasta equipararla con un acto de lealtad y sacrificio a través del cual Jonatás llegaría a alcanzar su propia liberación, “Al pasar el tiempo, la esclava advierte que gran parte de los sueños de su ama son también los suyos” (100). En la supuesta relación de amistad de las dos jóvenes queda escondida la carga simbólica que conlleva la escena de transacción de la pequeña niña Jonatás, en cuya objetivización y deshumanización del cuerpo africano se fundamenta la institución de la esclavitud.

Por otra parte, la presentación de Manuela como hija ilegítima apela a su necesidad de protección, la cual encuentra en Jonatás. Sin embargo, en una sociedad colonial su posición como hija ilegítima no la excluye de su posición como parte de la élite aristocrática; Manuela aún mantiene una posición privilegiada, como se ve reflejado en la manipulación de su imagen como mujer blanca, letrada y burguesa a lo largo del relato. Así la relación de “amistad” que se desarrolla entre Jonatás y Manuela, las aventuras y los juegos de guerra en que se embarcan

ambas mujeres adquieren un carácter simbólico que requiere que el lector olvide la jerarquía racial y de clase en que se sostiene su relación.

Este proceso es necesario para presentar al personaje de Jonatás en un rol protector en relación a Manuela, el cual implica que el sacrificio de Jonatás se presente como una de las conductas normativas femeninas que son productivas para la nación. Esto significa que el relato de la mujer negra ecuatoriana vuelve a someterse al relato dominante del otro colonizado, negándole un espacio para la representación para su propia experiencia:

Todo lo que [Jonatás] proyectaba hacer en su vida era unir su destino al de Manuela, ahogar su odio contra la blanca. A Jonatás, a pesar de su corta edad las experiencias le habían hecho crecer las emociones. La vida en los cañaverales la convirtió en una adolescente prematura, dotada del don de crearse un mundo sin coacciones... Se prometió, después de conocer a la niña Manuela, que juntaría sus pensamientos a los de ella: sería su apoyo en la vida, su madre, su hermana, su amiga, su todo. (92)

El pacto de unión que Jonatás adquiere con Manuela invoca un discurso nacionalista por cuanto éste supone ignorar las diferencias raciales en pos de la construcción de un destino en común. La ambigüedad que contiene el personaje de Jonatás refleja la ambigüedad de la nación que Homi Bhabha describe como “the ambivalent temporalities of nation space”. Para Bhabha la narrativa oficial de la nación se superpone a la narrativa de los grupos marginados, haciendo que identificación cultural de la nación y sus referencias discursivas funcionen “in the name of the “people” or the “nation” and make them the imminent subjects of a range of social and literary narratives” (*Nation* 140). De esta manera, en el texto de Chiriboga, es posible ver la ambigüedad

de la narración de la nación en la forma en que la protagonista, Jonatás, ejemplifica y a la vez desafía la heterogeneidad de la identidad nacional, aunque esta desestabilización sea por un breve periodo y con un objetivo en particular.

En Jonatás se van a conjugar los roles tradicionales de la mujer, como madre, y compañera fiel, así como los tropos de la resistencia y el sacrificio, sin embargo, estos roles aparecen asociados al modelo tradicional de mujer que representa Manuela, quien al final se presenta como la figura principal en que construye el imaginario femenino de la nación. De manera similar, Manuela vuelve a desestabilizar el relato nacional, aunque sea por un periodo temporal, al identificarse con la herencia ancestral africana a través de un cruce simbólico de fronteras raciales que la narradora describe como un viaje al “mundo de la negritud”, el cual se describe como un espacio de “fantasía” que refleja el discurso diáspórico sobre el afrodescendiente con el que comienza la novela como parte de un pasado ancestral:

[Manuela] paulatinamente iba separándose del mundo blanco para entrar en el de la negritud, al mundo de los colores alegres, al mundo de la fantasía... se miró feliz, aceptando la raíz de su abuela panameña, era de ella de quien había heredado su cabellera negra...se trataba de una nueva forma de pensar, de ser, de sentirse segura de sí misma. (99)

Aunque Manuela manifiesta una progresiva identificación con la herencia africana y la adquisición de un nuevo marco referencial para entender su experiencia, el texto no profundiza en las formas en que se materializa dicha transformación. Por el contrario, la disposición de Manuela de afirmar su afro-descendencia como parte de su herencia aparece en radical contraste con la posición de Jonatás, cuya identidad racial permanece fija y solo es negociable a partir de

la construcción de su identidad en relación a al modelo hegemónico femenino o a los mitos asociados al espíritu patriótico y libertario. De esta forma, el mundo de la “negritud” en el que se sumerge Manuela se convierte en una celebración simbólica de la herencia africana que la propia nación adopta como una forma de poner el relato del afrodescendiente a disposición de la historia y la retórica nacional.

Al mismo tiempo, se ignora el hecho de que, si para Manuela aceptar su herencia africana representa una forma de liberación, para Jonatás es justamente su identidad como mujer negra lo que causa su marginación. Por esto, el cruce de fronteras raciales por parte de Manuela y la falta de consecuencias sociales que implica en el contexto jerárquico de la sociedad colonial busca reafirmar la importancia de la incorporación de las minorías (mujeres, indígenas, afrodescendientes) al relato nacional, lo que termina convirtiéndose en un acto de subordinación de la propia experiencia por la patria. Por la misma razón, la construcción de un espacio para explorar la experiencia de la mujer negra ecuatoriana por fuera del discurso oficial es un gesto narrativo que se evita constantemente tanto en el relato de Ba-Lunda como en el relato de Jonatás. De esta forma, la imposibilidad de acceder a la experiencia de la mujer negra termina por otorgarle autoridad discursiva a Manuela Sáenz, quien se convierte en la verdadera protagonista del relato.

En su artículo seminal “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourse” (1988), Chandra Talpade Mohanty analiza cómo la producción literaria que intenta explorar las condiciones de desigualdad de la mujer reproduce relaciones de poder dominante en el proceso de desconstruir narrativas coloniales, lo cual termina por homogenizar la experiencia de la mujer. Talpade Mohanty, indica que el discurso contemporáneo sobre la mujer de color

continúa reproduciendo jerarquías raciales y culturales de dominación, lo que se puede relacionar al caso que propone la novela *Jonatás y Manuela*:

The assumption of women as an already constituted and coherent group with identical interests and desires, regardless of class, ethnic or racial location, implies a notion of gender or sexual difference or even patriarchy which can be applied universally and cross-culturally. [Thus] women are characterized as a singular group on the basis of a shared oppression. (65)

En consecuencia, la narración de los personajes en *Jonatás y Manuela* como parte del discurso oficial tiene como resultado la falta de cuestionamiento de las múltiples formas de opresión que afectan a la mujer en las intersecciones de raza, género y sexualidad. La posición de Jonatás como esclava, su reposicionamiento como “madre, hermana y amiga” y la afirmación de la herencia africana por parte de Manuela como un acto simbólico termina por desplazar la identidad racial de Jonatás por fuera del terreno político. El proyecto literario de Chiriboga se transforma en un relato que irremediablemente se une a la narrativa oficial para presentar a Jonatás como la invisible libertadora de Manuela, quien se transforma en la verdadera “libertadora del libertador” para continuar reproduciendo las relaciones de poder establecidas.

En consecuencia, *Jonatás y Manuela* se puede considerar más como un relato nacionalista que como un relato sobre la mujer negra en cuanto idealiza las virtudes de la resistencia africana, las sublima y las acriolla para contribuir a la legenda de Manuela como heroína nacional y mantener su estatus como símbolo femenino. Por lo tanto, la narración de Balunda y Jonatás como parte de un mito nacional implica ignorar las dinámicas de poder que conlleva la diferencia colonial, el proceso de racialización histórica y el legado de exclusión y

discriminación de la mujer afrodescendiente. De esta forma, la manipulación de la imagen de la mujer negra bajo el discurso dominante sobre la mujer en Ecuador significa su recolonización a través de la escritura. Mientras que es posible argüir que *Jonatás y Manuela* hace visible a la mujer afrodescendiente como parte de la historia de la nación ecuatoriana y contribuye a la reevaluación del papel de las mujeres afrodescendientes en los procesos de fundación nacional, someter el relato de la mujer afrodescendiente a la retórica nacionalista se traduce en la permanencia de las jerarquías raciales, sociales y culturales que los relatos no oficiales intentan desconstruir. Así, el silencio de la mujer negra en *Jonatás y Manuela* representa las barreras que aún existen en el lenguaje para que la mujer negra se construya y se diga a sí misma y en el proceso diga lo indecible, como propone Mitchell, sin recurrir a espacios de pertenencia construido por otros.

La próxima sección explora cómo la producción cinematográfica en Colombia del siglo XXI a través del lenguaje visual ofrece un espacio para explorar los silencios de la mujer, y en especial de la mujer negra, y cuestionar las problemáticas que albergan los discursos nacionales, culturales y políticos sobre la *negridad*, mientras que se exploran las diferentes formas de opresión, racismo, discriminación y violencia que aparecen de la articulación identidades interseccionales.

CAPITULO 4

RE-IMAGINANDO LA NEGRIDAD EN COLOMBIA EN EL SIGLO XXI

En los últimos diez años ha aparecido una abundante producción cinematográfica que continúa con la tarea de explorar nuevas formas de representar la violencia que ha afectado a Colombia desde mediados del siglo XX³⁹. Dentro de estas nuevas propuestas aparecen dos largometrajes que posicionan la experiencia del afrodescendiente al centro de esta narrativa de violencia, estableciendo un punto de partida desde donde comenzar a cuestionar narrativas históricas dominantes y nociones hegemónicas de raza y nación que nos permitan explorar nuestra experiencia de marginación y exclusión como sujetos racializados en Latinoamérica.

Esta conversación la inician dos largometrajes que analizo en este capítulo: *Chocó* (2012), del director Johnny Hendrix Hinestroza y *La Playa D.C.* (2012) de Juan Andrés Arango. Ambos largometrajes proponen diferentes perspectivas desde donde cuestionar la identidad histórica de la nación y la actual narrativa de desplazamiento y violencia como dos discursos oficiales en que se ha sostenido la exclusión de los afrodescendientes en Colombia. Con la adopción de políticas multiculturales a principios de los años 90 y el consiguiente reconocimiento constitucional de las comunidades negras de la costa del pacífico como grupo étnico, la *negridad* colombiana ha sido oficializada como parte de una narrativa global

³⁹ Aquí me refiero a la narrativa de violencia que comienza con el asesinato Jorge Eliécer Gaitán en 1948, evento conocido como el *Bogotazo*, momento en que Colombia entra a la modernidad con la incursión de las guerrillas en las zonas rurales junto con el proceso de modernización en las ciudades, la creación de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC y la irrupción de la guerrilla paramilitar.

multicultural. Por otra parte, la intervención del Estado en la creación de espacios oficiales para la representación de los afrodescendientes en Colombia ha dado paso a la creación de una narrativa de compasión ligada a la violencia que ha afectado a los afrodescendientes de la costa del pacífico como “víctimas” del desplazamiento forzado⁴⁰. Términos como “afro-desplazados” o “afro-víctimas” que aparecen en primera instancia como instrumentos legales para la protección de los derechos de aquellos afectados por la regionalización del conflicto armado, desconocen la racialización de la violencia que constituye la inmigración forzada, repositionando a los afrodescendientes de la costa de Pacífico por fuera del imaginario nacional, definiéndolos como sujetos sin historia y por lo tanto como cuerpos fuera de lugar.

Como una forma de enfrentar los silencios que perpetúan estas narrativas, *Chocó* propone relatar las numerosas adversidades por las que Chocó, una joven madre, tiene que navegar para conseguir una torta de cumpleaños que le ha prometido a su hija. Chocó se presenta como una alegoría de la nación colombiana a través de la figura de la mujer negra chocoana, en la que se conjugan la imposición colonial, nacional y del estado neoliberal capitalista como múltiples sistemas de exclusión. Al mismo tiempo, el film de Hinestroza reposiciona a las comunidades negras de Chocó como parte de una conciencia trans-local que el decimero y narrador colectivo afro-ecuatoriano Juan García denomina como “la gran familia de la costa del pacífico” (91) reinscribiendo este espacio como parte de una comunidad en donde la identificación étnica se superpone al concepto de nación.

⁴⁰ En el año 2009 la resolución judicial 005, decreta la protección de derechos fundamentales de la población afrodescendiente como ‘víctimas’ del desplazamiento y de otras tipologías de violencia.

Por su parte *El largometraje, La Playa D.C.* de Juan Andrés Arango, explora el trauma de la dislocación que produce la migración del afrodescendiente a la capital a través de la articulación de una *negritud* urbana que se construye a partir del género musical del hip-hop y de la estética del pelo como marcador de identidad racial, dos elementos que ha politizado la *negritud* en Estados Unidos, proponiendo la migración como una experiencia que tiene como efecto la renegociación de una identidad local a partir de la adopción de discursos dominantes de *negritud* global. *La Playa D.C.* presenta la violencia física y discursiva sobre los afrodescendientes como parte de la experiencia de la *negritud* colombiana que tiene como efecto la confrontación de nuestra historia, de nuestra posición dentro del espacio nacional como sujetos latinoamericanos, así como de la re-definición de identidades que se construyen más allá de las fronteras nacionales.

En tus currulaos,
tus velorios
y tus cortejos fluviales,
se prolongan los ritos
como voces perdidas,
que hablan a mi raza
del primitivo espanto frente a la eternidad
El ensueño limita con la selva,
la mirada limita con la selva
la esperanza limita con la selva,
cuyos árboles nacen en la sangre
y aferran sus raíces a la vida del hombre.

Noche del Chocó (1940), Jorge Artel, Colombia

En el epílogo del largometraje colombiano *Chocó* el director afro-colombiano Jhonny Hendrix Hinestroza les agradece a sus padres por enseñarle que “ser negro es un milagro”. El enunciado de Hendrix Hinestroza es significativo por cuanto sitúa la redefinición de nociones de *negridad* en Colombia como un proceso que deviene tanto de la invisibilidad histórica de los afrodescendientes de la costa del Pacífico como de la violencia que conlleva su desplazamiento masivo a zonas urbanas. *Chocó* es la opera prima del director y productor Jhonny Hendrix Hinestroza (1970-) chocoano residente en Cali. El largometraje fue producido en Colombia y estrenado en el año 2012 en la sección Panorama del Festival Internacional de Cine de Berlín, ganando el mismo año el Premio del Público del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias. *Chocó* transmite un carácter experiencial en cuando utiliza actores naturales, con quienes el director desarrolla el guión en el que se plasman las historias de los propios

residentes del Chocó⁴¹. Por esto, en el proceso de filmación se encuentra ya implícita la idea de desestabilizar narrativas dominantes para, como indica Trouillot, romper el ciclo de silencio que ha marcado la historia de los afrodescendientes de la costa del Pacífico.

Chocó presenta la historia de una mujer del mismo nombre. Esposa y madre de dos pequeños hijos, Chocó trabaja en una mina de extracción de oro. Sin recibir la ayuda de su esposo, Chocó es la principal proveedora del sustento familiar y del cuidado de sus hijos. Sin embargo, la dura rutina de Chocó es interrumpida por una situación aparentemente trivial; su hija Candelaria cumple siete años y le pide a su madre una torta de cumpleaños. La película se embarca en el relato de las numerosas adversidades por las que Chocó tiene que pasar para conseguir el regalo de cumpleaños que le ha prometido su hija. Además de presentar a la mujer negra como alegoría de la nación, *Chocó* se encuentra impregnado de simbolismos que intentan contrarrestar la actual narrativa de violencia y exclusión que ha predominado sobre los habitantes de Chocó y al mismo tiempo cuestionar el silencio que ha permeado la historia de la región y que ha creado una frontera imaginaria que perpetua la marginación y exclusión de los chocoanos.

Para esto el director utiliza un formato narrativo que propone el paisaje chocoano como un personaje que se funda en la conciencia colectiva de la comunidad. *Chocó* cuenta la historia de la comunidad chocoana, estableciendo un relato que permanece en diálogo con la historia de invisibilidad de la comunidad negra ecuatoriana como parte de la gran familia del pacífico

⁴¹ Víctor Gaviria es el impulsor de este método cinematográfico en Colombia. Director, guionista y poeta colombiano conocido por dirigir la trilogía cinematográfica *La vendedora de rosas* (1987), *Rodrigo D. No futuro* (1990), y *Sumas y restas* (2004). Gaviria trabaja con actores no profesionales, con frecuencia niños y adolescentes involucrados en situaciones de violencia de los barrios marginados de Medellín, con quienes escribe los guiones y en donde participan en la actuación de sus propias historias.

negro. De manera similar a nación ecuatoriana, Colombia se construye bajo una narrativa nacionalista que enfatiza la tradición cultural hispana y el imaginario de la mezcla racial. A diferencia de la nación ecuatoriana, Colombia no invisibiliza al afrodescendiente de la primera narración de la nación, sino que aparece, junto al indígena, como parte esencial del subjetivo cultural que va a definir las fronteras que definen las ideas de nación y nacionalidad. Según el historiador Julio Arias Vanegas, la producción intelectual que aparece durante el siglo XIX reafirma el discurso del *mestizaje* bajo la idea de la “jerarquía poblacional regionalizada” a partir de la construcción de fronteras discursivas que imaginan la región de Chocó como una “zona de frontera interna” (53). Según Vanegas, el posicionamiento de la región de la costa del Pacífico por fuera de la conciencia nacional es esencial para reafirmar el discurso de “la unión bajo la mezcla” que promueve el *mestizaje*, el cual se mantiene a partir de la producción y mantención de una jerarquía racial interna de la población (51). Vanegas identifica la literatura etnográfica como uno de los principales discursos literarios que contribuye a la producción activa de la diferencia racial interna, la cual se construye en relación al paisaje y a sus funciones productivas. Para esto, intelectuales y políticos como Agustín Codazzi (1784-1859), Manuel Ancisar (1812-1882) y José María Samper (1828-1888), representantes de la ciudad letrada que constituye el eje de poder de Bogotá, Antioquia y Popayán, van a contribuir a la construcción discursiva de “enclaves de civilización” desde donde imaginar la nación. De esta forma, la moral productiva, como principal modelo civilizador, se convierte en parte de la retórica nacionalista que va a legitimar el carácter “civilizado” de sus habitantes (110).

Por fuera de estos ‘enclaves de civilización’ se encuentran las reducciones⁴², o reservas indígenas, en la zona del Amazonas, y a las denominadas “zonas salvajes” correspondientes a la región de la costa del Pacífico, considerada como una zona “inhabitada” “desierta” o “desconocida”. La construye de la región de la costa del Pacífico por fuera de la idea de nación y nacionalidad significa que la retórica nacionalista necesita ejercer un control discursivo constante sobre ella, dando paso a una contradictoria narración sobre la región del Chocó y de sus habitantes que, a través de la moral civilizatoria que propone el modelo cultural hispano-católico, va a justificar tanto su explotación como su invisibilización del imaginario nacional (56). De esta forma, el discurso civilizatorio que promueven los intelectuales del siglo XIX posiciona el discurso racial al centro del discurso de identidad nacional que, como indica Étienne Balibar; es reafirmado por la nación como una continuación del proceso colonial, en donde la población colonizada participa en la reproducción y mantención de la diferencia:

We must, however, observe that the exteriority of the 'native' populations in colonization, or rather the representation of that state as racial exteriority, though it recuperates and assimilates into its discourse very old images of 'difference', is by no means a given state of affairs. It was in fact produced and reproduced within the very space constituted by conquest and colonization with its concrete structures of administration, forced labor and sexual oppression, and therefore on the basis of a certain interiority (42).

⁴² Los resguardos, o reservas indígenas, fue un modelo económico y social de control y explotación de las comunidades indígenas similar a las encomiendas en Ecuador utilizado por los colonizadores españoles y mantenido durante la república.

Este proceso de diferenciación interna en que se funda la nación colombiana construye la *negridad* como un espacio discursivo por fuera de las fronteras nacionales, cuya diferencia necesita ser constantemente re-creada con el objetivo de sostener el imaginario que define y reproduce el orden simbólico de la nación. El discurso letrado sobre la región del Chocó y de sus habitantes, como un espacio que permanece fuera del control económico, cultural y político de la nación, va a contribuir a la creación de una narrativa de contradicción, que va a posicionarse a los afrodescendientes de la región de la costa del Pacífico por fuera de las construcciones de *negridad* oficial.

Vanegas indica que el imaginario racial de la población colombiana se va articular bajo la noción de “cultura popular”, lo cual ofrece un espacio a intelectuales como Candelario Obeso (1849-1884) para construir manifestaciones folclóricas nacionales “propias, aunque distantes y exóticas “[el objetivo] era más bien apropiarse de o más bien crear lo popular, lo limpiaba y lo ordenaba para generar lo propio compartido... así lo propio nacional era lo español con todos sus valores asociados” (41). De esta forma, el control discursivo sobre la región de Chocó, la cual es descrita como un paisaje exuberante y la vez “desconocido” y “salvaje” da paso a un imaginario sobre la región y sus habitantes que los presenta como una amenaza para el orden simbólico establecido, enfatizando la *negridad* del Chocó como parte esencial de la frontera que construye el imaginario racial de la nación bajo el paradigma del *mestizaje*. La ambigüedad en que se construye la *negridad* chocoana, como un espacio fronterizo, resuena en la actualidad no solo en relación a la pobreza que distingue a la región y a la violencia a la que ha estado expuesta en las últimas décadas, sino a través del actual discurso científico, el cual insiste en representar a la región como una zona de profunda riqueza ecológica y por lo tanto como un

espacio que necesita protección y control, un discurso estatal que el antropólogo Eduardo Restrepo denomina como “narrativas de biodiversidad” (207).

El discurso intelectual decimonónico como una narrativa que contribuye a la construcción de una frontera imaginaria sobre Chocó y sus habitantes y su contribución en el silencio histórico que ha sido impuesto sobre la comunidad es cuestionado en el largometraje *Chocó* a partir de la presentación de una “biografía no autorizada de la región” como un relato visual que intenta evocar una historia anterior a la impuesta por el discurso oficial y que le permite al director re- imaginar a las comunidades de la costa del *Pacífico* desde la historia local, la cual encuentra su base en la historia de sus habitantes. De esta forma la película *Chocó* como una auto-narración, se presenta como de parte de una conciencia chocoana que desafía tanto la narrativa histórica sobre la región como una frontera que divide la nación así como el actual discurso de compasión sobre los afrodescendientes como parte de una comunidad azotada por la adversidad, la violencia y el desplazamiento de sus habitantes. La apropiación de la representación de Chocó, entendida como un acto llevado a cabo por los propios chocoanos, significa ofrecer no solo una mirada interior de su historia, sino que busca inducir al espectador a aceptar voluntariamente una historia alternativa de la región para adentrarse en la experiencia de sus habitantes a partir de la autoridad que ofrece el testimonio oral, lo cual también significa re- imaginar a la región como un personaje que tiene una historia no oficial que contar.

Para esto, el director construye una estética visual, que a través de tomas panorámicas los atardeceres, la majestuosidad de sus ríos y el sonido del agua en su fluir constante convierte a la región en un paisaje latente que construye un lenguaje visual que intenta entablar una

conversación con el espectador, dándole la oportunidad de establecer una conexión emocional con este territorio como una tierra sublime pero también como “una tierra que llora, una tierra explotada, contaminada, una tierra que está sufriendo constantemente” (Hinestroza “entrevista 2015). En consecuencia, este método filmográfico busca establecer un lenguaje visual que nos lleve a percibir el territorio del *Chocó* como nuestro y en el proceso, entender su padecimiento y disponernos a escuchar su historia como parte de la nuestra.

Utilizando planos fijos, Hendrix Hinestroza intenta liberar la región del discurso dominante que ha sido utilizado para contenerla, explotarla y manipularla, contrastando lo sublime del paisaje con escenas panorámicas que muestran su destrucción, lo cual se presenta como una invitación al espectador a poner en perspectiva crítica el discurso de riqueza y diversidad ecológica de la región con la destrucción y la marginación de sus habitantes que ha causado la incursión de los intereses económicos en el Chocó con la consiguiente pobreza y exclusión de sus habitantes. Una de las consecuencias del discurso racial dominante en relación a la identidad histórica de la nación colombiana ha sido el encubrimiento del rol que Chocó y los chocoanos han tenido en el desarrollo económico del país. Así, la narración del territorio del Chocó revela cómo la extracción de sus riquezas minerales ha estado en función de un modelo que responde a un régimen capitalista que organiza el espacio local en función de intereses económicos nacionales y transnacionales, excluyendo de este beneficio a las comunidades locales (Vanegas 111). De esta forma, la narrativa visual de Chocó cuestiona el discurso hegemónico de improductividad o ‘incivilización’ y pobreza de la región en cuanto tenemos acceso al relato visual de la región que nos revela las bases que han sostenido la marginación histórica de sus habitantes: recursos naturales para la explotación capitalista y

mano de obra barata para suplir las demandas del mercado global.

En su texto *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida* (2002) Palacios y Safford realizan un recuento histórico del rol económico que ha sobrellevado la región. Según los autores, el modelo mercantilista colonial considera la región como fuente para la extracción de metales preciosos como el oro y la plata, utilizando en un principio a los indígenas como mano de obra esclava, lo cual conlleva la dramática reducción de esta población ya en el siglo XVII. Como resultado, la corona española autoriza la importación de africanos esclavizados que, como parte del comercio transatlántico de esclavos, llegan a la región para trabajar en la extracción de oro (39). Esta situación no cambia con la formación de la república. Hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX la región experimenta la incursión de industrias nacionales e internacionales para la explotación de tagua y caucho (85). A pesar de la conformación de una comunidad cultural interétnica y de su participación activa en los procesos productivos de la nación, a mediados del siglo XX el gobierno colombiano declara la zona del Chocó como “tierras baldías”, es decir, tierras sin habitantes, y por lo tanto del Estado, lo cual facilita nuevamente la incursión de compañías norteamericanas y británicas, quienes se dedican a la extracción minera y forestal (Oslender 102).

De esta forma, el proceso de racialización de los habitantes de la región junto con la comodificación de los recursos naturales quedan expuestos en *Chocó* a partir de un formato narrativo que construye el paisaje chocoano como un personaje que en silencio le comunica al espectador el sufrimiento de su explotación, la indiferencia de la sociedad colombiana, así como la constante complicidad del Estado. De esta forma, el silencio que define la narrativa visual de Chocó se convierte en una estrategia narrativa que el director propone como “un acto

de denuncia” (Hinestroza “entrevista” 2015). Al mismo tiempo, esta estrategia narrativa deja entrever la hegemonía del poder que ha sustentado el silencio histórico de la región. La construcción del paisaje chocoano como un personaje que utiliza la complicidad del silencio para contrarrestar el poder hegemónico se presenta entonces como un poder alternativo que se construye a base de la existencia de una conciencia chocoana que permanece y se hace presente en la memoria colectiva de los habitantes de la región.

En la colección de poesía *Tambores en la noche* (1940), el escritor y poeta colombiano cartagenero Jorge Artel propone explorar la identidad negra caribeña colombiana a través del tropo de la noche como una forma de demostrar la invisibilidad en que se han mantenido estas voces en la historia de la nación colombiana. En su poema “Noche de Chocó” la voz poética interpela la conciencia chocoana a partir del reconocimiento de su opresión histórica como una ‘larga noche’ que ha afectado al territorio y a los chocoanos y que desde esa oscuridad le “hablan a su raza”. En su poema, Artel enfrenta la historia de explotación de la región y la narrativa dominante que ha construido a Chocó como un espacio fronterizo mientras reconoce esta división como una imposición artificial que, a su vez, ha fortalecido la conciencia chocoana:

El ensueño limita con la selva,
la mirada limita con la selva,
la esperanza limita con la selva,
cuyos árboles nacen en la sangre,
y aferran sus raíces a la vida del hombre (13-17)

La imagen visual del territorio que describe el poema de Artel aparece en diálogo con la

estrategia narrativa que propone el largometraje *Chocó*, mientras personifica la voz del habitante chocoano en una existencia confinada a la narrativa dominante que permanentemente los excluye. Esta exclusión se ve reflejada a lo largo del largometraje con la presencia del paisaje chocoano como un lamento, el cual se encarna tanto en la primera escena en donde el canto de los alabaos se presenta como parte de esta conciencia chocoana. El rito funerario de los alabaos con que comienza el largometraje nos transporta a un espacio metafísico en donde la frontera entre la vida y la muerte se diluye creando un espacio de solidaridad que nos une para rememorar a los que ya se han ido.

Este duelo colectivo hace referencia tanto a la violencia histórica que ha afectado a Chocó así como a la actual violencia que afecta a los chocoanos por lo tanto se transforma en un espacio en común que se construye para rememorar a los que no están, pero también a los desaparecidos, aquellos que han sido asesinados o secuestrados por la guerrilla y aquellos que han tenido que partir escapando de la violencia. Los alabaos, como ritos de unión en donde los vivos les cantan a sus muertos, es también un acto de reconocimiento de la vida, por lo que se convierte en un momento colectivo donde volvemos a la raíz para aceptar la fragilidad de la vida como el principio que nos une. Por esto, la escena con que se inicia el largometraje posiciona la conciencia chocoana al centro del relato de *Chocó*, más allá de los límites que impone la nación, enfatizando la importancia del colectivo, no del Estado, como los verdaderos lazos en que nos construimos como comunidad.

La solidaridad que implica adoptar la conciencia chocoana propone reconocerse como parte de la “gran familia” que indica García, un concepto que se reafirma a lo largo del relato en *Chocó*. Cuando Chocó es despedida de la mina industrial donde trabaja, una familia

de mineros artesanos la recibe. En su primer día de trabajo, el mayor y líder del grupo le explica su filosofía de trabajo:

“aquí trabajamos con la mano y con el corazón, porque en la mina artesanal no podemos ser egoístas, si usted lleva mucha ambición, no consigue nada, tiene que trabajar con tranquilidad... hay que trabajar solo pensando en Dios, que nos ayude y que nos dé la suerte para salir adelante” (*Chocó* min. 38).

Para el mayor, el trabajo es una actividad colectiva que solo adquiere sentido si implica un beneficio para todos, una afirmación que no solo cuestiona directamente la historia de explotación económica que han sufrido los chocoanos sino el sistema capitalista de extracción respaldado por el estado. Gustavo Abad, describe un pensamiento similar por parte de los habitantes de la región de la costa del Pacífico ecuatoriano. A través de la voz del decimero Juan García se presenta una filosofía que confirma la conciencia chocoana “Ese aferramiento a la tradición de los mayores implica también una oposición al tutelaje político-administrativo del Estado, por considerarlo ajeno a un modo de vida originario. En la tradición del pueblo afro, el concepto de familia es más importante que el concepto de país” (91). De esta forma, la conciencia chocoana cuestiona de manera directa no solo la narración dominante de la región como una frontera, un espacio ‘inhóspito’ y ‘periférico’, sino que demuestra cómo ha servido para justificar la pobreza de sus habitantes, su marginación, así como la violencia sobre ellos, en especial sobre la mujer negra.

A través del relato, *Chocó* logra confrontar el silencio que afecta a la mujer negra proponiendo a la mujer chocoana como reflejo de la violencia histórica y la desigualdad

estructural que afecta a la nación. De esta forma, la re-significación del paisaje de Chocó sirve como telón de fondo para el desarrollo del relato central del film, el cual se enfoca en la experiencia de la mujer chocoana, indagando en cómo la racialización del género ha funcionado históricamente para construir y sustentar el colonialismo, el patriarcado, el capitalismo y la expansión neo-imperialista. En relación a estos múltiples sistemas de dominación, Chandra Tapalde-Mohanty señala:

“Imperialism, militarization, and globalization all traffic in women’s bodies, women’s labor, and ideologies of masculinity/femininity, heteronormativity, racism, and nationalism to consolidate and reproduce power and domination” (9).

De ahí la importancia de recuperar la experiencia de la mujer chocoana en el presente como argumento central en la narrativa de *Chocó*, en cuanto su objetivo principal es exponer cómo el actual mercado capitalista global, en complicidad con el estado, se beneficia de los legados coloniales. De esta forma, el paisaje chocoano, como un espacio, cuya historia de opresión representa el poder y la dominación material y simbólica del estado-nación, aparece personificada en la mujer negra, pobre, latinoamericana, como el espacio en donde intersecan múltiples formas de opresión.

Esta opresión aparece representada en la escena donde las mujeres aparecen transportadas como mercancía en un camión industrial hacia la mina donde trabajan bajo duras condiciones en busca de pepas de oro y bajo la supervisión de un capataz. Sin embargo, la escena logra incluir un momento en donde estas mujeres confrontan esta opresión y se unen en un canto que se remonta a la historia de explotación colonial que sintetiza su resistencia histórica “Aunque mi amo me mande, a la mina no voy, aunque mi amo me mande, a la mina

“no voy, yo no quiero morir en un socavón” (*Chocó* min 18). De esta forma, las escenas cotidianas que captura el relato en *Chocó* intentan hacer visible múltiples espacios de resistencia en contra de la narrativa de compasión que presenta a Chocó como una comunidad pasiva. Por el contrario, la conciencia chocoana confronta de manera constante la retórica hegemónica que busca borrar los cuerpos de aquellos y aquellas que son imaginados por fuera de las fronteras nacionales. Aunque *Chocó* interpela directamente a la comunidad chocoana, al mismo tiempo hace visible una experiencia que es solo reconocible para aquellos dispuestos a imaginarnos por sobre los límites que impone la retórica nacional.

Mujer y resistencia: *Chocó* como una alegoría de la nación

Al centro del relato de *Chocó* existe un relato de violencia. Al centro del relato de violencia se encuentra la mujer negra como alegoría de la dominación y exclusión que la nación ejerce sobre los sujetos nacionales. Chocó, como metáfora de la nación, funciona para enfatizar la idea del territorio como un espacio racializado y este como un espacio sujeto a la violencia y la dominación. De esta forma, la dominación que supone la racialización de Chocó/mujer como territorio/cuerpo implica reconocer el legado colonial de violencia sobre la mujer impuesto por el discurso colonial y estatal, el cual se transforma en un discurso de violencia sobre el otro racializado. Por esto, la violencia aparece sutilmente como parte del relato que atraviesa la narrativa en *Chocó* como una forma de reconocer la permanencia del discurso de dominación que ha marcado a la región y a sus habitantes.

La primera escena comienza con un ritual funerario. El sufrimiento que trasmite los

alabaos anuncia el registro que marcará el relato de *Chocó*. Entre los asistentes una joven madre, Chocó, aparece sentada en silencio. La escena siguiente representa una escena mundana. Un grupo de hombres borrachos beben en la acera. Uno de los hombres, intoxicado, se levanta y se va. El hombre llega a una casa frente al río y entra. Allí se encuentra Chocó y sus hijos dormida. El hombre la despierta, forcejea con ella y la golpea. El ángulo visual se sitúa por encima del hombre haciendo cómplice al espectador de la violación de Chocó. De manera similar al relato de la mujer negra en *Jonatás y Manuela*, la violencia sobre la mujer posiciona el cuerpo femenino como un marcador de fronteras y territorios, el cual cobra un nuevo sentido en relación al relato de violencia y marginación de la mujer negra chocoana. De esta forma, el relato de la mujer negra chocoana, como el sujeto que sobrelleva el peso simbólico de la comunidad y de la nación, reafirma la idea de la dominación del cuerpo femenino como parte del relato colonial de dominación del territorio (Franco 19).

El énfasis en describir la violencia como un elemento cíclico es una de las estrategias narrativas que el director utiliza para enfatizar la opresión histórica de Chocó como metáfora de la nación. Las escenas de violencia enmarcadas dentro de un contexto cotidiano revelan de forma sutil cómo la violencia atraviesa el espacio privado y público mientras propone volver a la esfera doméstica como el espacio donde se origina. En esta repetición de los ciclos de violencia el director intenta enfatizar su normalización, la cual aparece retratada como un escenario en donde los individuos cumplen con una función asignada, siguiendo del modelo hetero-patriarcal que impone la retórica nacional:

“La idea era enfatizar que el machismo se convierte en un estado cotidiano llega a ser cíclico. El hombre está dictado a cumplir exactamente los mismos

mandamientos de su padre, y la madre, que es la principal machista y le enseña a la niña a reproducir estas conductas. El proceso de investigación nos hizo ver que esta vida era cíclica, porque nadie se salía de ese estereotipo ya dictado culturalmente, todo el mundo volvía a cumplir ese estándar de personajes, como si fuera una obra de teatro; el padre cumple el rol, luego el hijo y así sucesivamente, un rol que nunca nadie abandona. (Hinestroza “*entrevista*” 2015)

Por esta razón, hacer testigo al espectador de este ciclo de violencia aparece como una estrategia que el director utiliza, la cual se plantea como una alegoría a través del relato en relación al abuso de la mujer negra, así como a la violencia, la explotación y la marginalización de la comunidad chocoana. El uso de la alegoría en la narración de *Chocó* es significativo en cuanto se presenta como un recurso retórico que intenta cuestionar la densidad del silencio histórico impuesto sobre la región. Según Ashcroft, la alegoría tiene una función central en los discursos coloniales en cuanto ha sido el principal lenguaje de representación del poder colonial (7). En consecuencia, su apropiación se presenta como un recurso literario significativo en cuanto supone un contra-discurso que intenta desestabilizar la narrativa hegemónica.

En *Chocó* el director utiliza este recurso literario para criticar la complicidad de la comunidad en la perpetuación de los ciclos de violencia. En la escena donde Chocó es golpeada en público por su marido cuando esta lo enfrenta por haber robado el dinero del colegio de sus hijos, el director presenta la escena desde un plano panorámico que posiciona a la comunidad como testigo de este acto de violencia. Sin embargo, en la falta de intervención,

la comunidad se transforma en cómplice de la violencia posicionando una responsabilidad moral sobre la colectividad. La escena plantea con sutileza la contradicción que significa luchar contra la marginación económica y la desigualdad racial mientras no existe disentimiento sobre la violencia en contra de la mujer.

Por esta razón, el director elige la escena final para proponer la importancia de erradicar la violencia machista. El corte del miembro viril del hombre se presenta como una alegoría de la liberación de la mujer. Sin embargo, esto también supone que Chocó necesita escapar de espacio familiar. La contradicción que significa que la liberación de Chocó constituya también su desplazamiento sugiere que su liberación del Chocó no puede ocurrir al margen de la liberación de la opresión de género, por lo tanto, apela a reflexionar sobre la violencia que permea la nación desde lo local a partir de la experiencia de la otredad racial y de género.

Hinestroza indica que *Chocó* “es un grito de libertad para las comunidades negras de Latinoamérica. Ya es hora que tomemos rienda de nuestro destino” (Hinestroza “entrevista” 2015). La enérgica afirmación de Hendrix Hinestroza tiene que ver con la intensidad de la violencia que afecta a la región de la costa del Pacífico y la completa indiferencia con que ha sido enfrentada por el gobierno central. Por esto, para Hendrix Hinestroza, “tomar las riendas de nuestro destino” significa adquirir una conciencia chocoana en relación a la historia de esta comunidad que no solo se presente como un espacio desde donde cuestionar la historia oficial de la nación colombiana, sino que ayude a crear una visión solidaria que establezca lazos concretos para salir adelante como comunidad. Al contar la historia de Chocó a través de la experiencia de la mujer chocoana, la película no sólo reclama un espacio de representación y

de deliberación desde donde se pueda afirmar nuestra propia experiencia como mujeres Latinoamericanas, sino que cuestiona la invisibilización de la mujer afrodescendiente de la narración de la nación desafiando la doble marginalidad que supone la retórica nacional heteropatriarcal y blanca-mestiza. *Chocó* es una invitación para pensar sobre nosotros como parte de una comunidad, por fuera de lo establecido por la cultura dominante, para crear espacios inusuales de solidaridad dentro de una sociedad que recrea múltiples procesos de exclusión. De esta forma *Chocó*, como metáfora de la nación, es una invitación a flexibilizar los regímenes dominantes de representación para, lentamente, comenzar a disolver las fronteras que la sostienen.

Un viaje sin retorno: la performance de la *negrildad* en *La playa D.C.*

La playa D.C. (2012), del director Juan Andrés Arango, es una co-producción entre Colombia, Francia y Brasil. Arango nace Bogotá y viaja a Canadá para seguir sus estudios superiores. Es en este espacio transnacional de la experiencia migratoria desde donde Arango construye el guion de *La playa D.C.* Como su primer largometraje, *La playa D.C.* compite en la sección de *Un Certain Regard* en el Festival de Cannes siendo seleccionada para representar a Colombia en los premios Oscar en el año 2014. A diferencia de *Chocó*, el largometraje de Arango está dirigido a una audiencia transnacional, lo que significa que el film involucra la narrativa de la emigración como una experiencia que no solo forma parte de la identidad colombiana, sino que presenta la migración sur-norte como una experiencia que marca la identidad latinoamericana. De esta forma, el film presenta la *negrildad* latinoamericana como una identidad que no solo se construye como parte de una frontera que enfatiza la narrativa del

desplazamiento que impone el discurso nacional dominante, sino que permanece en dialogo con nociones de *negridad* local y transnacional. Como una co-producción entre Francia, Brasil y Colombia y tomando en cuenta la posición de su director, Juan Andrés Arango, como colombiano residente en Canadá, *La playa D.C.* propone el cruce de fronteras culturales como un proceso que influye en la producción cultural transnacional desde lo local. Siguiendo la metodología filmográfica que inicia el director colombiano Víctor Gaviria con el trabajo de actores naturales como una forma de politizar la violencia que atraviesa la cotidianeidad de los sujetos marginados por la nación, Arango construye el guion de *La Playa D.C.* a partir de la recopilación de historias individuales de jóvenes afrodescendientes de la costa del pacífico residentes en Bogotá, las cuales se transforman en memorias colectivas que dan paso a la apropiación de un pasado en común que los une como comunidad en el espacio urbano (Oslender 103). De esta forma, la participación de jóvenes afrodescendientes de la costa del pacífico como actores, quienes se representan a sí mismos, supone la construcción de espacios culturales que desafían nociones hegemónicas de identidad nacional cruzando las fronteras discursivas que los excluyen como parte del relato de la nación. Desde esta perspectiva, en el propio proceso de filmación de *La Playa D.C.* se encuentra presente la idea de desestabilizar narrativas dominantes, particularmente como un relato que explora los procesos de racialización que supone para los afrodescendientes de la región de la costa del pacífico invocar la nación como un espacio para la construcción de identidad.

La playa D.C. relata la historia de Tomás, un adolescente chocoano que junto a su madre y sus dos hermanos emigran a Bogotá escapando de la violencia del conflicto armado. El argumento del largometraje se construye como un relato de formación, que tiene como objetivo

la resolución de una serie de dislocaciones, traumas y cuestionamientos relacionados tanto al proceso de migración como a su nueva posición en la gran urbe. Tomás reside en una zona periférica de la capital llamada La Playa, cuyo nombre aparece como recuerdo constante de su dislocación. El filme de Arango cuestiona la identidad histórica de la nación, así como la narrativa de desplazamiento como dos discursos oficiales que han sostenido la exclusión de los afrodescendientes en Colombia. La posición marginal de Tomás va a ser central en el film, por cuanto lo posiciona en un espacio fronterizo que lo empuja a renegociar su identidad dentro de un espacio urbano que se presenta como ambiguo y adverso. Arango presenta el espacio familiar como fundamental en este proceso, posicionando el trauma de la inmigración como un elemento que desestabiliza la estructura familiar. Tras la muerte del padre de Tomás, su familia se reorganiza bajo una nueva autoridad paterna, lo que significa el distanciamiento de sus hermanos, quienes representan dos caminos para escapar de la marginalidad que presenta la ciudad de Bogotá. Jairo, su hermano menor, encuentra en las drogas una solución rápida para procesar su nueva posición en la gran urbe, mientras que Chaco, su hermano mayor, se embarca hacia los Estados Unidos desde donde regresa después de ser deportado. El filme de Arango dialoga tanto con la narrativa de desplazamiento que ha dominado el discurso oficial sobre los afrodescendientes, así como con el imaginario nacional histórico que posiciona a los habitantes del Chocó por fuera del imaginario nacional, definiéndolos como sujetos sin historia y por lo tanto como cuerpos fuera de lugar. En este contexto, el relato en *La playa D.C.* plantea el proceso de re-negociación de la identidad en este nuevo espacio mientras explora la representación de la migración del sujeto racializado como un proceso que cuestiona la definición hegemónica de la identidad nacional. Por esto, para Tomás la migración aparece como

una doble dislocación, en cuando supone una redefinición de su identidad tanto étnica como racial; un proceso al que se ve empujado de forma extrema.

Desde las primeras escenas vemos a Tomás enfrentando un espacio hostil que se refleja en la negociación de la relación con su familia, como en su nueva posición como afrodescendiente desplazado. La muerte de su padre y su emigración forzada hacia la capital significa el distanciamiento de sus hermanos, quienes se alejan de la familia tras el trauma de la inmigración. En el recorrido de Tomás por la ciudad de Bogotá, el director construye una narrativa visual que enfatiza su dislocación, la cual aparece representada tanto en el sonido de la marimba que lo acompaña en su caminar por la ciudad de cemento, así como en la posición de la cámara que lo sigue por detrás, permitiendo al espectador compartir su viaje por la ciudad. De esta forma, la marimba, como un paisaje sonoro que lo devuelve constantemente a su vida en la costa del Pacífico, también funciona para denotar la dislocación psicológica del personaje. El trauma de la migración aparece así retratado en las primeras escenas del film como una búsqueda que implica en primera instancia el cuestionamiento de su posición en relación a su familia y más tarde en relación a su identidad como parte de la comunidad chocoana.

Tras el regreso de su hermano Chaco, éste intenta persuadir a Tomas para que lo acompañe de regreso al norte, pero Tomas decide esperar hasta encontrar a su hermano menor, lo cual se presenta como el punto de inflexión que guía a Tomás en su proceso de reposicionamiento dentro de este espacio urbano. La búsqueda de Jairo se convierte así en una forma de reconocimiento público de la presencia de la comunidad chocoana como parte de la geografía urbana capitalina. Tomas recorre la ciudad pegando copias de la fotografía de su hermano con un enunciado escrito que indica “Se busca” un acto de transferencia, que como indica Diane

Taylor, construye identidad bajo la forma de la memoria encarnada (2). De esta forma, este proceso de búsqueda por parte de Tomás, no como personaje, sino como afrodescendiente chocoano se convierte en un acto performativo que al poner en evidencia su invisibilidad reclama un espacio de pertenencia en la nación.

La búsqueda en que se embarca Tomás funciona entonces como un proceso de reconstrucción de la memoria de la comunidad chocoana, la cual se articula a través la recuperación de la memoria ancestral, así como de la memoria ligada al trauma de la inmigración. Arango utiliza dos estrategias narrativas para representar este proceso. En la primera escena, el breve relato de Jairo sobre la muerte de su padre por los paramilitares funciona como un testimonio colectivo del trauma social de la violencia del conflicto armado sobre las comunidades de la costa del Pacífico. El proceso de recuperación de la memoria, como una forma de enfrentar el trauma de la inmigración, aparece como acto que otorga estabilidad por cuanto es un relato que al recordarse se hace parte del presente “Memory rather than territory is the principal ground of identity formation” (184). Estas memorias se hacen presente de manera concreta en su encuentro con su hermano menor Jairo, quien consciente que su muerte se aproxima, acompaña a Tomás en el proceso de rememorar. Este proceso ocurre en un cementerio de autos, lo que representa su ingreso a un espacio donde la cruda imagen de desolación del lugar se une su propio relato de violencia.

Ambos hermanos suben a un carro deshuesado. El vidrio trizado de un auto le sirve a Jairo para dibujar un mapa en donde reconstruye la muerte de su padre mientras la cámara enfoca los agujeros para aludir a su recuerdo de los tiros que terminan con la muerte de su padre: “Te acordás del río, mira, este es el río y por aquí está la casa ¿si ves? y por acá vienen

bajando los señores en el bote, aquí se bajan los “paracos” (paramilitares) y por acá matan a mi papá (La Playa D.C. min. 42). El testimonio de Jairo se presenta como un testimonio colectivo sobre los efectos que el conflicto armado que ha tenido como resultado el desplazamiento de millones de residentes de la región⁴³. En los últimos veinte años la región de la Costa del Pacífico ha sido parte de una oleada de violencia armada causando la migración de más de cinco millones de personas⁴⁴. Aunque la mayoría de los desplazados son afrodescendientes e indígenas de la costa del Pacifico, la violencia sobre la región se ha descrito como “daño colateral” del conflicto armado entre paramilitares y grupos guerrilleros. Al mismo tiempo, los reportes sobre estos procesos de violencia masiva han evitado asociar estos ataques con las fuerzas paramilitares que, según Chomsky, actúan en cooperación con el gobierno colombiano bajo el auspicio de multinacionales que consideran esta región como una zona de alto interés económico (177). De esta forma, el relato que Jairo revive junto a su hermano Tomás, se transforma en un testimonio oral de los afrodescendientes de la costa del Pacífico colombiano que desafía el silencio oficial que existe sobre su desplazamiento, el cual no solo reproduce el carácter excluyente del discurso nacional, sino que ignora la racialización de la violencia que constituye la migración interna forzada.

⁴³ La presencia de las guerrillas ha sido utilizada como excusa para justificar la incursión de grupos paramilitares en la zona del Chocó, obligando a los residentes a abandonar la región para ceder los terrenos al desarrollo de industrias extractivas y forestales (Chomsky 185). Uno de los casos más controversiales de la “regionalización del conflicto armado” ocurre en 1996, cuando la población del noreste de la provincia de Chocó queda atrapada en un enfrentamiento de fuerzas paramilitares causando la muerte de más de 500 habitantes y desplazando a más de 20 mil (Oslender 108). A pesar de que el Estado colombiano fue llevado a la Corte Interamericana por su responsabilidad en estos hechos de violencia, aún no existe una versión oficial sobre los operativos militares que continúan ejerciendo violencia sobre la población afrodescendiente de la costa del pacífico.

⁴⁴ Aunque no existen cifras concretas, el número de desplazados según la agencia internacional Human Rights Watch sugiere cinco millones entre 1985 y 2011. <http://www.hrw.org/world-report-2012/colombia>

En un segundo momento, Arango presenta un relato onírico en donde alude al tropo de la resistencia y la liberación que ha definido el imaginario cultural de la diáspora africana. En esta escena, Jairo aparece junto a su madre, a quien su madre peina delicadamente mientras Tomás mira con atención. La madre de Tomás describe las trenzas de su cabello como parte de un mapa que representa un regreso al origen ligado al reconocimiento de su identidad diaspórica. Esta representación, se convierte en un marcador simbólico de historias compartidas por la diáspora africana en las Américas y por lo tanto constituye un elemento fundamental en el camino hacia la creación de una identidad como afrodescendiente (Lao Montes 54). Las palabras de la madre de Tomás aluden tanto a las rutas que se formaban en el cabello para ayudar a los esclavos a escapar como el mapa urbano que Tomás tiene que navegar como chocoano en la ciudad “Esta trenza es como un mapa. No más hay que ponerle buen cuidado y te lleva por el buen camino sin hacerte perder, te ataja de los peligros y te lleva derecho donde quieras ir” (Arango, *La playa D.C.* min. 32). El proceso de re-memorar, por lo tanto, reafirma su identidad como afrodescendiente y a la vez funciona como una transición hacia una identidad urbana que se va a construir a través del género musical del hip-hop y del uso de la estética del pelo como marcador de identidad racial, dos elementos que han politizado la negritud en los Estados Unidos.

El pelo, como un elemento que ayuda a construir identidad, refleja una experiencia común que define la experiencia del afrodescendiente como parte de una *negritud* globalizada. De esta forma, el pelo como marcador de identidad racial aparece en el film de Arango como un elemento simbólico que gatilla el encuentro de Tomás con la comunidad afrodescendiente de Bogotá. Esta se reúne en un viejo centro comercial de la ciudad en donde Tomás encuentra

un trabajo expresando su creatividad a través de los cortes de pelo. En este mismo espacio Tomás se encuentra con la cultura del hip-hop, la cual aparece como un recurso que le permite expresar nuevas formas de *negridad* dentro de un contexto global. Al respecto del pelo como marcador racial, Kobena Mercer indica que cuando las prácticas estéticas del cabello están inscritas en la cotidianeidad, el pelo afro asume un carácter político “Black hair-styling may thus be evaluated as a popular art form articulating a variety of aesthetic 'solutions' to a range of 'problems' created by ideologies of race and racism (36). La estética del pelo afro, como parte de la cultura del hip-hop, se posiciona dentro de un contexto global como una producción cultura urbana transnacional ligada a la experiencia del afrodescendiente que en el largometraje es representada por Chaco, el hermano de Tomás, quien regresa de los Estados Unidos luego de haber viajado hacia el norte en busca del sueño americano. En Chaco se personifica la experiencia transnacional del sujeto latino y afrodescendiente, la que a su vez está ligada a su posición como inmigrante.

El hip-hop, como un movimiento cultural transnacional cobra un nuevo sentido en el film de Arango. Mientras que el director incluye el repertorio musical de una variedad de grupos de hip-hop colombiano, la particular performance de *negridad* que transmite el grupo Chocquibtown, es significativa por cuanto se construye como parte de la conciencia chocoana. Aunque Chocquibtown representa el carácter transnacional que ha adquirido el género musical del hip-hop, a su vez representa su marcada definición local en cuanto su nombre representa el origen de sus integrantes, Chocó y Quibdó. Siendo su vocalista una mujer negra chocoana, el repertorio musical de Chocquibtown describe la esencia de la comunidad de Chocó, cuya posición marginal en relación a la nación colombiana ha significado construir una identidad

política y cultural que reconoce en esta marginalidad una forma de resistencia. Su repertorio musical integra al hip-hop ritmos tradicionales de la costa del pacífico, que incluyen el currulao y la marimba, así como referencias culturales que abarcan el clima, la geografía, la comida, los cortejos fluviales y otras celebraciones religiosas. Junto con la integración de la cultura chocoana, las composiciones de Chocquibtown hacen referencia a la historia de marginación y explotación de la región y de sus habitantes. En su canción “de dónde vengo yo” Chocquibtown describe el desplazamiento forzado como resultado de los intereses económicos por el territorio, mientras que en su canción “Oro” hace referencia a los procesos extractivos en la región como parte del legado colonial que conlleva la actual estructura económica nacional de inequidad en la que se ha sostenido la exclusión de su comunidad. El repertorio musical de Chocquibtown se presenta como una performance de *negridad* que reafirma no solo una conciencia chocoana, sino que expone el propósito esencial del hip-hop como un recurso que transforma la complejidad de la experiencia de racialización en un relato cotidiano de resistencia. Según George Lipsitz, el carácter transgresor del hip-pop latino, como una propuesta que cuestiona el discurso nacional, tiene como objetivo “re-create alternative public spheres in the face of racial oppression, challenge social exclusion an racial violence” (27).

Quizás uno de los espacios en donde el grupo Chocquibtown ha politizado de forma concreta la *negridad* chocoana ha sido en sus declaraciones públicas. En el año 2010, durante la premiación de los Grammy Latino por su canción “De dónde vengo yo” como mejor canción alternativa, sus integrantes declararon su posición ideológica en a través de la siguiente afirmación “este [premio] es un esfuerzo del pacífico colombiano, del Chocó, que ha estado invisibilizado por mucho tiempo, esto es para todos Uds. para el África dentro de Colombia,

qué viva la gente afro de Latinoamérica” (Chocquibtown “agradecimientos” Grammy Latino).

La abierta invocación de una identidad étnica y racial por sobre una identidad nacional, y su proyección como parte de una identidad presente latinoamericana, representa la complejidad del proceso de redefinición de nociones de *negrildad* en Colombia como una experiencia que se encuentra mediada tanto por discursos de negridad local, así como por discursos transnacionales de identidad diáspórica.

De esta forma, tanto la estética del pelo como marcador racial y el hip-hop aparecen como parte de un espacio que desde lo local apela a una audiencia global que reconoce su lenguaje como una contra-narrativa, así como el hip-hop como una experiencia individual que se convierte en un producto cultural para el consumo y que, de alguna forma, comodifica la experiencia de los personajes para ser consumida por el espectador global. Por otra parte, el hip-hop y la estética del pelo como marcador de identidad que utiliza Arango significa buscar en la *negrildad* de los Estados Unidos un espacio para tener el acceso a un discurso de disidencia social que de otra forma no estaría disponible. La adopción del lenguaje contestatario que transmite la *negrildad* estadounidense significa que la experiencia de *negrildad* local, en este caso la *negrildad* chocoana, aparece necesariamente mediada por un discurso hegemónico de *negrildad* que se deriva de la imposición cultural, política y económica de los Estados Unidos tal como propone García -Peña en su artículo “Translating Blackness: Dominicans Negotiating Race and Belonging” (2015):

“black”as a product of US cultural, political and economic imposition in the world [means that] to be black in the world—that is, to have access to the discourse of social dissent that can result in one’s positionality as an interlocutor

of power and history—it is necessary to enter blackness as theorized and mediated by the US empire” (11).

Dos ejemplos de la necesidad de acceder a un discurso hegemónico de *negridad* para traducir la experiencia de la *negridad* chocoana se pueden encontrar en la selección de *La Playa D.C.* para representar a Colombia en los premios Oscar en el año 2014, o bien en la decisión del joven historiador y periodista afro-colombiano Javier Ortiz Cassiani, quien durante la premiación por su trabajo en el diario *El Heraldo* en el mismo año decide no mencionar ni a Chocó ni a ninguno de los territorios de la costa del pacífico afectado por la violencia, sino al movimiento *Black Lives Matters* haciendo referencia a las últimas palabras que el afro-americano Eric Gardner pronuncia antes de morir “nosotros [los afro-colombianos] simplemente no podemos respirar⁴⁵” Así, el acceso a un discurso de *negridad* hegemónica, como un espacio que ayuda a construir identidad, presenta una *negridad fenomenológica*, lo que Harvey Young describe como el reconocimiento del “cuerpo negro” “When popular connotations of blackness are mapped across or internalized within black people, the result is the creation of the black body” (7). La idea de la “creación del cuerpo negro” que implica la adopción del hip-hop y la estética del pelo afro, se relaciona con la experiencia fenomenológica de lo que significa ser afrodescendiente/chocoano y colombiano.

Este proceso de reconocimiento de *negridad* fenomenológica es representado en dos

⁴⁵ El 17 de julio de 2014, el afro-americano Eric Garner murió en Staten Island, Nueva York, después de que agentes del Departamento de Policía de la Ciudad de Nueva York (NYPD) lo arrestaran bajo la sospecha de venta de cigarrillos sueltos. Durante su arresto Garner fue tirado al suelo por los oficiales mientras este repetía "No puedo respirar". Garner fue declarado muerto en el hospital aproximadamente una hora después. Ver las declaraciones de Javier Ortiz Cassiani en <https://www.elheraldo.co/tendencias/hay-que-ser-radicales-ante-cualquier-tipo-de-acciones-racistas-javier-ortiz-cassiani>.

ocasiones en el film, los cuales tiene resultados similares. En una escena que revive los actos de criminalización de los afrodescendientes en los Estados Unidos, Tomás camina solo por la calle cuando unos policías lo detienen sin motivo alguno para pedirle sus documentos de identidad. Tomás se detiene se los entrega y los policías lo dejan ir. En una segunda escena, Chaco y Tomás van a un centro comercial en un barrio residencial en busca de su hermano Jairo. Mientras observan a la gente desde un segundo piso, ambos hermanos son interpelados por los guardias de seguridad, quienes les solicitan que abandonen el recinto sin justificación aparente. Tomás los encara y en la siguiente escena vemos a Tomás perseguido y detenido por los guardias mientras los visitantes del centro comercial aplauden. Una vez afuera, Chaco interpela a Tomás, quien parece estar confundido con la situación. La respuesta de Chaco es fundamental para entender la experiencia de lo que significa ser afrodescendiente y Latino:

“Qué tal estos manes no, están así porque les pagan para ser unos perros guardianes” “¡Oye! vos tantos años aquí y no sabes que los perros somos nosotros”

“¡Hey Chaco!, pero ¿qué pasó? ¿por qué me hablas a mí así?”

“Que sea la última vez que usted me traiga a un sitio de estos. Para que me estén humillando hermano. Por eso es que me fui de este ‘hijoputa’ país”. (*La playa*

D.C min 1:13)

Como lo demuestra la escena, el cuerpo del afrodescendiente latino (colombiano) enfrenta múltiples marginaciones basadas no sólo en su identificación étnica sino también en su identificación racial. Esta situación explica la experiencia de Chaco, quien emigra a los Estados Unidos porque es pobre, latino y negro, siendo ésta la misma razón por la que es

deportado.

Flores y Jiménez Román ofrecen una teorización sobre la complejidad de la identidad de los afro-latinoamericanos en Estados Unidos que es útil para entender la experiencia del afrodescendiente en Latinoamérica. Para los autores la conceptualización del término ‘afro-latino’ “needs to activate an encompass these four theoretical coordinates: the tradition of the group of afro-latinoamericanos themselves, the transnational discourse, or etnoscape, the historical ongoing relationship between Latinos and African-Americans, and the distinctive phenomenological experience of what it means to be both Black and Latino” (321).

Como explica Flores y Jiménez Román, el cuerpo del hombre afrodescendiente Latino enfrenta múltiples exclusiones, lo que significa también negociar su identidad desde diferentes puntos de referencia. Jiménez Román y Flores sugieren el concepto de la triple conciencia o “triple consciousness” para describir esta experiencia (en Rivera 105), en cuanto está mediada por la identidad racial, la afiliación étnica y la nacionalidad, la que a su vez existen como construcciones sociales, políticas, culturales e históricas rígidas por lo tanto se suelen presentarse como formas excluyentes.

Es posible argumentar que *La playa D.C.* intenta problematizar el proceso de identificación del afrodescendiente a partir de un discurso de *negritud* global a través de la recreación de la experiencia de discriminación de los personajes enfatizando la experiencia fenomenológica que según Harvey “reveals that the embodied experiences develop, in part, from racial (mis)recognition and spotlight how an idea of the black body materially affect actual bodies” (11). La inclusión de estas escenas, las cuales resuenan con las escenas de discriminación racial visible en los medios de comunicación de los Estados Unidos, se presenta

como un proceso de racialización que conecta la experiencia del afrodescendiente latinoamericano con la experiencia de afro-americano, situando la *negridad* colombiana en relación a un discurso racial de exclusión que se presenta como una experiencia como global.

De esta forma, el enfrentamiento entre Chaco y Tomás después de su persecución en el centro comercial supone el descubrimiento por parte de Tomás de su identidad racial como hombre ‘negro’ en la ciudad. Franz Fanon describe este proceso como un momento de reconocimiento racial e histórico “I was responsible for my body, for my race, for my ancestors. I subjected myself to an objective examination. I discovered my blackness” (84). El reconocimiento de Tomás como chocoano en la urbe junto con su decisión de permanecer en el país supone un claro desafío a la narrativa dominante de violencia y discriminación. Tomás sobrelleva un proceso de reconocimiento de su identidad chocoana, la cual necesita re-negociar en el contexto urbano como parte de una *negridad* global.

El proceso de re-definición de identidad por el que atraviesa Tomás es significativo para entender la experiencia de la *negridad* en Colombia ya que, como describe Heidi Feldman en relación *El pacífico negro*, la afirmación de una identidad nacional no hace posible el reconocimiento de una identidad negra. En el caso de Tomás, su identidad en la urbe se manifiesta principalmente en términos de su identidad regional, de esta forma, su migración a Bogotá, supone la negociación entre la *negridad* oficial que impone la narrativa oficial sobre el afrodescendiente como desplazado, así como con una *negridad* global que ofrece el hip-hop y la estética del pelo afro. Por otra parte, este proceso de “reconocimiento racial” supone una realidad concreta para Chaco, la cual se constituye en su encuentro con el sistema racial binario que predomina en los Estados Unidos y Canadá, mientras que para Tomás este reconocimiento

va a significar una re-negociación constante entre una identidad regional, nacional y global.

Son estas diferencias en relación al proceso de articulación de identidad individual la que predice la separación de Tomás y Chaco. La última escena del film muestra como ambos hermanos toman caminos divergentes. Mientras Chaco toma el bus para iniciar su viaje hacia al “norte”, Tomás se instala con su afeitadora propia en la calle del barrio marginal de La playa, en espera de clientes, los mismos residentes de su barrio, para cortarles el cabello. De esta forma, para Tomás, la adquisición de una identidad urbana solo se hace posible cuando decide reconocer su origen y al mismo tiempo establecer vínculos con la comunidad local. La imposibilidad del film de capturar el trauma del desplazamiento es quizás su aspecto más problemático en cuanto se hace necesario explorar no solo los procesos de racialización que implica la condición de desplazamiento para los afrodescendientes en Colombia, sino reconocer el rol activo de los discursos de identidad nacional en la producción de sujetos racializados.

La carga política y cultural que sobrelleva el largometraje de Arango como el primer film que representa la experiencia de la *negridad* urbana desde la perspectiva de un joven afrodescendiente colombiano, cuya migración se encuentra ligada a una compleja problemática histórica de violencia y exclusión, significa contextualizar la interpretación de esta producción cultural como un primer diálogo que intenta posicionar la negridad colombiana dentro de una narrativa de negridad global así como una primera aproximación al cuestionamiento de nociones hegemónicas de raza y nación en sudamérica desde una perspectiva transnacional.

Mientras que *Chocó* cuestiona el actual discurso de violencia e invisibilización a partir de la figura de la mujer negra como alegoría de la nación, *La Playa D.C.* explora la representación de la experiencia de ser negro en Colombia como parte de una narrativa de

negriddad global. Tanto *La playa D.C.* como *Chocó*, contribuyen a una nueva narración de la nación en cuanto recuperan espacios físicos y simbólicos que han funcionado para excluir a los afrodescendientes y los transformar en espacios de resistencia que contribuyan a entender la experiencia de la *negriddad* como diversa en cuanto supone una constante negociación con discursos locales, nacionales, así como de *negriddad* global.

Ambas narrativas demuestran la importancia de la redefinición de las nociones de *negriddad* en Colombia como un proceso que deviene tanto del desplazamiento masivo de afrodescendientes a las zonas urbanas como de su reposicionamiento como parte de una narrativa global de *negriddad*. Por otra parte, el carácter experiencial de ambos largometrajes continúa con un formato que se centra en explorar las experiencias de individuos marginados como una forma de reconstruir los silencios impuestos sobre sus historias. El guion de ambos largometrajes fueron escritos en base a historias personales de los protagonistas, quienes, de cierta forma, se interpretan a sí mismos, transformando a estas producciones en narrativas que intentan explorar la representación de aquellas identidades que, aunque se han mantenido invisibles, se construyen como diversas. Desde esta perspectiva, la experiencia de marginación y desplazamiento de los afrodescendientes de la costa del Pacífico se han transformado en memorias colectivas que han dado paso a la construcción y apropiación de un pasado en común como comunidad en el espacio urbano (Oslender 103). De esta forma, *La Playa D.C.* y *Chocó* establecen una narrativa que intenta explorar la violencia y el trauma del desplazamiento a través de la memoria y de la exploración de la experiencia que aparece tanto de la imposición de narrativas históricas dominantes que quedan escondidas bajo discursos dominante de identidad nacional. En consecuencia, ambos relatos contribuyen a

crear un proceso de concientización sobre nuestra posición dentro del espacio nacional como sujetos racializados y por lo tanto a cuestionar y enfrentar las retóricas nacionalistas que continúa definiéndonos como cuerpos fuera de lugar.

CONCLUSIÓN

En este proyecto se exploran nociones de *negridad* no solo desde un punto de vista literario, sino que en relación a discursos de identidad nacional y narrativas históricas dominantes y a la posición que nosotros como latinoamericanos tenemos dentro de estas construcciones. Por lo tanto, mi proyecto comienza con un diálogo necesario desde una perspectiva interdisciplinaria para entender cómo funcionan los procesos de racialización que reproducen tanto los discursos nacionalistas como las narrativas históricas. Esta conversación se hace importante, sobre todo en este momento en que la inmigración y los inmigrantes están siendo racializados a través de discursos de identidad transnacional que los excluyen y haciendo que los inmigrantes carguen con una doble marginación, tanto del país de donde emigran, así como del país que los recibe. Las narrativas dominantes de identidad nacional no solo funcionan para construir a los sujetos por fuera de las ideas de nación y de nacionalidad, sino que causan múltiples formas de exclusión que afectan a gran parte de la población latinoamericana. Por lo tanto, la necesidad de empezar este diálogo es urgente. Necesitamos hablar sobre cómo discursos dominantes en relación al imaginario histórico de la nación en Colombia y Ecuador nos afecta como sujetos colonizados y cómo podemos crear nuevos espacios de solidaridad e inclusión.

Bibliografía

- Abad, Gustavo. "Juan García y Juan Montaño: territorios distintos y narrativas complementarias desde la memoria afrodescendiente." *Chasqui*, no. 120, Dec. 2012, pp. 88-92.
- Aguilera Malta, Demetrio, et al. *Los que se van: cuentos del cholo y del montubio*. El Conejo, 1985.
- Álzate Michaels, Natalia. "Las fiestas populares de San Pacho en Quibdó (Chocó, Colombia) como herramienta de organización comunitaria." *Trabajo Social*, no.12, enero, 2010, pp. 167- 180.
- Andrade, Jorge O. "Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX." *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, no 28, mayo 2007, pp. 35- 45.
- Arango, Juan Andrés. 2012, *La playa D.C. Red One HD 4K, 90'*.
- Arroyo, Jossianna. *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*. Universidad de Pittsburgh, 2003.
- Artel, Jorge. Tambores En La Noche. 1a ed. en Narrativa colombiana. Plaza & Janés Editores, 1986.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. and Tiffin, H., eds. The post-colonial studies reader. Routledge 1994.
- Ayala Mora, Enrique. *Ecuador del Siglo XIX: estado nacional, ejército, iglesia y municipio*. Corporación editora nacional, 2011.
- Breve Historia de la Revolución Alfarista*. Editorial Quito, 1995.
- Balibar, Étienne, and Immanuel Maurice Wallerstein. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. Verso, 1991.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- *Nation and Narration*. Routledge, 1990.
- Baronian, Marie-Aude, et al. Diaspora and Memory: Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics. Amsterdam, Rodopi, 2007

Barriga López Franklin, and Carrión Benjamín. *Benjamín Carrion*. I.E.C.E, 1985.

Benites Vinuela, Leopoldo. *Ecuador, Drama y Paradoja*. Movimiento de izquierda Revolucionaria, 1984.

Luis-Brown, David. "Cuban Negrismo, Mexican Indigenismo: Contesting Neocolonialism in the New Negro Movement." *Escape from New York: The New Negro Renaissance beyond Harlem*, edited by Baldwin, et al., U of Minnesota Press, 2013, pp. 53-75.

Carrión Benjamín. *Atahualpa*. 1ra ed. Albon International, 1968.

Candelario, Ginetta E. B. Black Behind the Ears: Dominican Racial Identity from Museums to Beauty Shops. Durham, Duke University Press, 2007.

Cervone, Emma. "Celebrating the Chagras: Mestizaje, Multiculturalism, and the Ecuadorian Nation." *The Global South*, vol.4, no 1, Spring 2010, pp. 94-118.

Charvet, Erika Silva. *Identidad nacional y poder*. Ediciones Abya-Yala. 2004.

Chomsky, Aviva. "Afro-Colombians and the war in Colombia." *Beyond Slavery: The Multilayered Legacy of Africans in Latin America and the Caribbean*. Davis, Darién J. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2007.

Chiriboga, Luz Argentina. *Jonatás y Manuela*. Abrapalabra Editores, 1994.

Cornejo Polar, Antonio. *Writing in the Air: Heterogeneity and the Persistence of Oral Tradition in Andean Literatures*. Duke University Press, 2013.

Dulfano, Isabel. *Indigenous feminist narratives: I/we: wo(men) of an(other) way*. Palgrave Macmillan, 2015.

De Lara, Felipe Burbano. "Todo por la patria. Refundación y retorno del estado en las revoluciones bolivarianas." *Íconos. Revista De Ciencias Sociales*, vol. 52, May 2015, pp. 19-41.

De La Torre, Carlos. "Velasco Ibarra and 'La Revolución Gloriosa': The Social Production of a Populist Leader in Ecuador in the 1940s." *Journal of Latin American Studies*, vol. 26, Issue 3, pp. 683-711.

Du Bois, W. E. B. and Brent Hayes Edwards. *The Souls of Black Folk*. OUP Oxford, 2007.

Estupiñán Bass, Nelson. *Cuando los guayacanes florecían*. 3ra ed. Editorial El Conejo, 1983.

-La poesía popular de Esmeraldas en la Revolución de Carlos Concha. *Afro-Hispanic Review*, vol. 14 no. 2, Fall 1995, pp.53-56.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove, 1967.

Franco, Jean. "Self-Destructing Heroines." *Minnesota Review*, vol. 21, 1988 pp 105- 115.

-”La violación: un arma de guerra.” *Debate Feminista*, vol. 37, 2008 pp. 16-33.

Foote, Nicola."Monteneros and Macheteros: Afro-Ecuadorian and Indigenous Experiences of Military Struggle in Liberal Ecuador, 1895-1930." *Military Struggle and Identity Formation in Latin America: Race, Nation, and Community During the Liberal Period*, edited by Nicola Foote and René Harder Horst, University Press of Florida, 2010 pp. 83- 106.

-"Race, State and Nation in Early Twentieth Century Ecuador." *Nations & Nationalism*, vol. 1, no. 2, 2006, pp. 261-278.

Gallegos Lara, Joaquín y Enrique Gil Gilbert. *Los que se van: cuentos del cholo y del montubio*. Casa de la cultura ecuatoriana, 1955.

Galván, Manuel. *Enriquillo: Leyenda Histórica dominicana*. Editorial América, 1944.

García-Peña, Lorgia."Translating Blackness." *Black Scholar*, vol. 45, no. 2, Apr. 2015, pp. 10-20.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Harvard University Press, 1993.

Grijalva, Juan Carlos. "Las mujeres de Juan León Mera: autoría, autoridad y autorización en la representación romántica de la mujer escritora." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 2008: 189-197.

Guerrero, Andrés. "The Construction of a Ventriloquist's Image: Liberal Discourse and the 'Miserable' Indian Race in Late 19th-Century Ecuador." *Journal of Latin American Studies*, vol. 29, no 3, 1997, pp. 555-590.

- “El levantamiento indígena nacional de 1994: discurso y representación política *Boletín Americanista*, vol. 50, 2000, pp 123-152.

Hall, Stuart. “New ethnicities.” *Critical Dialogues in Cultural Studies*, edited by David

Morley and Kuan-Hsing Chen, Routledge. 1996, pp. 443-450.

- “Cultural Identity and Diaspora.” *Identity: Community, culture, difference*, edited by J. Rutherford, Lawrence & Wishart, 1990, pp. 393-403.

-*The Multicultural Question*. Pavis Centre for Social and Cultural Research, 2001.

Handelsman, Michael H. *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Abya-Yala, 1999.

Henderson, Peter. *Gabriel García Moreno and Conservative State Formation in The Andes*. University of Texas Press, 2008.

Hill Collins, Patricia. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge, 2009.

Hinestroza, Johnny Hinestroza. 2012, *Chocó*, Red One HD 4K, 80'.

- Entrevista personal. 19 de octubre de 2015.

Icaza, Jorge, and Teodosio Fernández. *Huasipungo*. Cátedra, 1994.

-Cholos. Quito, Libresa, 2010.

Jaramillo Alvarado, Pío. *El indio ecuatoriano*. 7ma ed. Corporación Editora Nacional, 1997.

Jiménez Román Miriam, and Juan Flores. *The Afro-Latin@ Reader: History and Culture in the United States*. Duke University Press, 2010.

Kaplan Betina. *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur, 1954-2003*. Tamesis, 2007.

Lander, María F. "La encrucijada de Manuela Sáenz en el imaginario cultural latinoamericano del siglo XXI." *Araucaria*, vol. 13, no 25, 2011, pp. 165-181.

Lauderbaugh, George. *The History of Ecuador*. Greenwood, 2012.

Laó-Montes, Agustín. "Afro-Latinidades and the Diasporic Imaginary." *Iberoamericana*, vol. 5, no 15, marzo 2005, pp.117-130.

Lewis A, Marvin. *Adalberto Ortiz: From Margin to Center*. 2013.

Lipsitz, George. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*. Verso, 1994.

Luis, William. *Voices From Under: The Black Narrative in Latin America and the Caribbean*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1984.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca "Amauta", 1976.

Marquez, Gabriel García. *El general en su laberinto*. Random House.1989.

Martinez, Luis A. *A la costa*. Ediciones Libresa, 1984.

Mercer, Kobena. "Black Hair/Style Politics" *New formations*, vol. 3 winter 1987, pp. 33-54.

Miller Watson, Ingrid. "Una entrevista con Luz Argentina Chiriboga." *Afro-Hispanic Review*, vol. 34, n. 1, 2001, pp. 153-158.

Mitchell, Angelyn. *The Freedom to Remember: Narrative, Slavery, and Gender in Contemporary Black Women's Fiction*. Rutgers University Press, 2002.

Morejón, Nancy, and Juanamaría Cordones-Cook. *Looking Within: Selected Poems, 1954-2000*. Wayne State University Press, 2003.

Murray, Pamela S. "'Loca' or 'Libertadora'?: Manuela Sáenz in the Eyes of History and Historians, 1900-c.1990." *Journal of Latin American Studies*, vo. 4, 2001, pp. 291-307.

Mera, Juan León. *Cumandá: un drama entre salvajes*. Edición Adriana López-Labourdette. 2014.

-*La virgin del sol*. Barcelona. 1887

Mignolo, Walter. *Local Histories/global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press, 2000.

Miller, Marilyn. "Slavery, Cimarronaje, and Poetic Refuge in Nancy Morejón." *Afro-Hispanic Review*, vol. 24, no. 2, Fall 2005, pp. 103-125

Neruda, Pablo. *La insepulta de Paita*. Caracas, 1988.

Oliva, Elena. *La negritud, el Indianismo y sus intelectuales: Aimé Césaire y Fausto Reinaga*. Editorial Universitaria, 2014.

Ortiz, Adalberto. *Juyungo: historia de un negro, una isla y otros negros*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.

Oslander, Ulrich. "The quest for a counter space in the Colombian pacific Coast Region: Toward Alternative Black Territorialities or Co-optation by Dominant Powers." *In Black Social Movements in Latin America: From Monocultural Mestizaje to Multiculturalism*, New York, pp. 95-112.

Palacios, Marco, et al. *Historia De Colombia: País Fragmentado, Sociedad Dividida*. Bogotá, D.C. (Colombia), Universidad De Los Andes, Facultad De Administración, 2012

Pareja y Diezcanseco, Alfredo. Edmundo Ribadeneira. *Baldomera*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.

Pareja Diezcanseco, Alfredo. "Los narradores de la generación del treinta: el Grupo de Guayaquil." *Revista Iberoamericana*, vol. 54, no. 144-145, 1988, pp. 691-707.

Prieto, Mercedes. *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador Postcolonial, 1895-1950*. Editorial Quito, 2004.

Polo-Bonilla, Rafael. *Los intelectuales y la narrativa mestiza en el Ecuador*. Ediciones Abya- Yala, Corporación Editora Nacional, 2002.

Puri, Shalini. *The Caribbean Postcolonial: Social Equality, Post-Nationalism, and Cultural Hybridity*. Palgrave Macmillan, 2008.

Rahier, Jean Muteba. *Blackness in the Andes: Ethnographic Vignettes of Cultural Politics in the Time of Multiculturalism*. Palgrave Macmillan, 2014.

- "From Invisibilidad to Participation in State Corporatism: Afro-Ecuadorians and the Constitutional Processes of 1998 and 2008." *Identities*, vol. 8 no. 5, 2011, pp. 502-524.

Rama, Angel. *La Ciudad Letrada*. Ediciones del Norte, 1984.

Ramírez, Jacques Paul. *Con o sin pasaporte: análisis socio-antropológico sobre la migración ecuatoriana*. Instituto de Altos Estudios Nacionales, 2010.

Río Frio, Miguel. *La emancipada*. Ediciones stockcero, 2007.

Rivera, Petra R. "Triple Consciousness: a review of Miriam Jiménez Román and Juan Flores, eds. The Afro Latin@ Reader: History and Culture in the United States". *Transition*, Issue 105, 2011, pp. 156-163

Rodríguez, Ileana. *Transatlantic Topographies: Islands, Highlands, Jungles*. University of Minnesota Press, 2004.

Roitman, Karem. *Race, Ethnicity, and Power in Ecuador: The Manipulation of Mestizaje*. First ForumPress, 2009.

Rumazo González, Alfonso. *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador*. Almendros y Nietos, 1945.

Sarmiento, Domingo Faustino, and Roberto Yahni. *Facundo: Civilización y Barbarie*. Cátedra, 1990.

Santana, Roberto, "Actores y escenarios étnicos en Ecuador: el levantamiento de 1994." *Caravelle*, vol. 1, no. 59, pp. 161-188.

Smith, Christen A. *Afro-Paradise : Blackness, Violence, and Performance in Brazil*. Urbana: University of Illinois Press, 2016.

Sacoto, Antonio. *La nueva novela ecuatoriana*. Universidad de Cuenca, 1981.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. University of California Press, 1991.

Talpade Mohanty, Chandra. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses", *Gender, Place and Culture*, vol. 12, no. 3, 1984, pp. 333-35.

-“US Empire and the Project of Women’s Studies: Stories of citizenship, complicity and dissent.” *Gender, Place and Culture* vol. 13, no. 1, pp. 7-20

Taylor, Claire. Introduction. *Identity, Nation, Discourse: Latin American Women Writers and Artists*. By Claire Taylor. Cambridge Scholars Publishing, 2009. ix-xxx.

Tylor, Diana. The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003.

Tittler, Jonathan. "Juyungo/Reading Writing." *Voices from Under: Black Narrative in Latin America and the Caribbean*, edited by William Luis, Greenwood, 1984, pp. 165-180.

Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Beacon Press, 1995.

Townsend, Camila. "In Search or Liberty: The Efforts of the Enslaved to Attained Abolition in Ecuador, 1822-1852." *Beyond Slavery: The Multilayered Legacy of*

Africans in Latin America and the Caribbean. Davis, Darién J. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2007.

Tobar Donoso, Julio. "La Abolición de la esclavitud en el Ecuador." *Boletín de La Academia Nacional de la Historia*, vol. 39, no. 93, June 1959, pp. 5-30.

Van Aken, Mark. "The Lingering Death of Indian Tribute in Ecuador." *The Hispanic American Historical Review*, no. 3, 1981, p. 429.

Vanegas Arias, Julio Andrés. *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano. Orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales.* 2008.

Vasconcelos, José. *La raza cósmica.* Espasa Calpe, 1948.

Vilalta, María José. "Manuela Sáenz interpela a Simón Bolívar, 1822-1830." *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, vol. 93, October 2012, pp. 61-78.

Vilalta, María José. "Muerte en los Andes: Sociedad colonial y mortalidad en las haciendas andinas (Ecuador, 1743-1857)." *Revista Brasileira De Estudos De População*, vol. 32, no. 1, 2015, pp. 73-99.

Walsh, Catherine. "Movimientos sociales afro y políticas de identidad en Colombia y Ecuador". Universidad Andina Simón Bolívar. proyecto de las Cátedras de Integración del Convenio Andrés Bello. 2005

Williams, C. Rose-Green. "Rewriting the History of the Afro-Cuban Woman: Nancy Morejon's 'Black Woman'." *Caribbean Quarterly*, vol. 34, no. 2, 1988, pp. 10-18.

Willingham, Eileen. "Literary Patriotism in Ecuador's Juan León Mera and Juan De Velasco." *Humanities Research*, vol. 17, no. 1, Spring 2011, pp. 21-34.

Young, Harvey. *Embodying Black Experience: Stillness, Critical Memory, and the Black Body.* Ann Arbor: University of Michigan, 2010

Young, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race.* 2nd ed., Routledge, 2010.

Yuval-Davis, Nira. *Gender & Nation.* Sage Publications, 1997.

Zambrano, María Alejandra. Sujetos étnicos e identidad nacional: Urdimbre y fracaso del proyecto liberal en Ecuador y Brasil (1865-1936). 2012. The University of Texas at Austin, PhD dissertation.

Zielina, M. "'Jonatas y Manuela': The (Hi)Story of A Transnational and Interracial Friendship

Argentina Chiriboga's Historical Novel About Manuela Saenz and The African Ecuadorean Experience." *Revista Iberoamericana*, vol. 65, pp. no. 1999, 188-89.

Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabare*. Estrada,

Apéndice A

Entrevista con Johnny Hendrix Hinestroza

Director de *Chocó* (2012)

Septiembre 2015

Ximena González-Parada (en adelante XGP): ¿Por qué eliges a la mujer negra para narrar la conciencia colectiva de la nación colombiana?

Johnny Hendrix. Hinestroza (en adelante JHH): Latinoamérica es un pueblo de minorías, es como yo logro divisarlo, y desde esa perspectiva lo que hicimos fue atrapar a las minorías y colocarlas en un solo personaje y ese personaje tenía la obligación de representar ese territorio, entonces tomamos la raza negra que, a pesar de ser un porcentaje alto, en Colombia es considerada una minoría. Además, es una minoría desplazada y en Colombia los desplazados son una mayoría, pero para términos de clasificación se dibujan como una minoría. Además, es una mujer pobre y el gran porcentaje de colombianos somos pobres, pero en la estadística, se dibuja como una minoría, entonces fueron esas cuatro minorías puestas en un solo personaje llamado Chocó. Y se llama Chocó exclusivamente porque es el espejismo de lo que es el territorio del Chocó y desde esas minorías empezamos a identificar las problemáticas, que no solo es el machismo, sino a nivel social, de cómo ese personaje quiere salir adelante, pero tiene determinados yugos que no se lo permiten, uno de esos yugos es su cultura y su religión, que permanecen en la conciencia del personaje de Chocó, y es lo que lleva a que la película se desarrolle de la forma que lo hace. Independiente que Chocó sepa y asuma que quiere salir de ese

rol, que quiere liberarse porque tiene la sensación de que quiere vivir mejor, que quiere tener una vida digna, no puede, porque su cultura no se lo va a permitir.

XGP: ¿Qué rol tiene la religión en la película?

JHH: La mujer en el Chocó siempre está esperando un milagro y asume que solo tiene que rezar y ponerse de rodillas para que las cosas le lleguen; y si nunca llegan es porque así lo quiere Dios y eso lo quería plasmar de alguna otra forma en la película. Considero que la religión ha sido en cierta forma un yugo para esta población, porque permite que el pueblo se mantenga sumiso, que no se revele, que no diga nada. Y eso se extiende a otras regiones, por eso digo que Chocó podía llamarse Antioquia, Caldas o Perú. No dibuja la problemática de un sector, o de una raza, dibuja la problemática que tenemos en gran medida en Latinoamérica, y que se refleja en el desplazamiento, en la forma en que se extraen sus riquezas y los pueblos quedan abandonados y pobres, en la forma de que todos los pueblos son machistas y la mujer de alguna u otra forma queda relegada, desde esa perspectiva, creo que podría ser cualquier territorio de Latinoamérica.

XGP: ¿Qué forma toma el machismo Chocó?

JHH: La idea era enfatizar que el machismo se convierte en un estado cotidiano y llega a ser cíclico. El hombre está dictado a cumplir exactamente los mismos mandamientos de su padre, y la madre, que es la principal machista y le enseña a la niña a reproducir estas conductas. El proceso de investigación nos hizo ver que esta vida era cíclica, porque nadie se salía de ese

estereotipo ya dictado culturalmente, todo el mundo volvía a cumplir ese estándar de personajes, como si fuera una obra de teatro; el padre cumple el rol, luego el hijo y así sucesivamente, un rol que nunca nadie abandona. Lo que hace la película es lanzar un mensaje diciendo “no más” y está representado en la canción que Chocó canta al final de la película, es un grito de auxilio y de libertad, donde ella dice “ya no más violencia” y esta vida tiene que cambiar, y efectivamente eso es lo que hace al final.

XGP: Chocó dialoga con el género documental. ¿Existe una estética específica que guía la película?

JHH: Chocó no tuvo un referente a seguir, no había para nosotros una película que tuviera la misma perspectiva y bajo esa premisa nosotros tuvimos que inventar la forma de narrar esta película. Encontramos que era un acierto trabajar un estilo documental, no solamente porque encontramos naturalidad con los actores, sino porque adicionalmente íbamos llegando a ellos sin miedo, con una realidad puesta en sus rostros tal cual. Desde esa misma perspectiva lo que hicimos fue arrancar con planos muy abiertos, que se van cerrando con la intención de que la audiencia se sienta espectador, que sienta que el dolor está allí, que quiera ayudar a la protagonista y sienta la impotencia de no poder hacerlo. Los planos cerrados se dan al final de la película para identificar a los personajes y sentirlos más cerca y continúan hasta que la protagonista dice “no más”. A pesar que hay películas que mantienen un tiempo y una lírica parecida, Chocó empieza muy despacio y termina muy acelerada. Lo que hicimos fue estudiarlo en términos musicales, en términos culturales, porque el tiempo en el territorio del Chocó parece

pasar muy lento, pero están pasando muchas cosas al mismo tiempo. Hay soldados, están explotando la tierra, está la guerrilla, están los paramilitares, pero no es tan evidente, y la protagonista está en su propia problemática de violencia doméstica, de vivir en la pobreza, todo está pasando en un tiempo en que parece que no pasara nada. En la película el paisaje es participativo, porque el paisaje es también protagonista y es una tierra que también está llorando, es una tierra que también está siendo explotada, contaminada, es una tierra que está sufriendo constantemente, entonces el paisaje tenía que hablar en la película, y por eso todo el tiempo escuchas el agua, estás viendo atardeceres, es un paisaje latente, que es sublime, pero al mismo tiempo estás sintiendo que la están violentando, es un símil que se tenía que mantener visualmente.

XGP: Los diálogos en Chocó son breves ¿qué rol tiene el silencio en Chocó?

JHH: Más que el silencio es la denuncia. Colombia es un país donde nadie habla de lo que está ocurriendo, a todo el mundo le gusta ‘guardar silencio’ [sic]. Una de las propuestas con los diálogos de la película era que los personajes hablaran poco, precisamente para no decir lo que está sucediendo, y la sensación que quería que quedara después era esa, que nadie habla algo en concreto, es como si estuvieran divagando todo el tiempo con sus diálogos.

XGP: El final de la película comienza con un proceso de purificación, de expuración a través del canto y de la limpieza del cuerpo, y continúa con la eliminación simbólica del poder masculino ¿cuál es el mensaje en este proceso de purificación?

JHH: El poder fálico del hombre hace una diferencia, por eso el mayor castigo para este hombre negro, varonil, potente, era quitarle ese poder porque lo deja simbólicamente en términos equitativos con la mujer. Siempre hacemos una escritura de los personajes, de lo que son capaces o no de hacer, para que el actor logre identificarse y compenetrarse con el personaje. Una de las preguntas que trabajamos con la actriz protagonista fue sobre qué podría hacer Chocó en ese momento. Chocó se involucra con el paisa porque necesita una venganza inmediata después que su marido la golpea y la humilla delante de todo el mundo. Su venganza también la hace delante de todo el mundo, y desde esa perspectiva es una venganza porque el acto de infidelidad de la mujer está asociado con una pérdida de masculinidad del hombre. En los hombres eso es impensable, porque en la cultura, a nivel social, el poder del hombre negro emerge de su sexualidad. Los diálogos que sostienen las mujeres en el camión y en la mina tienen relación con el machismo que viene de la mujer, que reconoce en el hombre esta fuerza masculina y que funciona para reproducir el ciclo de la lógica machista.

XGP: ¿Crees que Chocó ofrece una identidad cultural para los afrocolombianos o para la diáspora afro-latinoamericana?

JHH: En relación a Colombia, la película se llama Chocó por el distrito y también la mujer se llama Chocó por el distrito, y el mensaje que quiere transmitir la película, independiente de que hablemos del machismo, de la extracción minera y de otros temas, es un grito de libertad. Básicamente lo que quiero enunciar con la película es eso, ya es hora que el distrito de Chocó se

libere y logre ser un departamento autónomo, que viva por sí mismo y se haga valer, como se hace valer esta mujer al final de la película. Básicamente esa era la intención que tenía en cuanto al pueblo afro, a la comunidad afro y a cómo la película puede ayudar a esa comunidad afro. Y en relación a Latinoamérica básicamente es lo mismo, la mayoría de las problemáticas que tienen los pueblos afro son exactamente las mismas, no hay educación, no hay salud, no hay apoyo aun siendo uno de los territorios más ricos, no solamente en cultura, danza, música, gastronomía, todas esas riquezas están allí vivas y no son aprovechadas. Al mismo tiempo, todas sus riquezas minerales son aprovechadas, pero esta riqueza no les deja a ellos recursos suficientes para sobrevivir, para poder salir adelante como un territorio pudiente. La película se enmarca en esa problemática y dice: “ya es hora de tomar las riendas de nuestro propio destino” y ese es el mensaje que quería dar con la película, no solamente al Chocó sino a los territorios afro en Latinoamérica o a nivel mundial.

XGP: Se puede decir que la narración de Colombia ha estado definida por la violencia, y éste es un aspecto importante en Chocó. ¿Cómo aproximas la idea del uso y del abuso de la violencia para representar el imaginario colombiano?

JHH: El cine no puede convertirse en la empresa publicitaria de Colombia, los que hacemos cine contamos historias de lo que nos duele, de lo que queremos exorcizar de nuestra vida y de nuestro mundo y en esa medida creo que Chocó, aunque no es una propaganda de Colombia, no relata literalmente la violencia que hay en el país, pero sí se aferra al lema de que todo comienza por casa. Si de una u otra forma nosotros somos un país dibujado por la violencia es porque la

violencia se normaliza desde el hogar. En la película la violencia está planteada porque se ven soldados silenciosamente, pero al mismo tiempo está en el niño que ha hecho una pistola para jugar, la violencia está allí y los niños la descubren y depende de los padres que le permitan entrar o salir de ese entorno de violencia. Si bien Chocó retrata un poco la violencia del país, la retrata de una manera distinta, y quiere hacer pensar sobre la violencia de una manera distinta.

XGP: Al final de la película aparece un epílogo que dice: “agradezco a mis padres por enseñarme que ser negro es un milagro” ¿puedes comentar cuál es el significado para ti de ese milagro?

JHH: Ser negro es un milagro por el simple hecho de que te vean distinto, eso te obliga a buscar la diferencia, yo no sabía que yo era negro hasta que en jardín infantil una niña muy enojada me dijo “¡negro!” como si fuera algo muy malo, y desde ese momento me puse a pensar qué malo había hecho yo para que la niña me gritara con ese odio, y la verdad no tengo respuesta hasta hoy. Y me ha tocado vivir con esa problemática en el colegio, en la universidad, en el trabajo, en el día a día, y he empezado a encontrar que esa problemática me ha forzado a lo bueno, en el sentido que, si la gente me discrimina o me rechaza, me hace más fuerte, y eso me ha llevado a colocarme metas y a lograrlas simplemente porque genera un sentimiento opuesto en mí, genera que yo logre mis objetivos, y eso es lo bueno. Ese es el milagro de ser negro, porque tienes todo cuesta arriba, pero si logras subir esa cima, seguramente, llegarás a donde quieras. Las políticas multiculturales han hecho oficial la condición de afrodescendiente en Colombia y eso ayuda porque hoy en día el racismo es un delito, pero al mismo tiempo es una mentira. Lo que hace esa ley es generar una trampa, porque hace que el racismo se vuelva más silencioso y es peor el

silencio. En ese sentido es una gran falacia que se está viviendo hoy en día y que tiene que ver con lo ‘políticamente correcto’. Se supone que en Latinoamérica todos tenemos los mismos derechos, al imponer una ley en contra del racismo se logran avances, pero al mismo tiempo genera un rechazo más fuerte porque la gente siente que existe una preferencia con respecto al negro. Por eso yo soy una persona que dice abiertamente en Colombia: “a mí no me llamen afro” yo tengo un nombre. Yo he generado mucha polémica en Colombia con los afro. Yo estaba convencido que era afro-colombiano y cuando viajé a África ellos no se fijaron si yo era blanco o negro, me pidieron el pasaporte y éste decía “Colombia” por lo tanto yo soy colombiano, yo no soy una persona afro, soy negro, pero afro eran mis descendientes que venían de África y que llegaron acá como esclavos, pero yo me reconozco como un negro colombiano, con nuestras propias problemáticas y tenemos que empezar desde ahí.

Apéndice B

Entrevista con Argentina Chiriboga

Autora de *Jonatás y Manuela*

Julio 2013

Ximena González Parada (en adelante XGP): En su texto Hacia una *narrativa afroecuatoriana* (2010) Franklin Miranda Robles escribe una recopilación de texto afro-ecuatorianos, pero falta Ud. ¿Qué impacto ha tenido la producción literaria de Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñan Bass y cómo encaja su producción dentro de este canon literario?

Argentina Chiriboga (en adelante AC): Bueno, es muy importante dar a conocer los diferentes elementos de nuestra cultura afro y decir aquí estoy, aquí estamos, hacer presión para que el resto de la gente, la sociedad mestiza nos mire, que no solo hay dos vertientes que forman la nacionalidad ecuatoriana, porque siempre yo escucho que dicen, lo indígena y lo español, porque también hay otra corriente, otra vertiente que es la nuestra, la afro, la presencia afro siempre fue fuerte, el aporte que trajeron los afros, los esclavizados, ya sea para que trabajen y levanten la fortuna de los jesuitas especialmente y aquellos que vinieron también de Jamaica para hacer la línea férrea, y murieron miles de africanos, y en general la sociedad económicamente se ha levantado con los afros, más que con los indígenas. Nosotros hemos aportado en la segunda guerra mundial, el negro esmeraldeño se internaba en la selva para sacar los productos que necesitaban para la guerra, el caucho, la madera, la tagua, la balsa, todos estos iba a Europa y servían a los aliados para hacer llantas, salvavidas, botones de los uniformes y ¿quiénes fueron

los que sacaron ese material? fueron los afros, que conocen la selva, nosotros hemos aportado muchísimo, por ejemplo, ahora que se está celebrando, el centenario del arrastre de Alfaro, los mонтонeros fueron en su mayoría esmeraldeños, fueron afros que se incorporaron por un ideal para reivindicar su condición de africanos, decir aquí estamos nosotros, ayúdenos, hemos aportado hemos ayudado, estamos aquí en America para vivir en dignidad.

XGP: La literatura afro-ecuatoriana ha contribuido al reconocimiento del aporte de los afrodescendientes en Ecuador como parte de la historia del país. La idea de establecer este antecedente del aporte de los afro-ecuatorianos es importante. ¿Ha habido un reconocimiento en relación a la producción cultural y en relación al acceso a recursos económicos de los afrodescendientes?

AC: Equidad no, para eso se requiere mucho tiempo, es un proceso, pero hemos comenzado, porque la Revolución Ciudadana que preside Rafael Correa Delgado se ha concienciado del problema de los afros, es una persona que tiene sensibilidad social. Él promulgó el decreto 60, en el cual dice, aunque sé que a través de un decreto no se va a realizar, pero por lo menos es una política de Estado, de incorporar, respetar y dar dignidad a los y las afrodescendientes, con la Revolución Ciudadana hemos recuperado nuestra voz, nuestra palabra, es un camino largo, pero estamos ahí, digamos se siente la discriminación, pero no tan profunda como antes. Por estos días ha habido un encuentro literario sobre “La discriminación y el racismo” en donde más de trece mil estudiantes han escrito sobre la discriminación.

XGP. El libro de Franklin Miranda Robles señala que la literatura afro-ecuatoriana ha declinado, y que no han aparecido nuevos escritores que estén hablando de la experiencia afro-ecuatoriana, ¿hay nuevos representantes? o bien ¿por qué no los hay?

AC: Reconocemos que Ortiz y Estupiñán Bass fueron los hitos más importantes, quienes iniciaron el camino de lucha cuando la voz del negro no se escuchaba, no se hacía presente, no la tomaban en cuenta. Cuando irrumpieron estos dos escritores, Adalberto escribió hace muchos años y no se renovó, y no se enfocó en la *negritud* y Nelson siguió actualizándose a través del periódico y de su poesía, luchando por la *negritud*, ahora tenemos otros tiempos. Yo trabajo lo que puedo. Si no me reconocen que se puede hacer, yo hago con sinceridad mi literatura, trabajo con ahínco, trato de recuperar la memoria ancestral, donde me invitan voy, conferencias y charlas, siempre trato de levantarla y darla a conocer.

XGP: Ud. comenzó a publicar en el año 1991. La exploración de la experiencia de la diáspora africana desde la perspectiva femenina significativa. En *La noche del viernes, Bajo la piel de los tambores* y en *Jonatás y Manuela* se encuentra presente la sexualidad femenina, ¿cuál es la importancia enfatizar la sexualidad de la mujer afrodescendiente ecuatoriana?

AC: Yo creo en la igualdad de género, no hemos tenido las mismas oportunidades, el sistema machista y patriarcal nos aisló, nos esclavizó y mi propuesta es luchar para cambiar este sistema y esa mentalidad que tiene y siguen teniendo los hombres; que la mujer no es capaz de ser profesional, de ganar más, de hacer de su cuerpo lo que quiere, el marido no es el que manda

sobre el cuerpo de la mujer, es una libertad que nos hemos ganado, tenemos nuestra historia, y tiene que ser respetada.

XGP. ¿Esta perspectiva se puede entender también en relación a la mujer indígena o mestiza?

AC: Nosotros no tenemos un discurso vertical, hay que incluir a tomas las mujeres, hasta la blanca recibe golpes y es maltratada, mi discurso es a favor de la mujer, que las mujeres tenemos nuestros derechos, yo me casé con un hombre que me comprendió y por eso fue que caminamos tantos años. No había una mujer antes que irrumpiera en la novela, ahora quise hacerlo yo, pude hacerlo y me presenté hasta el público con mis novelas. Siempre la crítica era hacia los hombres, ahora ya la crítica está mirándome y tenemos que luchar en contra el sistema patriarcal.

XGP. Tuve la oportunidad de hablar con José Chalá, el director de la Corporación de Desarrollo de Afrodescendientes de Ecuador y me comentaba sobre la sabiduría cimarrona Me parece interesante plantear la idea de lo afro-ecuatoriano como algo contestatario, que sea algo que este siempre tratando de ganar un espacio. Sin embargo, no mencionó la sabiduría afro-femenina y yo la veo en sus novelas.

AC: Nosotras las mujeres somos la base de la sociedad, nosotros las mujeres afro somos las que hemos estudiado la propiedad de las plantas, nosotros hemos sido parteras, curanderas, cocineras, hemos creado recetas medicinales, hemos creado los cuentos, los mitos, hemos cuidado a la

familia, la base ancestral ha sido la mujer, la memoria ancestral está hecha por mujeres, nosotras hemos traspasado ese conocimiento y memoria ancestral.

XGP. Ciertamente, y Chalá comentó que lo afro aparece se construye desde núcleo familiar, pero también discutimos de la inequidad de la mujer en la sociedad ecuatoriana que le impide alcanzar ciertas necesidades básicas y poder asumir el rol de transmisora cultural. ¿Cómo se equipara esta desigualdad? ¿Cree que ha habido algún cambio?

AC. Yo creo que hay cambio, ya casi es una obligación que las mujeres se integren a la educación, me parece que con esta política que tenemos ahora hemos adelantado, ya no se atreven a decir un piropo vulgar, la presencia, la palabra, la voz va recuperándose.

XGP. Katty Hernández Basantes ha publicado un texto sobre la mujer afro-ecuatoriana, en donde señala que “los cuerpos de las mujeres afro-ecuatorianas son construidos desde y para el deseo y el placer ajenos, son reconocidos siempre que se constituyan para la sociedad dominante como cuerpos exóticos, esto funciona como estrategia de asimilación o también de negación” ¿cuál es su perspectiva en relación a la aseveración de Hernández Basantes?

AC: Esto es heredado de los españoles. Ellos creían que la mujer afro solo servía para las cuestiones sexuales, años atrás se veía una mujer afro y enseguida se pensaba que era de conducta dudosa. Yo pertenezco a un grupo de genealogía, En 1960 había más de 3000 jóvenes que abortaban. Pero ahora nosotras no permitimos tal cosa, porque si te lanzan un piropo grosero

se puede denunciar y se va a la cárcel. Hace poco repartimos un botón que decía, “no me toques” fue una campaña en contra la agresión a la mujer afro. Como tenemos otra forma de andar, otro ritmo, somos más alegres, en cambio la serrana no. Esta es otra ventaja que tenemos la mujer con la Revolución Ciudadana.

XGP: Los cambios se han notado en relación al gobierno de la Revolución Ciudadana ¿cree que estos espacios que este gobierno ha construido se han traspasado a la sociedad civil, que ya pueden nacer estar iniciativas desde ahí?

AC: Tu sabes que el presidente es el eje de la política del Estado, si tuviéramos un presidente que pertenece a una clase pudiente, que es racista y que no tiene una sensibilidad social, poco habríamos avanzado. Por lo menos ha cambiado la asamblea constituyente a favor de los afros, si hubiese sido otro presidente no sé si habría ocurrido, no sé si esa persona tendría la sensibilidad para los más necesitados, no es lo máximo, pero estamos en el camino para conseguir mayores conquistas.

XGP: ¿qué otras formas de representación, aparte de la literatura, le han dado base y fuerza a lo afro-ecuatoriano?

AC: Casi siempre fue el futbol, pero no solo servimos para patear, no es así, hay otros elementos que robustecen nuestra identidad, está bien que nosotros toquemos la marimba, pero no somos solo eso, en el magisterio, la mayoría de las afrodescendientes son maestras. A veces no es que

no hayan salido nuevos valores de literatura, lo que pasa que el profesor de literatura bajó su calidad. En mi tiempo yo tuve excelentes profesores de literatura, y eso nos motivó a escribir, ahora en cambio no. El profesor sufrió en general, porque se adueñó del ministerio de educación cierto partido político que solo tenía la consigna de gritar y bajar a los presidentes sean buenos o malos. Eso por treinta años impacto en las generaciones. No solo en Esmeraldas sino en el país. Por eso el presidente pidió que los profesores tienen que rendir exámenes. Son catorce universidades que se eliminan porque no pasaron los exámenes ciertas instituciones. Yo tengo esperanza que con este cambio económico, social, educativo va a crecer una semilla. Esto aparece en *Desde la sombra del silencio*, donde aparece que no hemos podido avanzar en otros campos por la presión del racismo que nos impedía seguir adelante. Cuando ven lo diferente, uno recibe esa agresión, pero hay que luchar y reclamar, a través del estudio, eso me decía Nelson, que el racismo que había era profundo, dentro del aula había solo dos negros, un joven colombiano y él, y la única forma de hacerles comprender que éramos capaces era estudiando. No crea que ha sido fácil llegar donde yo he llegado. Yo no tenía dinero para publicar, uno tiene que presentarse en una institución para publicar, porque no pertenece a ese grupo que maneja las instituciones.

XGP: ¿de qué forma su producción literaria se conecta con otro tipo de producción cultural afro-latinoamericana?

AC: No te podría decir, lo que sí sé es que de la poca crítica que me llega sobre mi trabajo. Una persona hizo una comparación sobre mi trabajo y el premio Nobel de Estados Unidos Toni

Morrison y mira que yo no la he leído a ella. Esta memoria ancestral, esta experiencia, esta vivencia, esta cosmovisión de ella como mujer afro y la mía como mujer afro coincide, entonces son los mismos sufrimientos, las mismas esperanzas, los mismos anhelos que nos une, la cuestión racial que nos une, que nace con la herencia africana, eso corre por la sangre. *La noche del viernes* describe esa experiencia a través de una mujer que emigra a los Estados Unidos.

XGP: Con la nueva narrativa multicultural que ha aparecido en Ecuador algunos afro-ecuatorianos me han comentado que no sienten la necesidad de asumir es cultural ancestral, no quieren ser “afros” que prefieren ser ellos o ellas sin este prefijo que supone una carga histórica y cultural.

AC: Yo no entiendo porque la herencia cultural es un peso, hay que estar orgulloso, a mí me ha robustecido mi identidad. A veces me encuentro con gente esmeraldeña que me dice, yo no sé quién soy, no me encuentro. Yo no, yo nací en un mundo afro, mi padre es un orgullo, es mi protección, yo soy una rama de ese árbol, de ese inmenso árbol, mi padre y mis abuelos no me están quitando mi identidad, yo nací con mis padres, con papá y mamá juntos, nací en un barrio en donde se escuchaba la décima, los cuentos, la poesía, para mí no es un peso, es un orgullo, yo viví en un ambiente de armonía, fui una niña quizás mimada, yo no tengo esas angustias existenciales. Es decir, ¿que no se sienten afro? ¡qué barbaridad! ¿por qué va a ser un problema? ¿por qué vas a sentirte acomplejada por tu herencia? no pues, quiere decir que no son auténticos, quiere decir que se han casado con blancos y les han lavado el cerebro.