



**VNiVERSIDAD  
D SALAMANCA**

**Universidad de Salamanca**

**Instituto de Iberoamérica**

**Máster en Estudios Latinoamericanos**

**Trabajo de Fin de Máster**

**El debate cultural en el ensayo afroecuatoriano del siglo XX: los  
casos de Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass**

**Autor: Joshua Peter Montaña Paredes**

**Directora: María Ángeles Pérez López**

**Salamanca, 2023**



**instituto de iberoamérica**  
universidad de salamanca

## **Agradecimientos**

A mi madre y a mi abuelo. A la memoria de ambos.

A la familia, incluida la extendida por el compadrazgo. Esto es de ustedes.

A la profesora María Ángeles y a quienes conocí al otro lado del charco.

A todos. A ti. Gracias.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	4
<b>Adalberto Ortiz</b> .....	9
<b>Nelson Estupiñán Bass</b> .....	37
<b>Apartado comparativo</b> .....	82
<b>Conclusiones</b> .....	90
<b>Fuentes</b> .....	93

## Introducción

El fenómeno propuesto a investigar es el debate sobre la cultura en el ensayo de Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass, escritores afroecuatorianos, escritos y publicados en el siglo XX. Para poder lograr esto se debe tener clara la concepción de los objetos de estudio como ‘cultura’ y ‘ensayo’. Si bien el concepto de cultura es ampliamente discutido y no tiene una definición fija, este trabajo entenderá de manera preliminar como cultura “un diálogo abierto y creativo de subculturas, de propios y extraños, de facciones diversas” (Clifford, 1995, p. 66). Este diálogo se estructura tanto por sí mismo como por varias estructuras ajenas de campos sociales diversos que se relacionan entre sí, en el cual se halla, para lograr una especificidad en este trabajo, una predominancia de productos artísticos, literarios, o de índole simbólica que dotan de significado y ethos a una comunidad (Bourdieu, 1995). De esta manera “[u]na “cultura” es, concretamente, totalidad a partir de partes diferentes de sociedad; representación e identidad; la idea de que la individualidad se articula dentro de mundos de significación que son colectivos y limitados (...) un mundo de formas de vida separadas, distintas e igualmente significativa” (Clifford, 1995, p. 119-120). En cuanto al ensayo, se lo entenderá preliminarmente como un género literario escrito en prosa no ficcional y que describe analítica o interpretativamente un tema u objeto de estudio específico (Lewis, 2017). Cualquier aclaración o especificación sobre estos términos se la hará dentro del desarrollo del estudio.

La relevancia de la investigación propuesta se halla, en primer lugar, al insertar este fenómeno dentro de varias discusiones sobre: la literatura, el arte y la cultura tanto de manera local, afroecuatoriana, y trasciende al ser parte tanto de las discusiones nacionales como afro-latinoamericanas, y por último tomar la profesa influencia que esta discusión tuvo de las ideas de intelectuales afrodescendientes que disputaban en el norte global las concepciones mismas de cultura y humanidad.

Otra manera de probar la relevancia de este tema es al hacer un recuento sobre los estudios de la literatura escogida para este trabajo, y probar la ausencia del ensayo afroecuatoriano como un tema analizado académicamente. Si se toma el estudio de Giuseppe Bellini (1997), se puede notar que dentro del marco de observación del hispanista canonizado pretendió estudiar la literatura latinoamericana separándola por épocas, nacionalidades, géneros y temáticas; al hacerlo de esta manera logran entrar apartados de la literatura ecuatoriana al libro. Pero ningún apartado está dedicado a la literatura afro-latinoamericana específicamente, y dentro de la literatura ecuatoriana se nombran dos autores afrodescendientes: Adalberto Ortiz y Antonio Preciado. En el caso del estudio hecho por José Miguel Oviedo, se sigue la misma lógica: el único apartado que hace referencia a la literatura afro-

latinoamericana es el dedicado al ‘negrismo’ caribeño en el tercer volumen de su *Historia de la literatura hispanoamericana* (2001a), y en el cuarto volumen se mencionan a Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass como autores de un negrismo tardío cuya “significación literaria prácticamente se agota dentro de los límites del país” (Oviedo, 2001b, p. 99). En cuanto a uno de los más recientes esfuerzos de recopilación de conocimiento literario hispanoamericano, *Historia de la literatura hispanoamericana del siglo XX* (2008), hay menciones sucintas de Adalberto Ortiz, Nelson Estupiñán Bass y Antonio Preciado en apartados dedicados a la narrativa y la poesía ecuatoriana (Esteban, 2008; Gnutzmann, 2008); mientras que en el capítulo dedicado al ensayo latinoamericano y caribeño escrito por la académica Belén Castro Morales, se puede reconocer su esfuerzo por incluir el pensamiento negrista y de la negritud centrados en el Caribe y con menciones de pensadores venezolanos, brasileños y uruguayos dentro de su recuento histórico, pero por razones de espacio se obvian otros intelectuales afrolatinoamericanos, y notoriamente para este trabajo aquellos pertenecientes a países andinos. Es decir, en estos trabajos sobre literatura latinoamericana sigue sin reconocerse o mencionarse siquiera la producción ensayística de los autores escogidos.

Al hacer un repaso por las posiciones dentro de la literatura afro-latinoamericana y afrocaribeña, se pueden identificar corrientes como el negrismo en el realismo temprano, la negritud, la creolización, o el afrocentrismo (Clifford, 1995; Handelsman, 2001; Dash, 2012; Jackson, 1979; Lewis, 1983). En cuanto estudios académicos que sintetizen esta producción intelectual en específico se encuentran *Estudios afrolatinoamericanos: Una introducción* (2018) y la investigación de Elena Oliva (2016, 2017) alrededor de la genealogía de la intelectualidad afrolatinoamericana y caribeña. Pero en el primer libro recopilatorio no se trata en ningún capítulo a intelectuales afroecuatorianos. Y en el segundo esfuerzo investigativo, si bien hay un reconocimiento de la producción ensayística de los autores tratados en el presente trabajo final de máster, no se hace un estudio detallado ni completo de los mismos porque no es ese su objetivo sino el dar un panorama amplio sobre este campo intelectual regional y étnico, el cual debe estar en constante revisión y complementación.

Dentro de los estudios de la literatura ecuatoriana, tal como sucede en los casos de Bellini y Oviedo, la crítica se ha dedicado a estudiar su literatura nacional dividida en géneros, estilos y sus repercusiones políticas en cuanto identidad y representación; adquiriendo notoriedad los románticos, los modernistas, el realismo y dentro de este el indigenismo y en menor medida la negritud, las vanguardias más tempranas con Palacio y Hugo Mayo hasta llegada la década de 1960 con los tzántzicos extendiéndose hasta los ’70 (Pólit Dueñas, 2001; Cueva, 2008; Esteban, 2008; Gnutzmann, 2008). En

el estudio de la literatura ecuatoriana se encuentra una división del trabajo en el cual cada académico se especializará en determinado género, estilo o tipo de literatura. La literatura afroecuatoriana ha sido notoriamente estudiada por: Marvin A. Lewis (2014; 2017) junto a varios intelectuales en torno a la revista *Afro-Hispanic Review* de la Universidad de Vanderbilt, Juan García Salazar junto a Catherine Walsh (1984, 2015), Javier Pabón (2017), Michael Handelsman (2001; 2019), Franklin Miranda Robles (2004); y los autores más tratados por estos académicos incluyen a: Adalberto Ortiz, Nelson Estupiñán Bass, Antonio Preciado, Juan García Salazar, Juan Montaña Escobar y Luz Argentina Chiriboga.

Como se puede observar en una breve descripción del estudio del campo literario, dentro de la región latinoamericana, la literatura hecha por afrodescendientes ha quedado relegada a especializaciones al no ser considerada parte del centro del campo literario. Y esto se replica a escala local en la literatura ecuatoriana. Esta relación jerarquizante del estudio de literaturas es descrita por Handelsman (2010) como un proceso de distribución en el campo literario entre literaturas canónicas, centrales, cosmopolitas, o universales, en contraposición a literaturas menores, periféricas, pequeñas y locales. Este proceso de distribución está enmarcado en el orden de la colonialidad del poder/saber. Para este autor, que para este tema sigue una tradición marcada por autores como Echevarría, Deleuze y Cornejo Polar, la colonialidad se ejerce en la homogenización de las culturas en la era global a través de fenómenos como el imperialismo cultural y la cultura de masas, al igual que por la idea de universalidad como uno de los pilares de la era moderna. Esto se demuestra al ser uno de los filtros para poder entrar a los campos de poder literario, ser acogido por industrias editoriales que deciden la difusión, basada en los gustos de los fenómenos culturales ya mencionados. Ante esto se hace una defensa de las literaturas ‘pequeñas’, entendiendo en lo local un fortalecimiento cultural, un sitio de participación en lo global, un intento de nombrarse a sí mismo, adquirir identidad y representación, generando una base para lo político-colectivo, proponiendo nuevas epistemes, y llegando a pretender romper dualismos jerarquizantes; adquiriendo lo periférico un carácter central. El autor en su texto trae ejemplos ecuatorianos y bolivianos y concluye que, a través de los cambios implícitos en las literaturas y culturas de poblaciones históricamente vulneradas, el campo literario forma parte del devenir decolonial, plurinacional e intercultural al reforzar identidades tradicionalmente excluidas y asumirse como sujetos sociales participantes en los diferentes campos de la sociedad. De esta manera se llega a otra justificación de la investigación propuesta: es un aporte al conocimiento de la literatura afroecuatoriana como parte de la historia de la literatura regional y como parte de la constitución de la población afroecuatoriana en sujetos sociales.

La investigación propuesta también encuentra otra razón de ser al complejizar el estudio de la literatura afroecuatoriana, ya que toma estrictamente un género literario que no ha sido estudiado en exclusividad. Tomando los estudios citados, y contrastándolos con los escritos hallados dentro de la investigación efectuada, resulta que Michael Handelsman (2001; 2019), Marvin A. Lewis (2014; 2017), Franklin Miranda Robles (2004) y Elena Oliva (2016; 2017) logran hacer uso analítico de varios ensayos de Ortiz y Estupiñán Bass. Sin embargo, ninguno de los estudios citados hace un análisis específico o completo de todos los ensayos escritos por estos autores a lo largo del siglo XX, sino que los contraponen con la obra literaria de los autores, o hacen una exposición parcial con fines comparativos, y dejan por fuera ciertos ensayos fundamentales para entender la progresión del pensamiento escrito de los mencionados autores afroecuatorianos.

Por último, el ser Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass los únicos autores a ser estudiados en este trabajo final de máster tiene también otra justificación. Ellos son entendidos, de manera estrictamente literaria, junto a Antonio Preciado como “the most visible. They are, moreover, the most eloquent exponents of Afro-Ecuadorian literary expression to receive critical attention beyond their national borders and to raise critical literary issues” (Lewis, 1983, p. 83). La exclusión de Antonio Preciado en este estudio responde a un límite de espacio impuesto a los trabajos de fin de máster en la Universidad de Salamanca, y a la ausencia de producción del autor afroecuatoriano en este género dentro de la temporalidad estudiada -según el resultado del trabajo de investigación hecho en esta ocasión-. La primera razón dada también sirve para justificar la exclusión de la prolífica obra ensayística de los otros autores afroecuatorianos ya mencionados, así como otros eludidos.

Los objetivos que busca lograr este trabajo son varios. En primer lugar, se debe otorgar una descripción histórica de la discusión cultural, y los diferentes temas que le circundan, dentro del pensamiento escrito en prosa no ficcional de autores canónicos de la literatura afroecuatoriana como lo fueron Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass. Dentro de esto, se busca relacionar los contextos sociales en los que se encontraban los autores para que puedan dar luces sobre la razón de las diferentes temáticas tratadas y perspectivas tomadas dentro de los ensayos de dichos escritores en el pasar del tiempo. Y en contexto social se percibe tanto la red de apoyo que los autores consiguieron dentro de los diferentes campos relevantes como lo son el literario y el de poder político, así como sucesos históricos coyunturales para los cuales se pensaba y escribía. Finalmente se pretende hacer una discusión comparativa entre las diferentes temáticas y posicionamientos que tomaron estos autores para hallar similitudes y diferencias en su pensamiento escrito.

El trabajo de fin de máster se divide en cuatro partes. La primera es la introducción, para contextualizar el campo en el cual se inserta esta investigación y delimitar el fenómeno a ser indagado. Las dos que le siguen son los capítulos dedicados a los ensayos de Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass. La división está hecha en un capítulo por cada autor, y dentro de cada capítulo se hace una subdivisión cronológica y temática del pensamiento escrito de los intelectuales afroecuatorianos. Dentro de esta subdivisión podrán notarse las progresiones de los criterios de los autores tratados en cuanto temáticas y posicionamientos de las mismas. Las temáticas culturales tratadas por ellos son de diversa índole y perspectivas, pero se encuentran tópicos frecuentes como el mestizaje, la negritud, la cultura nacional, la literatura y el arte, y sus posturas sobre su compromiso político, social o su autonomía. En último capítulo muestra a manera de conclusión un análisis comparativo del desarrollo del pensamiento escrito de Ortiz y Estupiñán Bass, junto a un breve contraste con los análisis literarios hechos por académicos especialistas hasta ahora. Queda así definida la ruta a seguir en la exposición y el rescate de una parte de la intelectualidad afroecuatoriana y afrolatinoamericana.

## **Adalberto Ortiz**

Adalberto Ortiz (1914-2003) fue un escritor afroecuatoriano nacido en Esmeraldas. El autor se autoidentificó en vida mestizo mulato al provenir tanto de una familia negra pobre colombo-ecuatoriana como de una familia blanca mestiza terrateniente esmeraldeña, emparentada con figuras protagonistas del liberalismo y comunismo político ecuatoriano a nivel local como Luis Vargas Torres y Gustavo Becerra Ortiz respectivamente (Calderón Chico, 1991; Estupiñán Tello, 1993; Figueroa, 2022). Este contexto multidimensional marcó la vida y las ideas, entre estas culturales, del autor.

Durante su temprana infancia acontece un hecho local a raíz del inicio de la crisis del liberalismo político nacional. En Esmeraldas, territorio que habría sido clave para la Revolución Liberal ecuatoriana, se alza en armas la Revuelta de Carlos Concha Torres. Este fue un terrateniente liberal esmeraldeño, familiar del ya mencionado Luis Vargas Torres, que se rebeló contra el gobierno de Leónidas Plaza por la muerte del líder del liberalismo nacional Eloy Alfaro y le declaró una guerra a nivel local que duró entre los años 1913 y 1916. Iniciado este conflicto armado, el padre de Ortiz formó parte del ejército gobiernista contra el alzamiento de Concha. Y Adalberto, a muy temprana edad, pasó a vivir a Guayaquil junto a la parte de su familia que tuvo posibilidades económicas para dicho reasentamiento. En la ciudad fue educado por los jesuitas, y fue introducido al canon occidental leyendo a Dante, Cervantes, Dumas, así como al latinoamericano con Mariano Azuela, José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes, además de otras lecturas iniciáticas a la militancia de izquierdas como Henri Barbusse y, más adelante, Erich María Remarque (Armas, Bonilla & Ortiz, 1983).

Ortiz regresaría a Esmeraldas a los 11 años de edad, y es en esta época donde reconecta con la parte afrodescendiente de su identidad. Si bien aún afirmaba una identidad mestiza marcada por el hispanismo de una parte de su familia (Calderón Chico, 1991). Entre sus múltiples viajes como normalista en Guayaquil, Quito y Esmeraldas, Ortiz da con el *Cuaderno de Poesía Negra* de Emilio Ballagas. Su encuentro con la poesía negrista, sumado a su proximidad a la cultura afrodescendiente ecuatoriana, habrían moldeado su estilo literario inicial: “me di cuenta que yo era del temple de esta poesía y que, por ser mulato y poeta, también podía escribir de esta manera; entonces empecé a escribir basado en mis vivencias personales y en el mundo negro de mi provincia natal” (Ortiz en Ortiz & Ortiz Veloz, 1997, p. 600). Con esta influencia escribe en la segunda mitad de la década de 1930 su primer poemario *Tierra, Son y Tambor*, pero no es publicado por falta de posibilidades económicas y de apoyo cultural local. Al presentar su poemario al Concejo Municipal local “ellos no entendían eso, decían que no era poesía y me negaron y el que me los negó no era precisamente un esmeraldeño, sino

un concejal serrano” (Ortiz en Calderón Chico, 1991, p. 111). Cayendo su primera producción literaria en un inicial anonimato.

Entre las décadas de 1920 y 1930 se gesta localmente un proceso político que lo vincularía a Ortiz definitivamente al campo literario nacional. Este proceso podría entenderse como el inicio del pensamiento escrito afroecuatoriano. Es muy amplio y complejo, así que para fines del presente trabajo se considera que la siguiente simplificación es suficiente. Luego de, y por la Revuelta Conchista, apareció una facción del liberalismo contraria al conchismo que lo acusó de ejercer un caciquismo político local que buscó el monopolio terrateniente. Esta facción contraria devino en el autodenominado ‘progresismo’ crítico del liberalismo tradicional y contó con la participación de militancias sindicalistas, socialistas y comunistas a nivel nacional. Dentro de esta última, el primo de Adalberto Ortiz, Gustavo Becerra Ortiz, adquiere relevancia política e intelectual. Becerra Ortiz comienza a aparecer en el debate político público participando en la editorial del periódico local de tendencia socialista *El Iniciador* que circuló desde 1918 (Estupiñán Tello, 1978; Estupiñán Tello, 1980; Estupiñán Tello, 1983). A partir de esto gana nexos con la militancia de izquierda tanto local, al encontrarse con otros escritores afroecuatorianos como lo son los hermanos César Névil y Nelson Estupiñán Bass, Julio Estupiñán Tello, entre otros, así como alianzas con figuras de la izquierda nacional como Ricardo Paredes, perteneciente entonces al Partido Socialista Ecuatoriano. Gustavo Becerra Ortiz y Ricardo Paredes fundaron en 1928 el periódico *El Correo*. Este periódico significó el inicio de la participación escrita de la intelectualidad afroecuatoriana esmeraldeña con los escritores ya mencionados; el encuentro de las posturas izquierdistas locales y afrodescendientes junto a las nacionales con elementos como el ya mencionado Paredes, y hasta aportes internacionalistas por parte del socialista español Francisco Ferrándiz Alborz bajo el seudónimo de Feafa. En toda esta década efervescente de 1930 otro líder del comunismo nacional en el litoral ecuatoriano, Pedro Saad Niyaim, incursiona en una gira de conferencias de formación política llegando a Esmeraldas (Calderón Chico & Ortiz, 1988). Esto puede explicar otro factor dentro de la concepción literaria de Adalberto Ortiz: la cercanía a las ideas de izquierda socialista y comunista de la época.

Si bien Adalberto Ortiz aceptó únicamente que su primo Gustavo Becerra Ortiz influyó en él de manera política introduciéndolo a ideas izquierdistas, se puede estimar que fue un puente al campo literario. Ya que él mismo también ha mencionado que llegó a conocer al escritor Joaquín Gallegos Lara por su nexo con Pedro Saad Niyaim (Calderón Chico & Ortiz, 1988; Calderón Chico, 1991). Gallegos Lara, en calidad de autor de realismo social y militante izquierdista consagrado en la ciudad

de Guayaquil y ‘maestro’ de Ortiz según el mismo Adalberto, presenta al autor afroecuatoriano como una novedad literaria al mostrar los poemas de su *Tierra, Son y Tambor*, los cuales son aceptados por el Grupo de Guayaquil. Es entonces cuando la consolidación de Adalberto Ortiz en calidad de escritor afroecuatoriano se da: desde su integración al periódico guayaquileño *El Telégrafo*, la elaboración con la asesoría de Gallegos Lara de *Juyungo*, su presentación y triunfo en el Concurso Nacional de Novela del Grupo América de 1942 junto a su publicación en Argentina en 1943, el inicio de su carrera diplomática a propósito del triunfo de la Revolución Gloriosa en 1944 donde su primo Gustavo Becerra Ortiz participó en la Junta de Gobierno por parte del Partido Comunista del Ecuador, su estancia en México donde logra la publicación de *Tierra, Son y Tambor* en 1945, y la continuación de delegaciones diplomáticas por diversos países lo que le permitió ensanchar su red de apoyo en el campo literario llegando a intimar con escritores como Emilio Ballagas, Luis Palés Matos, Nicolás Guillén, René Marán, Langston Hugues, Arturo Uslar Pietri, Ernesto Sábato entre otros actores que lo antologan y traducen (Armas, Bonilla & Ortiz, 1983; Planells, 1985; Ortiz & Ortiz Veloz, 1997).

En la década de 1950 ejerció la secretaría de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas, en Guayaquil; y fue el director de la revista de dicha institución, *Cuadernos del Guayas*. En la misma época escribe sobre temas políticos y sociales para el diario socialista *El Sol*. En ambos circulantes Ortiz se inicia dentro de la prosa no ficcional, lo que se entenderá en este trabajo como ensayo. Ya que esta investigación solo indaga en el pensamiento cultural, se prescindirá de los trabajos publicados en *El Sol* y se retomarán artículos de *Cuadernos del Guayas*. El primer artículo que publica en la revista de la CCE Guayas es una reflexión sobre *El pueblo paraguayo y el culto a sus héroes* (1952), a propósito de sus misiones diplomáticas. En él se puede destacar una incipiente reflexión cultural que manifiesta su adscripción a los proyectos de Estado-nación mestizos a partir de los movimientos independentistas americanos:

El argumento aquel de que la valentía del paraguayo se debe a la mezcla del bravo conquistador español con el fiero y tropical indio guaraní, resulta insuficiente para explicar la bravura y el sacrificio de este pueblo mestizo, porque en toda la América india ha habido mezclas similares y no tales sacrificios. Las causas son más profundas y positivas. Están en la convicción de un pueblo paraguayo de que libraba una guerra justa para defender su bienestar social y personal, su libertad, su propio mundo, su parcela, su hogar, el producto de su trabajo; una filosofía humana y americana (Ortiz, 1952a, p. 6).

La búsqueda de una identidad mestiza con una filosofía humanista y americana es determinante para la subjetividad del autor y los objetivos que quiere conseguir con su obra. Los críticos literarios especialistas en este autor establecen una cosa en común: ven en la obra de Ortiz una predominancia

del proyecto del mestizaje dentro de las relaciones de tensión de determinaciones étnicas con la ambigüedad que implica el concepto de mulato al cual se adscribe el propio autor. Jackson (1979) establece que en *Juyungo* se defiende un ansia de proyecto universalista por medio de la descripción de una situación local de racismo combinada con una experiencia de explotación compartida por todas las etnias, por lo cual la lucha contra la injusticia social llega a amalgamar todas esas experiencias. Lewis (1983), siguiendo las ideas de Jackson, menciona que la poesía temprana de Ortiz es ‘socialmente comprometida’, colindante con la producida por el grupo de literatos mestizos dedicados al realismo social, y lo que podía diferenciarlos de aquellos era incluir la urgencia del ejercicio pedagógico sobre la población negra al público en general. Además de esto, especula que, ante la integración a la tradición literaria nacional, pudo haber corrido el riesgo de generar apatía en el público general por abarcar la negritud y el racismo como temáticas más apremiantes y que entren en conflicto con una identidad nacional mestiza y una gran narrativa de la lucha de clases unificadora. Esta idea la llega a desarrollar Handelsman en *Lo afro y la plurinacionalidad* (2001) donde prueba cómo los nexos de Ortiz con el Grupo de Guayaquil, y con Gallegos Lara en específico, llegaron a influenciar en las ideas políticas y las decisiones estéticas del autor, primando la narrativa de una búsqueda por una sociedad sin clases sociales y mestiza que amalgame toda heterogeneidad; y teniendo un costo: una incipiente negación de la negritud o una jerarquización que pone por encima otros proyectos culturales.

Lo que en otros autores se muestra como tensión interna, Cyrus (2002) ha criticado en calidad de una ambivalencia étnica de escritores afrolatinoamericanos al igual que Ortiz, la cual sería servil a los gustos ‘eurocéntricos’ de la gran audiencia literaria nacional y las élites literarias nacionales, así como a la estructura socio-económica de aquella audiencia que se puede permitir el consumo del producto cultural, y a la idea de nación mestiza que no problematiza las relaciones de discriminación racial. El crítico asegura que si se es condescendiente con el concepto de mestizaje en la literatura se es más proclive al éxito profesional y literario. Y nuevamente se puede encontrar una defensa por una perspectiva universalista en el trabajo de Lewis *Adalberto Ortiz: From Margin to Center* (2014) en el cual sustenta la tesis de que su amalgama de perspectivas tanto étnica, como de clase o popular, y nacional, adquieren una perspectiva humanista, que le permite pasar de un lugar de enunciación marginal a uno central: “Gallegos Lara acknowledges later that this is the first phase of Adalberto Ortiz’s poetic evolution, writing “él había nacido para ser la expresión de conflictos que van más allá de sí mismo y lo vuelven genial arquetipo humano de un problema de América” (Lewis, 2014, p. 47).

Al enunciado de defensa de una idea mestiza americana, se puede sumar la postura de Ortiz la de una literatura socialmente comprometida y escrita para las masas. Esto se entrevé en una breve crítica literaria al libro de Elba Fábregas *Piedra Demente* (1952), en donde Ortiz la acusa de producir una literatura extremadamente intimista y de “limitar la temática literaria reduciéndola al cenáculo de los iniciados, y dando las espaldas al pueblo y a la sociedad en que actuamos, que son, en definitiva, las mejores fuentes de creación” (Ortiz, 1952b, p. 18). Esta postura será más desarrollada explícitamente en su siguiente ensayo, *La función del artista y su expresión* (1953).

Se puede considerar *La función del artista y su expresión* como el primer ensayo de reflexión estética de Adalberto Ortiz. Fue publicado en el quinto número de *Cuadernos del Guayas*, en 1953. En este texto se hace una defensa frontal de la idea del factor político de todo tipo de arte dentro de la predominancia de la convención artística del realismo social. De igual manera liga a esta politización del arte una urgencia de defensa de dos puntos: la noción de naciones y culturas latinoamericanas que se puede ligar a la idea de nación mestiza que habría defendido el año anterior; y, debido al posicionamiento político de izquierda a nivel local, el respectivo posicionamiento internacionalista pacifista en el contexto de posguerras mundiales:

Es un principio generalmente aceptado, que “no existe obra artística privada en lo absoluto de contenido ideológico”. Esta es una afirmación tan evidente, cuanto que el arte, con frecuencia, sirve y exalta a la clase dirigente, y el artista tiene que ponerse en contacto con el público para asegurar su éxito espiritual o material -si quiere-. De esta aspiración arranca muchas veces el sentido de su obra.

Nunca como hoy los artistas y los intelectuales se encuentran frente a espinosos problemas que resolver. Problemas de ubicación estética, que son, en última instancia, de ubicación política. Para los artistas e intelectuales de países poco desarrollados, particularmente latinoamericanos, se impone la necesidad de defender y ennoblecer los valores nacionales de la cultura, y en lo internacional, luchar contra la guerra (Ortiz, 1953, p. 19).

A pesar de este posicionamiento ético y político en lo artístico, Adalberto Ortiz no se despoja de la preocupación estrictamente estética. Los dos primeros factores mencionados, implícitos en la obra de arte de la época según Ortiz, no pueden imponer un orden jerárquico de características dentro de la obra como tal. El artista con su obra debe ser consciente de su contexto social, pero junto a esto debe permanecer una autonomía dentro del campo del arte para poder entender y producir libremente lo que dicha estructura demanda y lo que del sujeto participante dentro la misma emana. Este posicionamiento por la autonomía del arte queda patente en su respuesta ante la pregunta por el arte de masas y un arte autónomo que apele a las mismas.

¿Llevar el arte a las masas o conducir las masas hacia el arte? En el primer caso, se corre el peligro de hacer un arte populachero, carente de toda categoría, que a la postre vendría a menguar el veneno creador del artista. En el segundo, no estoy con el arte absolutamente dirigido, convencional, cartelista, fotográfico y naturalista inofensivo, por más que esté al servicio de una causa justa. De aquí que me incline por la recreación sincera y poderosa que se nutre de las más profundas raíces humanas, y que, aunque el pueblo no esté aún suficientemente capacitado para entenderla, debido a la injusticia social, que lo ha mantenido en la oscuridad y la ignorancia, pueda, en cambio, sentirla, y, familiarizándose con ella, permita estimular al artista hacia el alcance de las más altas realizaciones estéticas dentro de un clima de libertad condicionada (Ortiz, 1953, p. 19).

Aunque Ortiz haga una defensa de la autonomía del arte y de la libertad creativa del artista, su posicionamiento es aún más complejo ya que no despoja al artista de una conciencia social. Esto se demuestra en su incipiente análisis social del gusto de las masas. Es la injusticia social la que degrada el gusto de las masas ya que no le permite acceder a medios de socialización y educación de determinadas convenciones artísticas, y por ende también afecta la libertad creativa y el mismo quehacer artístico. Y al ser la injusticia social un factor que va en contra de los fines del arte, es el arte mismo que debe defenderse y posicionarse en contra de ella a la par de formar a su público, entendiendo que la injusticia social es un enemigo común. Ortiz va mostrando que tiene una manera tradicionalmente marxista de entender las estructuras sociales, y dentro de esta la estructura y quehacer artístico. Esto se torna explícito en el siguiente pasaje:

Estoy con aquellos que afirman que el arte en sí, es una super-estructura regida y condicionada fundamentalmente, por razones materiales, particularmente económicas de la sociedad, con una interdependencia de tal índole, que la una puede obrar sobre la otra, modificándola. Así, pues, el artista, que es un mensajero y un intérprete de la realidad, puede contribuir a la modificación de la sociedad en tal o cual sentido. Al recrear, estilizando la realidad circundante y reflejándola mediante imágenes sensoriales que busquen y encuentren la belleza en cualquier de sus formas, puede llenar las necesidades estéticas, emotivas-colectivas (Ortiz, 1953, p. 19).

Es así como la infraestructura social, económica, delimita las posibilidades de la superestructura social, cultural. Pero la visión marxista de Ortiz no es ortodoxa; hay que destacar la idea de interdependencia entre ambas partes. Ve en el arte, parte de la superestructura social, una entidad que modifica las subjetividades de las personas, y con esto puede contribuir a la modificación de la sociedad en su conjunto. Para lograr esto Ortiz identifica varios enemigos a atacar en su teorización estética. Ya se ha mencionado uno: la injusticia social. Otro enemigo suyo para esta época es el intimismo, hallando esta actitud en convenciones estéticas plásticas como el surrealismo y el abstraccionismo, así como en figuras artísticas como la de genio creador o artista maldito. En este sentido, defiende la idea de que el reconocimiento de la colectividad, al ser un proceso social ineludible, es la base para dotar de

significado estético la obra y de legitimidad al mismo artista. Este principio también se contrapone ante un tercer enemigo del pensamiento estético de Ortiz: el mecenazgo. El autor afroecuatoriano entiende que el pago condicionado de una obra de arte coarta su originalidad y la autonomía creativa del artista. Luego pasa a citar como ejemplo de convención estética a emular al muralismo mexicano y expresa su simpatía por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Clemente Orozco; ya que ve en ellos una problematización artística de la realidad sin recurrir al realismo o al naturalismo convencionales, y por ende también halla una preocupación por la progresión estética de su plástica.

Se puede sistematizar *La función del artista y su expresión* como el establecimiento de una estructura social artística y la obra en cuanto producto resultante de esta relación, como un enunciado de una época que tiene implicaciones estéticas, éticas y políticas. Este desarrollo de ideas le permite a Ortiz llegar a la siguiente conclusión: “Artistas y escritores no debemos olvidar que donde menos podemos engañar es en arte, porque el arte es, sobre todo, sinceridad, responsabilidad social y renunciamiento a los intereses transitorios y bastardos, que nada tiene que hacer con los intereses sagrados del arte” (Ortiz, 1953, p. 9). En este ensayo de Ortiz se puede encontrar un entramado complejo y balanceado de responsabilidades artísticas que interrelaciona constantemente las condiciones sociales del campo artístico con la potencia autónoma creativa del artista.

Las ideas de Ortiz hasta ahora expuestas se pueden clasificar en tres grandes temas: la cultura nacional mestiza, el compromiso político y social del arte, y la preocupación por la autonomía artística. Estos temas seguirán mostrándose brevemente en varias críticas literarias que el autor hace en el mismo *Cuadernos del Guayas* durante 1954 y 1955 junto a otros colegas como Pedro Jorge Vera y Miguel Donoso Pareja. Por ejemplo, al emitir un juicio sobre el libro *Notas del hijo pródigo* (1953) de su entonces cuñado Jorge Enrique Adoum, elogia que en esa ocasión “su poesía sea accesible a un mayor número de gentes, y su goce no se circunscriba solamente a un reducido grupo de “elegidos” (...) cumpliendo mejor su función social, y perdiendo su intelectualismo cerebralista” (Ortiz, 1954, p. 21). A propósito de una publicación de *Sociedades Americanas* de Simón Rodríguez en 1950 resalta de su pensamiento independentista características románticas, proto-liberales y socialistas. Y continúa criticando posturas intimistas en la literatura en la reseña de *El gallo y el espejo* (1953) de Enrique Labrador Ruiz.

En el décimo número de *Cuadernos del Guayas*, Adalberto Ortiz publica otro ensayo sobre el quehacer literario: *Breves observaciones sobre la novela* (1955a). En este escrito, Ortiz expone cómo concibe el proceso formal de hacer una novela. Al inicio se puede entrever obras literarias que marcaron una influencia en su escritura porque, según el autor afroecuatoriano, dejan asentados arquetipos en la literatura

occidental acorde a sus fases históricas de aparecimiento. En el *Quijote* ve el esquema del héroe, en *Daphnis y Cloe* el erotismo, en *El patito feo* y *La Cenicienta* la estructura de personajes marginales que provocan una ruptura, en *El hijo pródigo* y Odiseo encuentra personajes heroicos en búsqueda del retorno al origen, en *Los hermanos Karamazov* y los personajes bíblicos Caín y Abel la problematización de las relaciones familiares. Una vez halladas esas bases, describe que el gran giro de temas y el decaimiento de estructuración de esquemas de personajes se halla con el realismo social y las novelas bélicas. El periodo de entreguerras significó una combinación de crisis social y económica a tal punto de considerar el autor que este estado de convulsión por luchas sociales, el progreso industrial y la condición laboral y humana alienante, hace que retorne la generación de un esquema de novela nuevo, de corte intimista y psicológico, teniendo como referencias a los autores Marcel Proust, James Joyce y Franz Kafka. Esta última fase histórica es la que se extiende a la época de Ortiz, y es la misma que seguiría modificando las formas de la literatura: “Es indudable que el desarrollo de la técnica y de las industrias ha repercutido dialécticamente en la estética contemporánea, dándole un poder de síntesis, de agilidad y aportándole nuevos sujetos de inspiración y de adaptación” (Ortiz, 1955a, p. 7).

Una vez analizada la condición social y literaria de su tiempo, Ortiz pasa a describir su método de escritura. Para este entonces la realidad social sigue siendo primordial en su proceso creativo, ya que de la vida real toma una problemática central para explorarla de manera “total, de extensión indefinida” (Ortiz, 1955a, p. 7) en un principio, y darle forma con diversos incidentes interrelacionados para llegar a una extensión equilibrada que no pierda el interés del lector. En este sentido, la temática acorde a la condición contemporánea sigue siendo fundamental para el autor, y de manera igualmente sostenida está la preocupación por el avance creativo de las convenciones literarias: “De preferencia, sería deseable enfocar pasiones humanas con amplitud de criterio y profundidad vital, dando un sentido interpretativo de los problemas de nuestro tiempo, y tratando siempre de encontrar nuevos símbolos de expresión estética” (Ortiz, 1955a, p. 7). La buena instrucción holística y diversa del autor en su contexto es necesaria para el autor porque en este ensayo seguirá teniendo su obra un rol pedagógico ante el público: el autor debe tener “conocimientos de carácter científico, artístico, sociológico, político etc., que ayuden a la educación e instrucción del público. Un novelista que no tenga una amplísima cultura general, nunca podrá ser un gran novelista” (Ortiz, 1955a, p. 7). Luego pasa a describir herramientas de su preferencia: la importancia de la exploración psicológica en el personaje, la narración de acciones por sobre la descripción de lugares, el juego de sutilezas y dobles sentidos en la caracterización de personajes, el uso de monólogos interiores. Cabe destacar que en esta época ya se

empieza a notar un cambio en el estilo del autor hacia una perspectiva posmoderna desarrollada más adelante en las novelas *El espejo y la ventana* (1967) y *La envoltura del sueño* (1982) (Lewis, 2014). Pero este giro no se da aún de manera radical y Ortiz le sigue otorgando importancia a la recepción de la obra en el proceso de su legitimación como objeto estético:

En lo posible, hay que ajustar el idioma a las ideas, cosas o conceptos. Siendo correcto, debe ser popular en su esencia, sobriamente poético, no rebuscado y con cierto tinte filosófico. (...) En definitiva, los novelistas debemos aspirar particularmente a interesar, dando al lector en nuestra recreación un mundo especial en el que viva y se abstraiga del exterior (Ortiz, 1955a, p. 7).

En este cierre del ensayo *Breves observaciones sobre la novela*, se puede entrever una tensión en la concepción del quehacer literario en relación al inicial *La función del artista y su expresión*, así como con posturas tardías del autor expresadas en entrevistas que se tratarán más adelante. Si bien en los escritos mencionados hay una preocupación por el público y la recepción de la obra literaria, en el primer ensayo estético de Ortiz hay una defensa por la autonomía creativa del autor que debe estimular la sublimación estética en el público. En este segundo ensayo, en cambio, hay un énfasis en el compromiso del autor, su deber pedagógico y de seducción para con el público. Aunque esto tiene relación con el proceso social de consagración de la obra, fenómeno ya aceptado anteriormente por el autor, en *Breves observaciones...* se percibe una supremacía de esta dinámica del campo literario como fin de la obra, sumado a la descripción de los trucos que usa el autor para intentar lograrlo.

Ortiz aportó de otras maneras a *Cuadernos del Guayas* que no cabe recordar en esta ocasión, por ser críticas literarias redundantes y cortas, así como obras literarias en géneros no relevantes para esta investigación. En el año 1956 dejó de ser director de la revista y ya no volvió a publicar otro ensayo en este circulante. El crítico Marvin A. Lewis menciona en su estudio *Adalberto Ortiz: From Margin to Center* (2014) que luego de la publicación de *Juyungo y Tierra, Son y Tambor*, Ortiz hace un giro de estilo en su novela y poesía “from the affirmation of literary negritud in Ecuador to his participation in the broader contexts of “Western” literature” (Lewis, 2014, p. 106). Dentro de las nuevas exploraciones de convenciones literarias por parte del autor, calificadas de ‘postmodernas, sardónicas, vanguardistas’, está la ya mencionada *El espejo y la ventana*. Para el académico literario estadounidense, en esta nueva novela decrece la influencia étnica afrodescendiente considerada el factor novel del autor en sus obras iniciales y hay una inclinación a principios occidentales respondiendo a las demandas de la cultura nacional ecuatoriana, la cual a su vez arraiga una actitud eurocéntrica en su mestizaje y tendencias ‘universalistas’.

Si bien *El espejo y la ventana* explora temas similares a *Juyungo*, la forma de su escritura es considerada más vanguardista en comparación a *Juyungo*, por ende, menos popular. Pero no por esto se ve exenta de reconocimiento literario y llega a obtener un premio literario de un grupo cultural guayaquileño. Se ha preservado el discurso de agradecimiento del autor afroecuatoriano y en él, más de diez años después de sus dos primeros ensayos estéticos, muestra el giro radical de su concepción sobre la obra literaria y su función sobre el público: “creo que se trata de una obra literaria pero carente de fines didácticos y moralistas. Porque es bien sabido que no hay arte moral ni inmoral, sino bien o mal realizado” (Ortiz, 1968, p. 3).

Aunque Lewis considere que el cambio literario de Ortiz va desde la exploración de la etnicidad hacia las convenciones occidentales, en el caso del ensayo este orden temático se invierte. Los primeros ensayos de Ortiz se preocupan por el carácter estético y de cultura nacional de la literatura y el arte, y los últimos que publicó giran en torno a la cultura negra. A los primeros ensayos le sigue *La negritud en la cultura ecuatoriana*, publicado en la *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador* en 1975. Luego de esto Ortiz publica otro ensayo similar a este en inglés: *Negritude in Latin American Culture* en el libro *Blacks in Hispanic Literature* (1977). Y más tarde se publica una nueva versión de estos a propósito de los *Cincuenta años de Juyungo* (1993). La similitud es tal que, para esta ocasión, serán analizados juntos.

En cuanto al recuento de su vida personal en el periodo que separa los ensayos sobre el oficio artístico y el ensayo sobre la negritud, Ortiz menciona un distanciamiento de la militancia de la izquierda política hacia un aparente apoliticismo con preocupación estrictamente artística tomando como giro de tuerca la dictadura militar ecuatoriana de 1963 que reprime generalizadamente a los intelectuales de izquierda y los destituye de instituciones culturales, por lo cual Ortiz se ve forzado a desligarse de este grupo (Armas, Bonilla & Ortiz, 1983). Entre las décadas de 1960 y 1970 se dedica a hacer giras culturales y trabaja como profesor invitado en universidades europeas y estadounidenses. Es en la época de enseñanza en las Universidades de Georgetown, Minnesota y Howard que llega a entablar relaciones con el círculo de académicos estadounidense que se encargan de incluirlo en el libro *Blacks in Hispanic Literature* (1977), los mismos que después fundarían la revista *Afro-Hispanic Review* y tendrían relacionamiento con escritores afrodescendientes de toda Latinoamérica (Planells, 1985).

Dentro de esta época también llega a conocer más autores legitimados dentro del campo literario mundial como lo son Pablo Neruda, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Nicanor Parra (Calderón Chico, 1991). En las entrevistas referenciadas también se expanden los nombres de autores que lo influyeron hacia la literatura ‘occidental’, la convención sardónica y

vanguardista, el realismo social, filosóficamente el marxismo y el existencialismo, y el mantenimiento de la influencia del negrismo y la negritud. Sumado a todo esto, desde la década de 1950, Ortiz emprende una sostenida producción pictórica con una influencia temprana reconocida del muralismo mexicano y manifestada en su ensayo *La función del artista y su expresión*; pero más tarde expresa reconocimiento a pintores y estilos que detractó en ese mismo ensayo del cubismo, surrealismo y el naíf, y dentro de los ecuatorianos reconoce la plástica del realismo social temprano y las vanguardias estéticas en lo tardío. Todo este despliegue de influencias dentro de Ortiz puede demostrar la punja de posicionamientos de convenciones estéticas en el autor y la transformación de sus preocupaciones, tal como es sostenido por los académicos literarios estudiosos de la obra de Ortiz y ya citados previamente. Pero hay que recordar una vez más que, pese al giro del estilo étnico y realista social al vanguardista y esteticista identificado por los estudios literarios sobre la obra de Ortiz, en el género ensayístico este orden de preocupaciones se invierte. Junto a esta inversión, el reconocimiento de las convenciones literarias de corte étnico como el negrismo, la negritud, y del realismo social siguen presentes en las entrevistas con el autor en su etapa tardía. Además, se le suma el hecho de las giras académicas en torno a la literatura afrolatinoamericana, lo que incrementa la relevancia del tema étnico en esta época para el autor.

En *La negritud en la cultura ecuatoriana* y *Negritude in Latin American Culture*, Ortiz halla un antecedente en particular de la negritud como fenómeno cultural americano: la práctica filosófica Bantú y religiosa africana con el Vudú y la Santería en América. Ortiz percibe que conceptos de la filosofía Bantú: el Muntu, Kintu, Hantu, Kuntu, Ntu -persona-ser, ente natural-cosa, tiempo-lugar, forma, ser-ente-punto original de la Creación respectivamente- están relacionadas con el nomos, la poética, el origen del arte en el sistema de pensamiento afrodescendiente. En su disertación, Ortiz llega a combinar concepciones filosóficas y teológicas tanto africanas como occidentales, encontrando similitudes o paralelismos humanistas en torno al hecho creativo:

Como el Mantu -sea este hombre o mujer- posee el nommo (parte del Kuntu), o sea la palabra, es, por ende, el dueño de la creación. El nommo sirve para la conjuración y el encantamiento, para bendecir, maldecir y comprometerse. La palabra es fuerza, pues sin ella no habría creación ni vida. El nommo engendra imagen tras imagen, y las va transformando. Y en eso, esta filosofía coincide con el Génesis de la Biblia: 'En el principio era el verbo y el Verbo era Dios'. Quien ordena las cosas con palabras hace forzosamente 'magia', y hacer magia con palabras es lo mismo que elaborar poesía. De allí el efecto universal de la poesía negra entre pueblos de otras razas, a las que ha podido comunicar sus sorprendentes secretos, porque esta clase de poesía no es solamente un

juego, sino que encierra una trascendente verdad, una gran responsabilidad, un serio contenido mágico y anecdótico dentro de un vehículo neo-expresionista (Ortiz, 2021, s.p.).

Luego de este tronco común se pasa a reflexionar de modo específico sobre la cultura negra. El autor reconoce la importancia de la tradición oral como un antecedente cultural de la negritud. Dentro de la tradición oral afrodescendiente, Ortiz rescata el arquetipo de personaje ‘astuto’ que triunfa por sobre los ‘fuertes y malvados’ y menciona que la función política de dicho tipo de personaje es incentivar una manera de ser contra una estructura opresora, una agencia personal ante el contexto. Para ejemplificar esto recuerda los cuentos: Tío Tigre, Hermano Conejo, Tío Remus en la cultura estadounidense; los cuentos infantiles recopilados por Monteiro Lobato en Brasil -que, según el mismo texto, sugieren la hipótesis de una filtración de cuentos africanos por parte de nodrizas negras a infantes blancos junto a la transmisión de la tradición oral en el seno familiar-; Bouki y Malice, Jean Saute, Ananci la Araña en la cultura caribeña. Aparte del personaje ‘astuto’ en el cuento de la tradición oral afrodescendiente, también encuentra la herencia africana en América por la mitología local sostenida en el tiempo al hallar similitudes entre la Tunda en el litoral ecuatoriano, la Patuca en el pacífico colombiano, y el Quimbungo en la cultura Bantú. Todos estos cuentos orales forman parte de la historia de la preservación de la cultura negra en América, y por ende de la aparición de la negritud en el continente. Otro aspecto de la tradición oral que rescata el autor es su musicalidad y la predominancia de la percusión como “principal elemento cultural venido a América con la trata de esclavos” (Ortiz, 1993, p. 16); llegando a precisar la existencia de la marimba en Esmeraldas y en otra zona del país, el Valle del Chota en la sierra ecuatoriana, una presencia menor de población negra con otra expresión musical: la bomba y la banda mocha. Al ser una población no identificada como parte de la propia y de menor densidad demográfica, Ortiz no la vuelve a nombrar en sus escritos.

Más adelante, Ortiz pasa a nombrar el cimarronaje, dentro de los antecedentes históricos de la negritud local, como la base política de la cultura negra en Ecuador y de otras partes de América Latina donde este hecho pudo darse, con énfasis en el Caribe. Esto permitió el incremento demográfico negro, junto a su control político e influencia cultural con la proliferación en el folclor, costumbres y dialectos de sus respectivas naciones. En el caso ecuatoriano específicamente, Ortiz asegura que los cimarrones asentados en el territorio de Esmeraldas pertenecieron a las culturas Dahomey, Yoruba y Bantú, llegando a mezclarse estas culturas con la hispánica y la indígena en territorio americano. En la época republicana, la agencia política afroecuatoriana se recupera con su participación en la Revolución Liberal en calidad de montoneros a fines del siglo XIX y la extensión de este momento político con

la llamada Revolución de Carlos Concha en el temprano siglo XX<sup>1</sup>. Estos son los momentos políticos históricos decisivos en los cuales hubo participación negra en la formación de la cultura nacional, y por ende en la negritud ecuatoriana.

Hasta ahora se han visto antecedentes culturales y políticos de la negritud concebidos por Ortiz. A estos, se le debe añadir los económicos. El autor, desde la época liberal ecuatoriana, otorga importancia a la alta demanda internacional de tagua y otras maderas, aceite de palma y caucho en el siglo XX. Estos productos son los que incentivaron la economía ecuatoriana en general, y esmeraldeña con su población predominantemente negra en particular. Este hecho se liga a una perspectiva marxista remanente en la idea de cultura de Ortiz. Son los auges económicos de estos productos los que aseguran de manera material la reproducción de la cultura negra en Esmeraldas. Pero la inserción de lo local al mercado global puede llevar a un proceso de aculturación. Si la integración capitalista de Esmeraldas significa una modificación en su cultura negra, el momento de crisis de los precios internacionales de los productos ya mencionados repercute de una manera negativa deviniendo en crisis económica local, migraciones y pérdidas de posibilidad de la reproducción cultural afroesmeraldeña. Es esta lógica lo que le permite decir al autor: “Because of various economic, migratory and sociological factors brought on by integration, Esmeraldas is fast disappearing and changing into the depersonalized face that is the result of progress” (Ortiz, 1977, p. 78). Adalberto Ortiz llega a hacer una crítica a la noción de progreso porque esta pone en una encrucijada a la cultura negra ecuatoriana sea cual sea su estado de auge o crisis. A pesar de esto, el aspecto económico también forma parte del apareamiento de la negritud ecuatoriana y latinoamericana.

En el aspecto literario hispánico, Ortiz expone otro antecedente a la negritud además de la tradición oral afrodescendiente. Se trata de la literatura negrista. Ortiz ya halla los inicios del negrismo en la literatura española: “en España podemos encontrar durante el Siglo de Oro curiosos balbuceos, poemas superficiales y graciosos, basados en las deformaciones idiomáticas de los ‘negritos’” (Ortiz,

---

<sup>1</sup> A propósito de este evento político, se ha publicado un estudio de la participación afroecuatoriana en la Revolución de Concha dentro del libro *Republicanos Negros* (2022) de José Figueroa. En este libro se defiende la tesis de que la participación de población negra en altos mandos de la resistencia militar conchista puede ser entendido como una búsqueda de participación política negra en la República y la inserción de la población negra al proyecto de modernidad nacional. Figueroa ha tomado la literatura de Ortiz como ejemplo de pertenencia afroecuatoriana a dicho proyecto. Pero tal como se lo ha mencionado en el párrafo referente al periódico local *El Correo* de 1928, los primeros intelectuales afroecuatorianos se mostraron críticos a la figura de Carlos Concha, y Adalberto Ortiz no es la excepción. Del ensayo tratado en el texto principal se puede rescatar la siguiente cita al respecto: “Because of this civil war, the province fell into economic ruin, the fields were devastated and abandoned, and starving population emigrated. Cattle raising and agriculture, once flourishing, practically disappeared. The only thing left was the happy and carefree spirit of the inhabitants” (Ortiz, 1977, p. 77).

2021, s.p.); reconoce en Luis de Góngora, Lope de Vega y la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz tempranos exponentes de esta corriente literaria. En cuanto a literatura afrolatinoamericana escrita, Ortiz enuncia que Candelario Obeso es el precursor más temprano. Es esta la progresión literaria que Ortiz encuentra en camino a la negritud latinoamericana. Aunque no lo mencione en este ensayo, cabe recordar el hecho de que el mismo Ortiz, en varias entrevistas ya referenciadas anteriormente, recalca la importancia de otros autores insertos en el negrismo caribeño y en el Harlem Renaissance para el apareamiento de su propia obra que la identifica dentro de la negritud latinoamericana. Por ende, también podrían ser pensados como parte de esta historia tratada a breves rasgos por el ensayo de Ortiz.

Todo esto para llegar a identificar el apareamiento de la negritud de la mano de Aimé Césaire, reconocido por Ortiz como el creador de esta noción. Para el autor afroecuatoriano, los literatos negros que escriben en español se adscriben al concepto acuñado por Césaire. Ortiz concibe la negritud como una identidad, un movimiento cultural y una ideología. “Negritude, or Blackness, is viewed as a cultural and literary doctrine that was born in America, or, rather, in the Caribbean, where the black population lived in closer contact with both the African and the European culture” (Ortiz, 1977, p. 75). En esta investigación se limitará el análisis de la negritud de Ortiz en contraposición a la de otros dos autores: la del mismo Césaire ya que es la única fuente que toma el autor en torno a la génesis de la negritud, y aquella analizada por René Depestre en *Saludo y Despedida a la Negritud* publicada en 1977. La razón de escoger este último escrito se basa en que es contemporáneo al ensayo de Ortiz y tienen concepciones muy similares en torno a la negritud y el quehacer literario.

Es posible decir que Ortiz se sujeta a una parte de la definición de negritud trabajada por Césaire, y explicada en su *Discurso sobre la negritud* en 1987. Para el escritor martiniqués, la negritud se liga a un hecho no biológico sino cultural en su sentido identitario y comunitario,

más exactamente a una suma de experiencias vividas que han terminado por definir y caracterizar una de las formas de lo humano destinada a lo que la historia le ha reservado: es una de las formas históricas de la condición impuesta al hombre. (...) Es cierto que nosotros constituimos una comunidad, pero una comunidad de un tipo muy particular, reconocible en lo que es, en lo que ha sido, reconocible en todo caso en que ella se ha constituido en comunidad: en primer lugar, una comunidad de opresión experimentada, una comunidad de exclusión impuesta, una comunidad de profunda discriminación. Por supuesto, y ello va en su honor, comunidad también de resistencia continua, de lucha obstinada por la libertad y de indomable esperanza (Césaire, 2006, p. 86).

En cuanto a la función de la negritud, Ortiz establece que:

Négritude seems to be an effective and logical antithesis to the humiliating universal insult that the white man has inflicted on the black in the last four centuries. Négritude or Blackness rejects the past, to the extent that the past incorporates slavery and alienation. Négritude had to oppose white contempt with a justifiable arrogance. It responded to decadent European reason with rebellious and violent literature: to gawdy ceremony and stiff protocol with liberty, candor and exuberance; and to blind imitation of an exhausted European culture with an unconditional affirmation of the once-forgotten African culture. Exaltation of Négritude opposes, above all, the generalized acceptance of a supposed black inferiority (Ortiz, 1977, p. 76).

La similitud con la posición de la negritud de Césaire sigue siendo patente. En primer lugar, porque en su *Discurso sobre el colonialismo* (1950) y *Cultura y colonización* (1956), Césaire especifica cómo el orden colonial y esclavista es aquella condición de opresión insultante del hombre blanco impuesta universalmente al hombre negro y perpetuada a través del aparato cultural y capitalista neocolonial occidental. Luego, la negritud expuesta por Ortiz niega el pasado en el sentido de una negación del estancamiento de la alienación, acorde a las líneas de su fundador:

la negritud en un primer grado puede definirse en primer lugar como toma de conciencia de la diferencia, como memoria, como fidelidad y como solidaridad.

Pero la negritud no es únicamente pasiva. No pertenece al orden de padecer y sufrir.

No es ni un patetismo ni un dolorismo.

La negritud resulta de una actividad activa y ofensiva del espíritu.

Es sobresalto, y sobresalto de dignidad.

Es rechazo, quiero decir rechazo de la opresión.

Es combate, es decir, combate contra la desigualdad.

Es también revuelta (Césaire, 2006, p. 87).

La revuelta de la negritud es una revuelta iniciada desde la literatura “contra lo que yo llamaría el reduccionismo europeo” (Césaire, 2006, p. 87). Sobre la decadencia europea de la que habla Ortiz, Césaire ve su génesis en el orden colonial y se desarrolla en su propio seno a partir de las guerras mundiales, el nazismo y el fascismo. Es por eso que es urgente el apareamiento de la literatura rebelde y violenta de la negritud: es necesaria una respuesta ante la barbarie moderna y una disputa por la concepción de ‘universalidad’ que no puede restringirse a la decadencia de Occidente. Es necesario que activamente la negritud se alce “contra el sistema mundial de la cultura tal como se había constituido durante los últimos siglos, y que se caracteriza por un cierto número de prejuicios, de

presupuestos que conducían a una muy estricta jerarquía” (Césaire, 2006, p. 87), que es a lo que hace referencia Ortiz en la oposición a la jerarquización que da cabida al racismo.

Pero lo que Césaire y compañía habían pensado como un proyecto cultural que deviene en político al dar un ethos de asociación a una población esparcida en el mundo, en Ortiz se halla una cuestión estrictamente literaria. Para el escritor afroecuatoriano, la negritud solo se puede percibir como un estilo artístico y juzga que todo devenir político desde el factor étnico puede devenir en una ‘discriminación inversa’:

I must state that, in my opinion, Negritude is only a means of expression and affirmation, and not an end in itself, as extremist theoreticians-politicians of this movement propose; their position would lead us to an anti-racist racism, to a sort of black Nazism. Basically, the theory of Blackness is no more than the result of frustration, but it can develop into an expressive generosity based on almost forgotten cultural traditions (Ortiz, 1977, p. 75-76).

Este es el primer gran distanciamiento de Ortiz con la negritud concebida por Césaire. En este punto, hay que recordar que Césaire se desmarcó del comunismo en 1956, en el cual inicialmente militaba. El distanciamiento surge por la decadencia comunista bajo el régimen soviético de Stalin, sumado a su actitud imperialista y jerarquización de luchas sociales y políticas que la equiparaban a los problemas identificados de Occidente. Al percibir que el comunismo emulaba las prácticas neocoloniales y represivas del capitalismo occidental, Césaire toma su postura anticolonial y la reformula con postulados étnicos de la negritud. Es así que concibe la negritud como un movimiento cultural que sirve de base para la formulación de una potencialidad política colectiva de una historia común: “Todo esto ha sido la negritud: búsqueda de nuestra identidad, afirmación de nuestro derecho a la diferencia, requerimiento hecho a todos de un reconocimiento de este derecho y del respeto de nuestra personalidad comunitaria” (Césaire, 2006, p. 90). La ruptura de la negritud con el comunismo es una de las cosas clave que critica René Depestre.

En *Saludo y Despedida a la Negritud* el escritor haitiano acusa a la negritud de disolver la organización política de la población negra en torno a la conciencia de clase contra el capitalismo neocolonial, resistencia materializada en las luchas de liberación nacional, y la limita a un esencialismo étnico. Este esencialismo es estimulado por una actitud neocolonial o imperialista de la antropología occidental que tiende a separar sus objetos de estudios, lo que da sustento teórico a una disgregación de la organización comunitaria, la identidad, y por ende la posibilidad de una política unificadora. En contra de esta estructuración, Depestre propone dos factores para entender la cultura y política negra en América: la conciencia de clase como la base material producto del sistema esclavista que dio cabida

al capitalismo moderno y la creolización como el encuentro de culturas que da sustento a una identidad inédita americana.

La primera similitud hallada entre las perspectivas de Ortiz y de Depestre es que encuentran en el fin político de la negritud un esencialismo racista. En *Saludo y Despedida a la Negritud* se llega a decir que la negritud puede devenir en un “antiracist racism of the “Blacks”” (Depestre, 1984, p. 256). Idea que como se puede ver, ha sido expresada de manera similar en el texto de Ortiz citado previamente. Y una segunda idea es la defensa de la creolización en Depestre y la de mestizaje en Ortiz. Si bien en la negritud de Césaire hay una conciencia de la mezcla de culturas, hay una constante defensa por la reformulación de un pasado negro para la configuración de un futuro negro diferente. Mientras que en Depestre hay una constante defensa de la idea cultural americana en la cual se llegan a encontrar mezclas como el mestizaje explorado por Pedro Henríquez Ureña en sus *Seis ensayos en búsqueda de nuestra expresión* (1928), el indigenismo expuesto por José Carlos Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) y el pensamiento negro antillano de Jean Price-Mars con *Así habló el Tío* (1928); todo reunido bajo ideas comunes independentistas o de resistencia a la colonización de Tupac Amaru, Toussaint L'Ouverture, Simón Bolívar, José Martí, homologado con las luchas de liberación nacional cristalizadas en la Revolución Cubana en el caso estudiado. En cuanto a Adalberto Ortiz, ha defendido una cultura mestiza americana desde su primer ensayo en la década de 1950, aproximándose a la sustentación tanto mestiza como independentista de las culturas nacionales hallada en Depestre. Y Ortiz sigue con esta tesis en *Negritude in Latin American Culture*:

Negritude is not a passing phenomenon, because it has reestablished for us the legitimacy of belonging to an African culture, as well as to the Hispano-European and Indo-American cultures. (...) in less dogmatic terms, Negritude for Americans cannot now be a “return to Africa,” or an exaggerated defense of African culture, but, rather, a process of ethnic and cultural miscegenation on this continent that can be powerfully appreciated in these times not only in the physical manifestations of intermarriage, but also in the esthetic ramifications of a particular literary movement, as well as in folk music, beliefs and superstitions (Ortiz, 1977, p. 76).

Aunque el debate entre ideas teóricas de intelectuales afrolatinoamericanos sea relevante para conocer el posicionamiento del autor estudiado, no hay que olvidar el tema central en el ensayo analizado por Ortiz: la negritud como literatura en América Latina y Ecuador. Las reflexiones identitarias y culturales se detienen en lo ya expuesto. El ensayo de Ortiz vuelve al terreno de lo literario al enunciar que la virtud de la negritud es el lograr la originalidad estética de la población negra en la época contemporánea:

(T)he major work of this literature, including Afro-Castilian poetry, short stories and novels which treat social and racial problems in original styles and distinctive forms, has only reached fruition in our time, that is to say, since blacks have become racially conscious and have gained an awareness of their own creative worth. Before, they felt that they had to imitate; now, on the other hand, their cultural and artistic forms are imitated and studied. They exert a powerful influence on the productions of occidental nations, especially in music and the plastic arts. It is worth pointing out that “Negritude” poets and artists have not only what is called “inspiration,” but they also have something profound to tell and to say, because black poetry is primarily functional and, therefore, is incompatible with surrealism. (...) African or Afro-American poetry generally has a theme, motifs, and content which are reinforced by rhythms and sounds that penetrate the body until it reaches, in some cases, a cosmic-visionary extasis (sic) (Ortiz, 1977, p. 79).

Una vez tratados los antecedentes de la negritud en América Latina y en su país, sumado a las reflexiones funcionales e identitarias de la negritud en la región, para volver una vez más sobre la importancia de la originalidad de la convención literaria para la población negra; Ortiz pasa a reflexionar sobre la aparición de la negritud en Ecuador, y con esto la implicación de su propia obra en tal historia. Ortiz identifica en su ensayo dos hechos importantes para su inserción en la negritud como convención literaria: el transcurso de su vida en Esmeraldas que, ya queda claro, tiene una cultura predominantemente afrodescendiente, y la literatura escrita por negros y mulatos que lo influyeron y que ya han sido nombrados también con anterioridad.

During my infancy and adolescence, my spirit was nurtured by the Esmeraldian atmosphere. I began to see, hear and feel. I had personal experiences that, years later, would develop in me “that great confession” that Goethe defines a literature. The literature written by blacks and mulattoes of the twentieth century has been so distinct that it has earned the black man a separate chapter in universal literature, entitle “Negritude.” (Ortiz, 1977, p. 78).

La comparación de la aparición de autores negros y mulatos en la región con las publicaciones a nivel nacional lo llevan a decir que la negritud es un hecho tardío en Ecuador. Ortiz identifica su génesis en el campo literario convencional -esto es, escrito- con los poemas que él publica en su etapa temprana sumado a los poemas que Nelson Estupiñán Bass logra publicar en diarios quiteños en la década de 1930. En ambos casos se muestra la temática negra por primera vez de la mano de escritores afrodescendientes en el campo literario ecuatoriano. A su criterio, los dos primeros escritores afroecuatorianos reconocidos internacionalmente intentan “escribir poesía negrista a la manera antillana” (Ortiz, 2021, s.p.), con la distinción de rescatar la importancia de la entonación de la tradición oral local y evocar constantemente motivos nacionales. A partir de esto se incluye el tema étnico de una manera ‘negroide’ usando las mismas palabras de Ortiz al considerarlo como pasajes pintorescos,

anecdóticos, esporádicos y superficiales. Posteriormente, la negritud volvería a tener escritores afroecuatorianos esmeraldeños con el apareamiento de otros autores en el campo literario nacional: los reconocidos a nivel local Washington Caicedo, Orlando Tenorio, o el que en ese entonces iría adquiriendo legitimidad internacional Antonio Preciado.

Una vez contextualizados los actores principales de la negritud ecuatoriana, Ortiz pasa a reflexionar sobre la negritud personal. Su autoanálisis sigue estando comandado por el principio de autoidentificación mestiza. Al no considerarse un autor ‘negro’, menciona que su literatura se mueve entre los mundos de tres tradiciones culturales: el de la negritud, el mestizaje y la literatura occidental.

Since I am a mixture of blacks and whites, my literary personality is more oriented toward a dichotomy, so that at times I write works which are black in content and in form; at other times I treat themes of racial mixture; and I sometimes write literature that could be signed by white men (Ortiz, 1977, p. 80).

Su primera fase de exploración literaria basada en la identidad étnica tuvo, según el mismo autor, formas negristas como la onomatopeya para plasmar la fonética negra según él la percibía, sumado a las sílabas finales acentuadas, la sonoridad del tambor, el ritmo sincopado de lo que percibe como ‘música primitiva, vernácula, folclórica’, el uso de palabras africanas entendida como una ‘contribución a la semántica nacional’ y de anáforas con frases musicales, fonemas y otras herramientas literarias que crean una poesía poli-rítmica, del contrapunteo. Luego de estas expresiones tomadas del negrismo, comienza a explorar las ideas propias de la negritud: la defensa del sentido de una determinada manera de ser.

Like other Negritude poets, I soon discovered that formal decoration, bembosidades, as the Hispano-Cuban sociologist and essayist Ferando Ortiz called them, and jitanjáfora were not more than skin and form; it was necessary to penetrate deeper to the social human core, because my poems were more dance than song in the beginning. I became aware that Negritude is not only a matter of style, but also of content (Ortiz, 1977, p. 80).

Este cambio, según el autor, lo logra con *Juyungo*, la épica de la participación afroecuatoriana en la historia nacional dentro de procesos políticos del liberalismo y de la guerra contra el Perú, junto a todo un contexto de clasismo y racismo problematizados; conflicto que va “from racial hatred to class struggle, from social problems to the fight against injustice” (Ortiz, 1977, p. 81). Ortiz reconoce en este ensayo la influencia del romanticismo, modernismo, negrismo y realismo social al hacer *Juyungo*. En su literatura posterior dentro de la negritud destaca la influencia de los poetas negros norteamericanos y caribeños. Una vez expuesto todo este desarrollo sobre la negritud en perspectiva histórica, regional, nacional y personal, Ortiz concluye por mencionar que el objetivo de su ensayo era

interpretar la literatura nacional “en relación con la Negritud, cuya influencia estética y filosófica ha sido recibida por canales inconscientes, en parte, no entro pues a analizarme en mis otras obras literarias que son más clasificadas como manifestaciones de una literatura que podríamos decir blanca y occidental” (Ortiz, 2021, s.p.)<sup>2</sup>.

El principio de autoidentificación mestiza en la cristalización de su obra literaria sigue mostrándose de manera consciente en la siguiente nota introductoria a *Tierra, Son y Tambor* en su versión de 1973:

Mulato soy, hijo de mulatos. Como resultante se puede apreciar fácilmente que toda mi obra literaria es, en cierto modo, fragmentada o fragmentaria, porque corresponde a una intención de una personalidad no muy bien identificada ni unitaria. Inquietada siempre por la búsqueda, se orienta en dicotomía y va tanteando, como un ciego, sobre una variedad de temas y de estilos, pero no posee uno muy definido ni característico. Me parece que esa es la tónica (Ortiz, 1973, p. 83).

Pero al ser el cambio de estilo de Ortiz desde la literatura negrista, pasando por la negritud, hacia una literatura más ligada a convenciones occidentales sumada a sus exploraciones pictóricas, en una serie de entrevistas en su etapa tardía volcará su identidad hacia la herencia de la cultura hispánica como primordial:

Las fuentes fueron tomadas directamente de la realidad. De mis propias vivencias asimiladas a la cultura hispánica que yo tenía. Digo hispana, y no hispanoamericana, porque nuestra cultura lo es básicamente: en los colegios se estudia español, enriquecido lógicamente con los americanismos, pero básicamente nuestra cultura es así. Mi negritud viene, pues, posteriormente, cuando ya empiezo a tener conciencia de mí mismo, de mis ancestros -pues yo soy mestizo-, y estudiando la poesía negra y su retórica (Ortiz en Armas, Bonilla & Ortiz, 1983, p. 189-190).

Este giro lo hace distanciarse del posicionamiento de la literatura de carácter étnico afrodescendiente. El alejamiento tiene que ver con el estímulo de su legitimación en el campo literario. La vida que ha llegado a vivir dentro de esta legitimación lo ha acercado a otros tipos de convenciones estéticas y concepciones de vida que le hacen percibir la literatura de carácter étnico como un tema limitado y la comparación de estilos de vida como no combinables:

---

<sup>2</sup> En la versión de 1975 se incluye una bibliografía consultada por Ortiz. A pesar de no haber una referencia explícita en el texto principal que pueda dar cabida a una discusión con estos, se cree pertinente incluirlos en este pie de página: *África ambigua* (1957) de Georges Balandier, *Muntu* (1958) de Janheinz Jahn, *Los condenados de la tierra* (1961) de Frantz Fanon, *El reto de África* (1961) de Ndaoanigi Sithole, *Las Américas negras* (1967) de Roger Bastide. Cabe rescatar en esta nota que el académico alemán Janheinz Jahn es traductor de la obra de Ortiz y Estupiñán Bass, y su introductor al campo literario europeo (Planells, 1985; Estupiñán Bass, 1994).

Me he apartado de ese tema porque para mí está ya agotado. Perdura en Esmeraldas, en el Chota, pero yo que he vivido en el extranjero varios años, me siento desarraigado de ese tipo de realidad. La mayor parte de mi vida la he pasado en Guayaquil (Ortiz en Armas, Bonilla & Ortiz, 1983, p. 194).

Son estos distanciamientos los que hallan en los académicos Handelsman (2001) y Cyrus (2002) algunas críticas. Handelsman encuentra en este distanciamiento geográfico y cultural un asumir la ‘ciudad letrada’, usando la concepción de Ángel Rama, para despojarse en las convenciones culturales afrodescendientes y lidiar con la aceptación cultural de consumo blanco-mestizo, con todas las contradicciones que esto conlleva. Cyrus, en cambio, ve en esta actitud un menosprecio de la etnia propia que es servil a la estructura cultural hegemónica que se configura sobre la base de una jerarquización cultural, logrando de esta manera una aceptación del consumo literario, una legitimación en el campo literario hegemónico y por ende un mejor posicionamiento social, económico, material. Esta elección puede llegar a ser más consciente que inconsciente, y esto se demuestra en lo que manifiesta Ortiz en su entrevista con el escritor Carlos Calderón Chico:

-Al crítico alemán Gunter Lorenz le dijiste que (sic) escribías para tener prestigio, dinero...

-Así fue. Uno escribe por diversas razones.

-¿Y en tu caso personal?

-Por tres o cuatro motivos. Ahora, no me importa si la gente lo acepta o lo rechaza, escribo también por darme status, y porque todo el mundo tiene derecho, legítimo, por cierto, de mejorar su situación económica (Calderón Chico & Ortiz, 1988, p. 16).

En el fragmento anterior también se puede notar que el público pierde importancia en la concepción de Ortiz. En comparación al rol fundamental que el público cumplía en la legitimación de la obra literaria y artística en sus primeros ensayos por fines de cambio político y social, ahora hay una preocupación por la libre exploración creativa y su legitimación cultural que deviene en la acumulación de capitales culturales, simbólicos y materiales. La legitimidad del autor en el campo literario y artístico ha llegado a un punto que hay un vuelco predominante a la importancia de la obra en sí mismo, junto a su estatus cultural y económico, obviando sus implicaciones y dinámicas sociales.

No obstante, Ortiz no deja de reconocer la importancia de la cultura africana y afrodescendiente en su pintura. “(M)i pintura así como mi literatura guardan una íntima relación que les viene dada por la presencia de lo ritual, de lo simbólico, de la cultura afroamericana, que es la que finalmente nutrió mi trabajo artístico” (Ortiz en Calderón Chico & Ortiz, 1988, p. 16). Aunque él mismo haya hecho una jerarquización de oficios artísticos en el cual pone a la poesía en primer lugar por la capacidad de

exploración estética que le ha sido posible en este género, luego a la novela y por último la pintura, donde ha logrado una combinación entre la convención naíf y los motivos de la predominantemente afrodescendiente Esmeraldas (véase imagen no. 1).

**Imagen no. 1**

**Adalberto Ortiz – Embarque de banano (1976)**



Fuente: Calderón Chico & Ortiz, 1988, p. 15.

El tema afrodescendiente es explorado por Ortiz en primer lugar en su obra literaria, y en su fase tardía en la pintura junto al ensayo como ha sido demostrado. Esto sigue siendo un hecho con el último ensayo -encontrado en el marco de esta investigación- publicado por Ortiz: *La Marimba en América y Ecuador*. Este ensayo fue publicado en la revista *Opus*, del Banco Central del Ecuador, especializada en música, en su número 36 del mes de junio de 1989. En este ensayo se hace un breve antecedente histórico de la aparición del instrumento musical marimba en África, Oceanía y América, para luego hallar el vínculo de raíces africanas y caribeñas en la marimba del Pacífico colombiano y ecuatoriano<sup>3</sup>. La etapa meramente expositiva de la marimba se detiene al hacer una comparación entre la marimba colombo-ecuatoriana y la marimba en México que sufre una transformación circa 1865,

---

<sup>3</sup> Esta zona tiene en común una predominante población afrodescendiente y es conocida por los intelectuales afroecuatorianos Juan García Salazar (s.f.), Juan Montaña Escobar (1997, 1999), Oscar Chalá (1999) y otros como la Gran Comarca Afro-Pacífica. En ella se percibe un proyecto político afrocéntrico y transfronterizo entre las poblaciones afrodescendientes de ambos países.

donde se muestra una jerarquización cultural a favor de convenciones occidentales y en detrimento de la cultura afrodescendiente: “mientras la marimba centroamericana evolucionaba hasta convertirse en instrumento de salón, la marimba esmeraldeño-colombiana permaneció inalterable con su rusticidad folclórica, aunque su uso se vaya limitando cada vez más” (Ortiz, 1989, p. 55). La comparación hecha por Ortiz da a entender que la inserción de la marimba centroamericana a la música de salón con convenciones occidentales es una evolución del instrumento en comparación a la relegación de la marimba afropacífica a espacios y formas propias de esta cultura. Dentro de la marimba ecuatoriana, el autor hace una nueva jerarquización, esta vez del grado de ‘pureza’ del estado de la marimba afrodescendiente, estableciendo que la marimba hallada en San Lorenzo, zona rural ubicada al norte de la provincia de Esmeraldas, es más fiel a su forma original que la hallada en la zona urbana de la provincia, la cual estaría más cercana al estado de ‘simple curiosidad turística’.

Luego de este desarrollo comparativo de la marimba, Ortiz vuelve a la descripción de la marimba local: de los instrumentos que forman parte de la convención en su conjunto, los bailes producidos en dicha convención, la participación de otros actores como copleros y cantoras en el canto-respuesta y en las competencias de coplas y décimas a la par de la música, así como el rol que cumplió en el encuentro cultural entre el mundo afrodescendiente y el indígena al ser el instrumento adoptado por la cultura Chachi. El texto concluye con una alerta de los peligros de la aculturación en la preservación de la marimba nacional, que se suma al mismo llamado hecho en *Negritude in Latin American Culture* en torno a los riesgos de la aculturación con la inserción de la localidad al capitalismo internacional y con esto al progreso tecnológico y la cultura occidental:

Desgraciadamente, esta manifestación artística de nuestro pueblo, está lentamente desapareciendo debido a la introducción masiva de los artefactos musicales electrónicos, que obligan a los conjuntos de marimberos a presentarse sólo en festividades, teatros o plazas públicas, que es la agonía y muerte de nuestro auténtico folclore (Ortiz, 1989, p. 56).

De esta manera, la industria hegemónica del entretenimiento y sus artefactos electrónicos que permiten su reproductibilidad técnica de manera masiva atentan contra la existencia de otras culturas relegadas a formas marginales y localistas. La marimba de la cultura afroecuatoriana sería un ejemplo de esto. La única oportunidad de existencia de la marimba afroecuatoriana en este contexto es el de caer en la lógica de la mercantilización y la exotización de su cultura, lo cual la sustrae de su carácter de ritual cultural y le quita autenticidad según el autor, que sería el comienzo de la desaparición de dicha convención musical tal como él la llegó a conocer. Así se cierra el ciclo de ensayos de Adalberto Ortiz

que va desde la década de 1950 con teorizaciones sobre la cultura americana mestiza y el compromiso social del quehacer artístico, hacia la década de 1970 para terminar en la de 1980 con ensayos sobre la cultura negra en América Latina y Ecuador, con énfasis en la literatura y la música.

Adalberto Ortiz seguirá exponiendo sus ideas personales sobre la literatura y la cultura en entrevistas posteriores. En la década de 1990, en el campo político ecuatoriano ya está en el debate público la idea de plurinacionalidad y la autonomía de los pueblos y nacionalidades indígenas, montubias y afrodescendientes (Handelsman, 2001; De La Torre & Sánchez, 2018). Lo que diría Ortiz en sus ensayos sobre el rol social del autor lo encapsula en una idea de la década de 1980: el escritor debe ser

testigo de su tiempo. Puede ser también intérprete o adelantarse a la historia y convertirse en una especie de adivino o profeta (pues este término significa lo mismo que poeta: “el que habla”). Sin embargo, uno no se puede sustraer a la realidad por muy subjetivo que se sea, a pesar de que el subjetivismo es vigente, porque la realidad es tan discutible como lo es la verdad por ejemplo (Ortiz en Armas, Bonilla & Ortiz, 1983, p. 193-194).

Aunque es por esta misma razón que su literatura se despoja del carácter étnico mientras se aleja de su lugar original, al llegar a vivir el debate de la plurinacionalidad le permite reflexionar en los '90 sobre su primera etapa literaria y problematizar las pretensiones de la idea de nación mestiza que se defendía entonces:

en aquella época todas esas novelas sociales influyeron en ciertos sectores, en las clases medias, *Huasipungo* principalmente, las novelas del “Grupo de Guayaquil”, la mía; porque mi idea era ésta: Como el Ecuador es multinacional y hay una serie de nacionalidades, culturas aisladas, eso de la nacionalidad ecuatoriana es un mito, ya se había escrito sobre una nacionalidad, una realidad trágica y horrenda que es la del indio, para quien no llegaron los beneficios de la revolución de la independencia. Literalmente, *Huasipungo* pudo tener fallas, gramaticalmente también, pero el libro es muy efectivo; luego se había escrito sobre el cholo y el montubio, pero nadie había escrito sobre el negro; entonces, esa fue mi idea, y hablamos con Gallegos Lara, estuvimos pensando en eso, discutíamos constantemente, cambiábamos ideas (Ortiz en Calderón Chico, 1991, p. 119-120).

Es así como hay una progresión desde la defensa de una idea de nación mestiza unitaria en sus primeros ensayos en la década de 1950, a una incipiente vacilación de una negritud basada en el mestizaje en sus ensayos dedicados a la cuestión étnica en la década de 1970, para llegar a la idea de la problematización del mito de la nación ecuatoriana acorde a los debates de la plurinacionalidad en la década de 1990. Esta progresión en las ideas de Adalberto Ortiz expuestas en ensayos podría llegar a problematizar el consenso establecido por los principales académicos estudiosos de su obra: si bien en la poesía, novela y cuento de Ortiz hay un cambio histórico desde el realismo social y la temática étnica hacia el intimismo y técnicas literarias occidentales vanguardistas con sustento mestizo; en la

exposición de sus ideas culturales en el ensayo y las entrevistas se comienza por las meditaciones del mestizaje y de los métodos de escritura occidentales hacia la reflexión de la negritud y la cultura afrodescendiente para culminar en un posicionamiento afín a la idea de la plurinacionalidad con su antecesor, la idea de la multinacionalidad.

Cabe recalcar que al enunciar esto no se contradice del todo la idea convencional de los estudiosos de la literatura de Ortiz. Él mismo ha aceptado esta progresión literaria en sus ensayos y entrevistas. Al llegar a ser cuestionado sobre su etapa intimista literaria menciona:

Uno pierde mucha energía pensando en la raza, en una raza que, perseguida o marginada, va creando el complejo: pensar en negro, pensar en indio o pensar en judío. Aunque eso de pensar como un grupo racial marginado o perseguido, y perder mucha energía y mucho tiempo en eso, a la larga se convierte en un estímulo de superación (Ortiz en Calderón Chico, 1991, p. 127).

Es decir, además de un agotamiento de la temática étnica en la literatura mencionada anteriormente también hay un agotamiento del autor al reflexionar sobre el carácter étnico de su identidad y su contexto. El estímulo de superación lo ha ejemplificado con su legitimación lograda en el campo literario.

Al ser cuestionado sobre la occidentalización de su literatura, su autoidentificación étnica insertada en la ambigüedad mestiza, con predominancia en la herencia hispánica siguiendo la lógica de jerarquización cultural, sigue apareciendo como respuesta justificadora de este cambio:

Es que yo no soy un negro ciento por ciento, yo soy un mestizo y me he criado en un ambiente de blancos. Por un lado, tengo una influencia emocional de la cultura negrista, de los sentimientos negros, digamos negristas, para no confundir, porque el color negro es muy extenso y abarca cosas negativas, malas, macabras a veces, todo lo negro es malo para muchos; después se ha ido superponiendo la cultura africanista, la negritud, que era como un barniz cultural, porque la formación mía y de muchos hispanoamericanos, aunque lo quieran negar es hispánico-española, la formación era netamente hispánica, obviamente (Ortiz en Calderón Chico, 1991, p. 128).

En mi caso soy hijo de mulatos e hijo de una cultura mestiza (...) nadie escapa del mestizaje (...). Y en cuanto a la literatura misma de Latinoamérica, por ser producto de una mezcla etno-cultural de muchos siglos, tiende a ser totalizante e integradora; la novela indigenista, al igual que la poesía negra y su narrativa, y todas las otras manifestaciones literarias se encaminan a esa meta por ser partes indivisibles de un corpus mayor al cual todos pertenecemos aunque sea a regañadientes, desde el más oscuro al más claro y desde el más cholo al más zambo (Ortiz en Ortiz & Ortiz Veloz, 1997, p. 601, 607, 612).

Todo esto se suma a la respuesta que da sobre el cambio intelectualista que significó su novela *La envoltura del sueño* que se aleja totalmente de sus concepciones de una obra instructora de las masas y

que tenga al público como una de sus preocupaciones principales con el fin comunicativo de la literatura:

Y qué tiene de malo... Siempre la cultura ha sido de élite. (...) ¡Claro! Una novela muy intelectual, muy artística, no tiene muchos lectores porque no la entiende el gran público, y es así. A mí me tiene sin cuidado, yo estoy satisfecho con lo que escribo (Ortiz en Calderón Chico, 1991, p. 137-138).

Es así como en la última etapa de su vida, a pesar de sus reflexiones étnicas, termina por seguir cediendo a la identidad mestiza, al alejamiento del carácter afrodescendiente, y a la predominancia de una cultura de élite en donde llega a adquirir una posición de estatus social y mejores condiciones materiales de vida. El alejamiento identitario responde al mismo alejamiento material, esto es geográfico, y social de la cultura afrodescendiente en Esmeraldas: “ya no vivo ahí, ni siquiera he ido, tendría que resucitar, irme a meter otra vez en la selva, ver el cambio que ha sufrido con esto que llaman progreso” (Ortiz en Calderón Chico, 1991, p. 146). Lo cual estaría acorde a su idea de creación ligada al tiempo que vive el creador.

Pero el campo literario les asigna a sus participantes un determinado lugar, y constantemente lo hace retornar a Ortiz al tema étnico. Y esto es aceptado por el autor. La postura del mestizaje y de la clase social, si bien entran en tensión de jerarquizaciones ante la cultura afrodescendiente de la cual es consciente Ortiz, no hace que perezca su identificación con la afroecuatorianidad esmeraldeña:

no soy ningún turista curioso ni ningún antropólogo estudioso; la cultura afro-esmeraldeña es mía, soy inmanente a ella, es más, ella me ha formado, me ha dado identidad. (...) soy una parte inalienable del ethos afro-esmeraldeño y, como tal, pude fielmente traducirlo e incluirlo de la manera más digna que se merecía para que trascendiera más allá de los límites nacionales y continentales (Ortiz en Ortiz & Ortiz Veloz, 1997, p. 610).

Se sigue viendo en el autor afroecuatoriano un referente de las letras afrolatinoamericanas, y bajo la indumentaria de esta legitimación se le pregunta por una nueva comparación entre la poesía negra escrita en español y la negritud de Césaire. Para Ortiz la distinción entre la literatura afro-hispana y la negritud francófona es que la primera se basa en la fonética y la musicalidad que se combina en la cultura afrodescendiente y la misma lengua española notoriamente en el Caribe, mientras que en la negritud de Césaire hay un peso por las ideas filosóficas y no se da cabida a una expresión de la sonoridad, Ortiz aduce esto a una diferencia cultural y de lengua. Aquí encuentra el autor otra razón por la cual la negritud en lengua española tiene una marcada diferencia con la negritud original en lengua francesa, llegando en este caso hasta desligar la literatura negra escrita en español de la negritud, cosa que no había sucedido en sus ensayos sobre este tema:

La presencia africana en América se mezcló con lo español y lo indio, produciendo incuestionablemente una transculturación casi única. Por eso nuestra poesía negra es “sui generis”. La poesía española tampoco está ausente ni es ajena a nuestra poesía negra; el tipo de poesía afro-hispanoamericana puede ser nuevo, pero no sus bases; sus raíces, aunque muchos no las vean, también están enterradas en el alma hispánica. La “négritude” es una expresión poética africana, no se creó aquí en América, nació y se quedó allá en África, aunque influyó mucho en la poesía negra del resto del Caribe. La poesía afro-hispánica, y vuelvo a repetirlo, es en parte una mezcla de lo negro (sic) con lo español y, como se sabe, en el Siglo de Oro ya se hacía cierto tipo de poesía negra; luego vino el talento artístico antillano (Nicolás Guillén, Luis Palés Matos y otros) y creó ese nuevo tipo de expresión poética (Ortiz en Ortiz & Ortiz Veloz, 1997, p. 604).

Es así como el autor inserta a lo afro-hispánico en calidad de una cultura diferente, dentro de la diferenciación cultural americana del mestizaje, tal como ya se pudo ver en su comparación con las ideas de Depestre. El profeso distanciamiento con la negritud de Césaire, sumado a esta nueva diferenciación de la literatura afro-hispánica con la negritud en general, posicionan a Ortiz cada vez más cerca a la concepción de la creolización militante de izquierdas de Depestre. Esto considerando que Ortiz siempre se expresó a favor de las ideas políticas de izquierdas y mantuvo hasta su etapa tardía que *Juyungo* muestra a un personaje que desarrolla una conciencia étnica y de clase que adquiere una postura contra la injusticia social.

En estas últimas entrevistas del siglo XX (Calderón Chico, 1991; Ortiz & Ortiz Veloz, 1997) termina expresando ideas sueltas sobre una defensa de la literatura negrista de Luis Palés Matos ante la crítica generalizada en la época hacia el negrismo; una crítica al racismo, endoracismo y su vinculación con el colonialismo en América; y cómo un vuelco afrocéntrico aparece como respuesta ante este fenómeno de la mano de la literatura de Antonio Preciado y Olmedo Portocarrero influenciados por el *Black Power* estadounidense; sumado a un llamado tanto a la agencia individual de los creadores como a la política de gobierno en su responsabilidad por el estado de la cultura en el país y el decaimiento de esta a partir de las políticas públicas neoliberales de las décadas de 1980 y 1990.

La trayectoria del pensamiento cultural y estético de Adalberto Ortiz en el siglo XX podría ser resumido de la siguiente manera: comenzando desde la preocupación por la generación de la identidad mestiza americana con los movimientos independentistas que fundan los Estados-naciones latinoamericanos con el caso de *El pueblo paraguayo y el culto a sus héroes*, para pasar luego a las reflexiones sobre el quehacer artístico y literario comprometido socialmente enseñadas en varias reseñas literarias y desarrolladas en los ensayos *La función del artista y su expresión* y *Breves observaciones sobre la novela*, todas en la década de 1950 y las cuales escribió para la revista *Cuadernos del Guayas* de la Casa de la Cultura

Núcleo Guayas influenciado por la tutela del realismo social, la cultura nacional mestiza, y la militancia de izquierdas de la época. Para luego pasar al giro de la reflexión cultural étnica afrodescendiente con los ensayos *La negritud en la cultura ecuatoriana* y *Negritude in Latin American Culture* escritos y publicados en la década de 1970 en la *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador* y el libro *Blacks in Hispanic Literature*, respondiendo a la necesidad de la época en la que estaba viviendo Ortiz en calidad de profesor invitado de literatura afrolatinoamericana en la Universidad de Howard y otras universidades estadounidenses y donde llega a generar vínculos con académicos especialistas en la literatura afrodescendiente de las Américas y el Caribe que son los que gestionan el último libro mencionado. La época de pensamiento de la cultura afrodescendiente por parte de Ortiz se extiende a la década de 1980 con el ensayo *La Marimba en América y Ecuador*, publicado en la revista *Opus* del Banco Central del Ecuador en calidad de autor consagrado del campo literario nacional. Y, por último, retoma ideas del mestizaje americano y pone a la cultura afrodescendiente dentro de este paraguas cultural, combinándolo con ideas de militancia política de izquierda, sumado a un giro de la preocupación del arte por el arte en entrevistas posteriores que concuerdan con los cambios de estilo literario en la última etapa de su vida creadora. De esta manera es posible decir que, contrario a la progresión consensuada por los académicos estudiosos de la obra literaria de Ortiz que va desde la temática étnica, pasando por el realismo social, hacia convenciones ligadas a la cultura occidental como lo sardónico y lo posmoderno; la obra ensayística y las ideas expuestas por el autor afroecuatoriano en entrevistas permite ver una progresión en sus preocupaciones culturales que van desde las reflexiones de la identidad mestiza americana, como sustento para pasar a las preguntas del rol del arte y la literatura en general en la dinámica social y política, sumado a la exposición de métodos de su propia estética relacionada a la literatura occidental, a un desarrollo posterior de ideas de corte étnico en expresiones literarias y musicales afrodescendientes, para finalizar con una síntesis de todas estas nociones con predominancia en el eje del mestizaje y la afrodescendencia dentro de este, la conciencia de clase, y la autonomía artística.

## **Nelson Estupiñán Bass**

Nelson Estupiñán Bass (1912-2002) fue un escritor afroecuatoriano nacido en Súa, localidad perteneciente a la provincia de Esmeraldas. Al igual que Ortiz, su autoidentificación se enmarcaba dentro de la cultura del mestizaje al percibirse mulato. El origen mestizo occidental proviene de su parte paterna colombo-ecuatoriana y la etnicidad afrodescendiente la heredó de su madre que tiene origen caribeño ligado con los flujos migratorios sucedidos desde esta región hacia Ecuador en la época del liberalismo a raíz de la necesidad de mano de obra para los trabajos de infraestructura vial de ese tiempo. En su hogar fue introducido a la literatura tanto en la tradición oral afrodescendiente como a autores de la línea cultural occidental: José María Vargas Vila, Emilia Serrano de Wilson y escritores del periodo de entreguerras mundiales similares a los recordados por Ortiz. Su familia también lo introdujo a su posicionamiento en el campo político: su padre, al igual que el padre de Ortiz, participó en el conflicto bélico de la Revuelta de Concha contra la figura local del liberalismo (Estupiñán Bass, 1994).

Como ya se ha dicho anteriormente, la posición política contraria al conchismo fue una facción del liberalismo que reacciona contra los monopolios económicos que había generado localmente y que se transformó en los principios de la izquierda socialista y comunista esmeraldeña. En las memorias de Estupiñán Bass, *Este largo camino* (1994), el autor condena las repercusiones del conflicto bélico en el desarrollo local. Esta crisis, sumada al criterio familiar de sobreponer la ciudad letrada por sobre la localidad rural: “El campo embrutece y la pata crece” (p. 24); hacen que tanto él como su hermano César Névil se formen como normalistas en la ciudad de Quito. Los vínculos con la izquierda local esmeraldeña, sumado a los nuevos vínculos que va formando en la izquierda quiteña, devienen en la presentación del autor al campo literario bajo dos plataformas. La primera, a nivel local esmeraldeño, en calidad de articulista en el periódico *El Correo*, ideado los líderes comunistas Gustavo Becerra y Ricardo Paredes, desde inicios de la década de 1930 con el seudónimo de Juan del Mar; y posteriormente en la ciudad de Quito en el órgano de comunicación del Partido Socialista del Ecuador *La Tierra*, donde logra publicar en 1934 el que es concebido como el primer poema afroecuatoriano: “Canto a la Negra Quinceañera”, comenzando así su temprana fase literaria.

En *El Correo*, la columna de Nelson Estupiñán Bass se llamaba “A través de los Andes”. El enfoque de estos primeros escritos en prosa no ficcional tenían un carácter estrictamente político que seguía la línea editorial de este diario: una crítica a la negligencia, el centralismo y el regionalismo del gobierno nacional que afectaba los intereses de las provincias, y en este caso en particular de Esmeraldas; además

de una defensa de las ideas políticas de la izquierda local, nacional e internacionalistas cristalizadas en movilizaciones sociales desde locales con el movimiento estudiantil, hasta regionales con reportes sobre huelgas obreras en Panamá o las acciones de Augusto César Sandino en Nicaragua (*El Correo*, 1931a, 1931b, 1931c). Junto a su hermano César Névil Estupiñán y otros intelectuales afroecuatorianos y esmeraldeños militantes de izquierda continuó esta producción de escritos en los periódicos locales *El Cosmopolita* fundado en 1933, y *La Mañana* en 1934 (Estupiñán Bass, 1994; Estupiñán Tello, 1980; Estupiñán Tello, 1983).

Sus primeras producciones literarias publicadas en el diario del Partido Socialista en Quito obtuvieron el reconocimiento de figuras legitimadas en el campo literario nacional como Alejandro Carrión, familiar de Benjamín Carrión, y el Grupo de Guayaquil. Esto sumó a su posición en el campo intelectual local esmeraldeño ya consolidada con su producción en la prensa citada. En cuanto a su formación literaria, su época de estudiante en Quito lo introdujo a la literatura en boga de la época tanto a nivel nacional citando como influencias a Jorge Carrera Andrade y Gonzalo Escudero, junto al realismo social de entreguerras en la literatura internacional con Remarque. Esta formación y su retorno a Esmeraldas para ejercer como profesor y contador de profesión, colindan en dos proyectos que Nelson Estupiñán Bass llevó a cabo a mediados de la década de 1930: el inicio de su novela *Cuando los guayacanes florecían* (1953) y la fundación de la revista cultural *Marimba* en 1935 en calidad de director.

En la revista *Marimba*, los únicos escritos que tienen la autoría de Estupiñán Bass son poesías y prosas ficcionales. Sin embargo, al ser el autor estudiado su director, cabe destacar que la introducción editorial correspondiente a su primer número expresaba ya ideas integracionistas desde la localidad esmeraldeña a la noción de nación, con un carácter crítico al centralismo sostenido desde la época de *El Correo*, y con un llamado al mantenimiento de la peculiaridad cultural local, rozando así con la idea de una temprana defensa por la etnicidad afrodescendiente esmeraldeña. En su segundo número, en cambio, la revista se posicionaba políticamente afín a ideas de la izquierda, sumándose a los llamados a una integración del proyecto de nación que se refleje en la atención del gobierno al mejoramiento de la educación y otras infraestructuras de servicios básicos. Los sustentos históricos para la integración esmeraldeña a la idea de nación ecuatoriana, y por ende lograr exigir con fundamentos desde la localidad la atención por parte del gobierno, los expone el hermano de Nelson, César Névil Estupiñán Bass. En los dos primeros números de *Marimba*, César Névil publica ensayos como *Mi cuaderno de historia: Descubrimiento de Esmeraldas* (1935b) donde describe la inserción de exploradores españoles a la zona de la actual provincia como parte de la historia colonial común del país; *El movimiento emancipador*

*de Rioverde* (1935a) donde la tesis que defiende es que la provincia de Esmeraldas fue partícipe pionera de la historia independentista nacional teniendo una gesta emancipadora el 5 de agosto de 1820; y *Problemas educacionales* (1935c) donde explora las innovaciones pedagógicas de la época con el contexto social local y la negligencia política gubernamental sobre el tema. Estas ideas en torno a la época colonial, las gestas independentistas, y los problemas sociales locales se encuentran con obras literarias socialmente comprometidas y de temática étnica afrodescendiente.

En el año de 1938 participa en la antología *Nuestra España. Homenaje de los poetas y artistas ecuatorianos*, con su poema “Saludo del negro ecuatoriano a la España leal”. En esta antología solidaria con el republicanismo español y contraria al fascismo franquista, Estupiñán Bass colinda con el campo literario al cual ya fue introducido previamente en *La Tierra*: Benjamín Carrión, Alejandro Carrión, Pedro Jorge Vera, y Enrique Gil Gilbert son algunos de los autores que se incluyen en este libro (Binns, 2011; Lewis, 2017). En esta etapa del autor afroecuatoriano, tal como sucedía en el caso de Ortiz, la literatura estaba comprometida a una gran narrativa: la lucha de clases unitaria de todas las diferencias sociales en contra de una amenaza emergente como lo era el fascismo. Siendo una causal para la jerarquización de agendas culturales y políticas (Handelsman, 2001).

En 1949 aparece la revista *Hélice*, del grupo cultural local del mismo nombre al cual pertenecía Nelson Estupiñán Bass. En una de las editoriales de la revista se puede percibir la concepción del campo literario local sobre el quehacer artístico:

Y es que siendo la situación de Esmeraldas verdaderamente distinta de las otras zonas de la República, con características acentuadas, que producen marcado contraste entre nuestra provincia y las demás, el espíritu del hombre esmeraldeño tiene que expresar esencialmente su signo peculiar. [...] Ante el sombrío panorama de una provincia que parece hubiera nacido bajo los auspicios de una estrella funesta [...], comprendemos que nuestra primera obligación estética es ubicarnos en geografía verde de Esmeraldas para levantar nuestra historia (*Hélice* no. 5 en Handelsman, 2001, p. 133).

Tanto en la temprana *Marimba* como en *Hélice* hay un soterrado proyecto de distinción afrocéntrica esmeraldeña dentro de la defensa del proyecto de nación ecuatoriana de acuerdo con Handelsman (2001). Para el académico estadounidense, desde el nombre de la primera revista, que lo interpreta como una reivindicación étnica afroecuatoriana, hasta el pasaje de *Hélice* citado en su estudio, muestran un carácter de distinción étnica local que entra en tensión con la aceptación del proyecto de nación mestiza ecuatoriana en una especie de negociación para la inserción de la intelectualidad local en el campo literario nacional. Pero en esta etapa de la literatura afroecuatoriana del siglo XX, al igual que

con Ortiz, Estupiñán Bass debe acogerse a la cultura hegemónica del mestizaje. Esto se demuestra en un discurso que Nelson Estupiñán Bass da en calidad de miembro del Grupo Cultural Hélice en la bienvenida a la cantante consagrada del pasillo, Carlota Jaramillo, a la localidad. En este discurso, el autor afroecuatoriano toma al pasillo como el género musical nacional por excelencia y como ejemplo de defensa de la cultura y estética nacionales ante lo que podría considerarse una incipiente crítica al imperialismo cultural y la aculturación:

En Escultura, en pintura, en música o en literatura -y éste es el crédito de nuestro Grupo Cultural- creemos que nuestros artistas están obligadss (sic) a expresar nuestro signo vital de ecuatorianos. Acaso el mejor homenaje que podamos tributar a Carlota Jaramillo sea la defensa de nuestra música frente a aquella marea musical, algunas veces anti-estética, que amenaza destruir una buena parte de nuestra propia personalidad, y nuestra lucha tenaz por la revalidación y por la superación de nuestras propias canciones (Estupiñán Bass, 1950, p. 11).

Algunos trabajos como los de Ibarra (1998) y Wong (2011) han profundizado ya en el rol que cumplió el pasillo y otros géneros de “música nacional ecuatoriana” dentro del proyecto de nación mestiza. Tomando a consideración la distinción que halla Ortiz (1989) de la marimba ecuatoriana, su ubicación geográfica en el país y su distinción cultural con el resto del Ecuador, se puede presenciar una tensión cultural en el autor analizado en este capítulo. La tensión es entre la reivindicación de descentralización política venida desde la época de *El Correo*, sumada a la especificidad cultural afrodescendiente esmeraldeña en las revistas *Marimba* y *Hélice*, que pretende integrarse a la predominancia de la cultura mestiza hegemónica, el sentido de pertenencia a la nación con esa misma base cultural y a la gran narrativa moderna de la conciencia de clase como militancia política amalgamadora, centralizadora; nación y militancia a las cuales se apela en las etapas revisadas de Estupiñán Bass hasta ahora.

En medio de todo este desarrollo del campo intelectual local y nacional, Nelson Estupiñán Bass fue forjando también su presencia en el campo político llegando a ser Secretario en Esmeraldas del Partido Comunista del Ecuador en 1944. Una vez que triunfa la Revolución Gloriosa ese mismo año y se crea la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Estupiñán Bass se desliga del Partido Comunista para dedicarse a sus oficios laborales y a la literatura, terminando el manuscrito de *Cuando los guayacanes florecían* en 1945 y enviándoselo a Benjamín Carrión, presidente fundador de la CCE. Así los intelectuales esmeraldeños van obrando su legitimidad en el campo literario a nivel local y nacional. Al punto de tener a los hermanos Estupiñán Bass como miembros fundadores del núcleo esmeraldeño de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y a César Névil como presidente (Estupiñán Bass, 1994). En el año de 1954

Nelson Estupiñán Bass logra publicar *Cuando los guayacanes florecían* en la CCE de Quito, y en Esmeraldas se publica el primer número de la revista de la CCE local, *Tierra Verde*.

Al comienzo de la vida de *Tierra Verde*, los aportes de Nelson Estupiñán Bass fueron en su mayoría ligados a la poesía y a la prosa de ficción, enmarcados en el realismo social y con temática étnica sumada a la de injusticia social. Los ensayos de los primeros números de *Tierra Verde* publicados hacia la segunda mitad de la década de 1950 vinieron de la mano de otros intelectuales locales como César Névil Estupiñán Bass en donde se reflexionaba sobre el ser esmeraldeño, la localidad, y su significación en la historia y las ideas de la nación y cultura mestizas, así como llegando a reflexionarse sobre la fraternidad transfronteriza con el Pacífico afrocolombiano (1954a, 1954b, 1955, 1956, 1958a, 1958b, 1961). El único aporte -hallado en el marco de esta investigación- de Nelson Estupiñán Bass en esta época y cercano a la exposición de ideas literarias en prosa de no ficción es una presentación de la literatura de Pablo Neruda a la sociedad esmeraldeña en donde exalta el compromiso social de una parte de su obra (1955).

Similar al caso de las palabras dedicadas a otros artistas como Carlota Jaramillo o Pablo Neruda, se puede ver lo que piensa cultural y artísticamente Nelson Estupiñán Bass en un discurso dedicado a la obra del pintor negrista ecuatoriano Efraín Andrade pronunciado en una exposición del artista en Esmeraldas y publicado en la revista de la CCE nacional *Letras del Ecuador* en 1956 bajo el título *Un mensaje de Esmeraldas*. Cercano a las ideas de su hermano César Névil y a las propias de Nelson que expuso desde los comienzos en *El Correo*, a través del arte negrista y su interpretación por parte del autor afrodescendiente, hay una apelación desde la localidad a la idea de nación ecuatoriana por hechos históricos acontecidos localmente y de relevancia nacional como el independentismo, el liberalismo o la participación de afrodescendientes esmeraldeños en la Guerra contra Perú de 1941. Y acompañada a esta apelación, un reclamo por la negligencia gubernamental centralista hacia los problemas locales, marcados por una situación y cultura particulares:

Desde los albores de la República, nuestra provincia ha permanecido geográficamente exiliada por una crónica incomprensión de los gobiernos; mas en las horas dramáticas de tensión y catástrofe ha latido como una de las más vibrantes células de la ecuatorianidad. Es irrefutable la contribución de Esmeraldas a la causa de la liberación nacional. (...) Mas, frente a esta adversidad geográfica y a la sucesiva indiferencia de los Poderes Públicos, Esmeraldas siempre ha sido el brazo mulato y solitario, extendido imperturbablemente desde las distantes y cálidas oquedades de la manigua al corazón sagrado de la Patria (Estupiñán Bass, 2021, s.p.).

La diferenciación mestiza afrodescendiente y su pertenencia a la nación se torna en una defensa por la identidad negra y los valores universales que defiende y tiene en común con la identidad nacional. A partir de la constancia agencial de la afrodescendencia y lo esmeraldeño en fenómenos como el cimarronaje, el independentismo y el liberalismo, se establece que lo que busca el ser negro es lo mismo que busca el ser nacional ecuatoriano y universal: la libertad y la cultura.

Somos el hermano negro que se presenta ante vosotros en su sencillez elemental, sin desfiguraciones ni truculencias, para que nos conozcáis a través de la verdad; el hermano negro, victorioso de la triple embriaguez de la selva, del río y del mar, de pie para la entrega de su aporte autóctono a la libertad y a la cultura, los dos signos vitales del Ecuador, al decir luminoso de Benjamín Carrión, piloto espiritual de nuestro tiempo (Estupiñán Bass, 2021, s.p.).

Es así como se combina el ser afrodescendiente, despojado de toda idea de primitividad, por medio del arte, la cultura y la libertad, en un encuentro con la idea nacional bajo los preceptos de los intelectuales mestizos encabezados por Carrión. Si bien se puede problematizar la inherente jerarquización cultural en esta cita por las implicaciones de 'lo natural', 'lo sencillo' ante la cultura y los intelectuales mestizos, es posible decir que el interés por el ser afroecuatoriano esmeraldeño, la localidad en un sentido político y cultural, y sus relaciones con lo nacional, han sido parte de las primeras manifestaciones del pensar escrito del autor o asociado al mismo.

Más adelante en el discurso, Estupiñán Bass dedica unas palabras al quehacer literario y artístico que seguirán ligadas a lo expresado anteriormente en sus criterios sobre Jaramillo y Neruda, es decir al arte comprometido tanto al carácter social como a la idea de cultura nacional:

Un ilustre conductor de América, caído ante la siega inevitable de la muerte, dijo, en cierta ocasión, que este es el siglo del hombre del pueblo; mas para que el hombre del pueblo pueda empuñar sin peligros y con derechos legítimos el timón de la época, preciso es que sean previos el fortalecimiento de su espíritu y la positiva solidez de su capacidad. Y es aquí donde resalta la necesidad de un camino claro para el pueblo, que debe ser señalado por los escritores y artistas responsables. He aquí, por qué en aras de la comprensión y de la solidaridad, en sincera apelación por un más alto destino espiritual para la Patria, desde la tierra negra y baja del país, os traemos, con esta oportunidad pictórica, nuestra exhortación para que continuéis dándonos una literatura y un arte humanos, dirigidos en línea recta al pueblo. Hace falta -y lo decimos con el conocimiento acumulado que da el vivir con los cinco sentidos en las masas- una insistencia nacional, que al mismo tiempo nos dé la voz afectuosa de alerta a los desvíos, cristalice en realidad el anhelo de una literatura y un arte transparentes y sencillos, porque sencillo y transparente es el corazón del hombre común ecuatoriano. Para nosotros que aunque en modesta proporción hacemos obra de cultura en nuestra tierra, es apremiante que los escritores, poetas y artistas que

operan bajo el signo irrevocable de la libertad, usen la onda del pueblo para darle amplitud veraz a su mensaje (Estupiñán Bass, 2021, s.p.).

Es así como el arte y la literatura, según Estupiñán Bass, cumplen con un rol pedagógico en la formación del ser nacional y de la población en su conciencia social. Es por esto que el autor afroecuatoriano apela a la frontalidad y claridad de un mensaje con estos objetivos: para lograr la proximidad a un pueblo a ser formado culturalmente. El *Mensaje de Esmeraldas* que da Estupiñán Bass es una amalgama que defiende el sentido de pertenencia nacional ecuatoriana de la afrodescendencia esmeraldeña bajo una integración a la cultura del mestizaje; y este sentido de pertenencia se fomenta a través de un arte comprometido tanto al sentido social como cultural de la población.

Dentro de la década de 1950 queda por decir que los hermanos Estupiñán Bass participaron en el periódico *Onda Popular*, publicado desde 1957 como parte de la CCE Núcleo Esmeraldas (Estupiñán Tello, 1980; Estupiñán Tello, 1983). En él hay varias editoriales anónimas que apelan al mejoramiento de la infraestructura cultural local por medio de la intervención del gobierno nacional, clamor que es sostenido en los escritos del autor estudiado hasta ahora. Sin embargo, no se encuentran otros elementos relevantes a la presente investigación. Lo que lleva al primer ensayo de reflexión cultural - que se pudo encontrar en el marco de esta investigación- publicado por Nelson Estupiñán Bass: *El hombre negro del Ecuador*. Vio la luz por primera vez en el año 1961 en la revista *Letras del Ecuador*, y se revisita en 1981 en la revista cultural quiteña *Espejo* bajo el nombre *Siluetas del negro ecuatoriano*, y una década más tarde en la revista *Chasqui* de la CIESPAL con el título *El negro ecuatoriano* a propósito de los 500 años de la llegada de Colón a América. A pesar de las distancias temporales, debido a la similitud de temática y postulados, las tres serán tratadas en este punto.

Según las memorias del autor, en la época de la publicación del ensayo *El hombre negro del Ecuador* hay un acercamiento mayor a la cultura afroecuatoriana esmeraldeña con su recolección de poemas y leyendas de la tradición oral. En este acercamiento encuentra una tensión entre la mitología afroesmeraldeña y su militancia socialista escéptica de la metafísica anterior (Estupiñán Bass, 1994). Para el académico Marvin A. Lewis (2017), esta tensión llega a conjugarse en las novelas de Estupiñán Bass en ese tiempo. Desde la inicial *Cuando los guayacanes florecían* que explora violencias multidimensionales centradas en las ideas de clase social y etnia, pasando por *El paraíso* (1958) donde se ahonda en el tema de la discriminación económica y política, y llegando a *El último río* (1966) donde se problematiza la idea de nación, mestizaje y la estructura social racista internalizada en su protagonista que lleva consigo un problema de endoracismo. Es de esta manera como va intercalando

las temáticas de clase y etnia en su literatura, y lo mismo puede decirse de su ensayo que ha comenzado con artículos políticos que apelan a la militancia izquierdista en sus inicios, para pasar a pensar la cultura afroecuatoriana en perspectiva del mestizaje, y llegar a centrarse en la reflexión de carácter étnico.

En otro tema coyuntural, un detalle que puede mostrar la consolidación de Estupiñán Bass en el campo literario y político, por ende su filtración en las revistas tanto locales como nacionales, es la gira cultural que hizo en 1960 en China junto a Jorge Icaza, Oswaldo Guayasamín, Diógenes Paredes y Pedro Jorge Vera. Esta gira se dio por la invitación de la Sociedad de Amistad Chino-Latinoamericana, y una similar ocurrió más tarde en la URSS por parte de la Sociedad de Amistad Soviético-Latinoamericana (Estupiñán Bass, 1994). La literatura militante del autor le habría valido para extender su red de apoyo en el campo cultural nacional. Esto se demuestra en una creciente participación en la revista nacional de la CCE y en su designación como presidente de la CCE Núcleo Esmeraldas en 1961. Pero ahora era el turno de filtrar la reflexión ensayística étnica a la discusión cultural nacional; y hay que aceptar que la CCE abraza la discusión étnica afrodescendiente al ser el artículo *Presencia Africana* de Benjamín Carrión, que reflexiona sobre el negrismo y la negritud, el que abre el número de *Letras del Ecuador* donde se publica el ensayo de Estupiñán Bass.

Las tres versiones del ensayo comienzan con una revisión sobre la llegada del negro a América y luego, en específico, a Ecuador. La diferencia es que en la primera versión se define al continente americano como una tierra de libertad para el negro esclavizado por provocar el fenómeno del cimarronaje:

América para él, no tuvo otro sentido que el desarraigo, la espeluznante travesía oceánica bordeando todos los cabos de la muerte, una inmensa cárcel verde y el cruel laboreo hasta más allá de los linderos de la resistencia. Es posible que a su arribo, el hombre negro, por esclavo, haya tomado a América como la terminal de su destino; mas, adueñado ya de su papel dramático en la servidumbre, debe haber intuido, a través de la desesperanza, algún remoto relámpago de su libertad. (...) A poco de llegado al Nuevo Mundo, deduciría que no se encontraba ante el confín de un salto, sino frente a un nuevo comienzo; no delante de cerradas perspectivas, sino ante la medrosa ruptura de una espiral (Estupiñán Bass, 1961, p. 11).

Para el autor afroecuatoriano, la libertad lograda por los cimarrones en las selvas americanas es similar a la liberación nacional que buscó la Revolución Cubana refugiada en la Sierra Maestra, por su carácter geográfico y por su búsqueda de valores que humanicen a los sujetos que las gestaron. Siendo coherente con la unificación del cimarronaje a los procesos de liberación nacional, Estupiñán Bass concibe en *El hombre negro del Ecuador* una cultura fraccionada e insertada dentro de otra cultura nacional

entendida como más amplia, esto es el mestizaje. “[E]l hombre de color fue infiltrándose en la ecuatorianidad, y produjo un nuevo tipo humano, el moreno, que, teniendo de negro y no propiamente de blanco, sino de mestizo, es ellos, y, simultáneamente, es otro” (Estupiñán Bass, 1961, p. 11). La comparación del cimarronaje con el proceso cubano de 1959 sumado a entender lo afrodescendiente como parte del mestizaje pueden considerarse adelantados a las ideas de cultura americana de diversidad mestiza encontrada en los procesos de liberación común que predicó Depestre (1984), centrado en la continuidad del cimarronaje, el independentismo y las luchas de liberación nacional anticoloniales. En la versión de 1981 de este ensayo, Estupiñán Bass no incluye referencias a la Revolución Cubana. A parte de introducir incipientemente una idea de presencia precolombina del negro en América sin desarrollar más el tema, retoma un discurso frontalmente anticolonial del proceso diaspórico, el cual también es esbozado en la primera versión:

Las fuerzas imperiales de mar y tierra, en aquella otra larga era de la desvergüenza, prestaron su contingente para la erradicación de la libertad (Estupiñán Bass, 1961, p. 11).

España, Portugal, Francia, Inglaterra y Holanda, confabuladas para el ignominioso tráfico negro hacia América, eran en aquellos tiempos cinco nombres malditos. Piratas amparados por estas banderas, empresarios de la tan rentable corrupción, mediante el pago a las coronas adueñadas de América, adquirieron patentes para ensuciar con su infamia los mares recién habilitados. Pero el mar ofrece también, como la montaña, una generosa contrapartida a la libertad, una compensación al sufrimiento del esclavo (Estupiñán Bass, 1981b, p. 69).

En cambio, en la versión de 1991 comienza directamente a tratar la historia afroecuatoriana remontándose a las hazañas de Antón, uno de los primeros negros cimarrones presentes en actual territorio ecuatoriano de los que se tiene documentación por cronistas. Algo común que tienen las dos últimas versiones y que las diferencian de la primera es que después de sus líneas introductorias se defiende una idea precursora de la plurinacionalidad: el cimarronaje como inicio del proceso de autodeterminación de los pueblos.

llegó el hombre negro a Esmeraldas, donde, ebrio de libertad, a la par que vociferara ante el sufrido aborigen de la época, su júbilo, su belicosidad, su música, su danza y su extroversión, echarían las primeras semillas de la autodeterminación de los pueblos en el lado pacífico de América (Estupiñán Bass, 1981b, p. 70).

De este modo los cautivos, capitaneados por Antón, sembraron en la región las primeras semillas de la independencia y de la autodeterminación de los pueblos. (...) La llegada de los cimarrones, esclavos que fugaban de las plantaciones sin causar daños a sus amos, procedentes de Centro América y del infierno que los jesuitas habían instaurado en sus cañaverales del Chota, aumentó la densidad negra, dando desde entonces a Esmeraldas la singularidad de su pigmento (Estupiñán Bass, 1991a, p. 59).

Hay que considerar que, aunque para la década de 1990 ya estaba en el debate político público la idea de plurinacionalidad y otras similares en el Ecuador, previo a esto la cultura nacional seguía sumida en una concepción monocultural mestiza nacional e invisibilizadora de la diversidad presente en el país (Handelsman, 2001; De La Torre & Sánchez, 2018). Esto se puede revisar en las variaciones del ensayo de Estupiñán Bass que van desde una inicial e incipiente asociación de la cultura afrodescendiente a los movimientos revolucionarios de izquierda tradicional, hacia una reivindicación anticolonial, culturalista y étnica de un proyecto político propio, sumado al logro de ser uno de los intelectuales que introducen de manera temprana el tema de la autodeterminación de los pueblos antes del giro multiculturalista de los años '90. Esta progresión, en retrospectiva al análisis comparativo de las ideas de Ortiz con las de Césaire y Depestre efectuado en el capítulo anterior, pondría a Estupiñán Bass más cerca a la concepción de negritud de Césaire como una ruptura con la lógica imperialista del comunismo ortodoxo, en búsqueda de un proyecto holístico propio centrado en el ser de la negritud. Pero más adelante se verá que Estupiñán Bass no rompe con las ideas socialistas y seguirá aportando a ellas a lo largo del siglo XX.

Las tres versiones de los ensayos continúan su desarrollo con el recuento histórico afroecuatoriano: el periodo del cimarronaje de Alonso de Illescas, la República de Zambos, los flujos migratorios con el actual sur colombiano y de manera interna, los acuerdos de sujeción al orden colonial y la descripción de su sistema de opresión, la participación de elementos afrodescendientes en los procesos independentistas nacionales que establecieron un nuevo orden político criollo blanco-mestizo que desplazó al orden político colonial español, la perpetuación de la esclavitud hasta 1895 y la crítica por el establecimiento del concertaje como nuevo sistema de trabajo en reemplazo del esclavismo, la participación afroecuatoriana en la Revolución Liberal y la abolición del concertaje en esta época de la política ecuatoriana, la intervención afroecuatoriana en las guerras de Ecuador con Perú. Esto es usado por Estupiñán Bass para recalcar la importancia del ser afroecuatoriano a la idea de nación: “toda la nacionalidad, aunque en grado relativamente pequeño, está recibiendo el aporte del negro” (Estupiñán Bass, 1961, p. 11, 15); “Pero atención, los negros no son negros, son ecuatorianos. ¿Sí?” (Estupiñán Bass, 1991a, p. 59). El autor no se despoja de la idea de nacionalidad ecuatoriana, pero progresivamente deja de percibirla desde una cultura hegemónica. En estos ensayos, Estupiñán Bass va configurando una nueva idea de la nacionalidad a partir de la pertenencia afroecuatoriana a una historia común vivida de una manera diferente, y por ende con objetivos autónomos.

Un tema que el autor afroecuatoriano mantuvo en las dos primeras versiones y que despojó en la última fue la relación del negro esmeraldeño, entendido como negro ecuatoriano, con otras culturas como la indígena Chachi o con otra población ecuatoriana predominantemente afrodescendiente como lo es la del Valle del Chota.

Esmeraldas acusa en nuestros días el mayor o casi total índice de población negra en el Ecuador, pues, aunque en el Valle del Chota -provincia de Imbabura, en la Sierra ecuatoriana- subsiste algún remanente de color, éste no significa un factor determinante en la integración de la nacionalidad, contrariamente a lo acontecido con el esmeraldeño, que inobjetablemente, ha logrado darle un matiz peculiar a la fisonomía nacional. (...)

En Esmeraldas, el hombre de color, con su fortaleza lograda por su contacto con la naturaleza, aunque en las condiciones más adversas, sobrevivió a lo que pudo ser su derrota, y pasó de foráneo a autóctono, a dueño y señor de todas las comarcas, hasta tal punto que, mientras la población indígena sobreviviente, reducida hoy a tribus cayapas ambulantes, va lamentablemente camino de su extinción, la densidad negra es cada vez más alta. En tanto el indio cayapa se aleja cada día más de los centros poblados, o de aquellos que la agricultura va lentamente ganando, para refugiarse en apartadas montañas, temeroso siempre de su ingreso total a la civilización, el negro llena no sólo los principales núcleos, sino que cruza y se desparrama por toda la provincia, sobrepasando, en todo aspecto, el frágil saldo indígena (Estupiñán Bass, 1961, p. 11).

En Esmeraldas el hombre de color, principalmente por su robustez ganada a la naturaleza en su cotidiano contacto con ella, en la ejecución de las más duras faenas, sobrevivió a lo que pudo creerse, en el principio del trasplante, su derrota, y sus descendientes se aclimataron exitosamente en todas las comarcas, a tal punto que mientras la población indígena reducida hoy a trashumantes tribus cayapas, va deplorablemente camino de su extinción, -¡oh, gobernantes de mi país, dónde está vuestro corazón, que no sentís la agonía del desvaído remanente aborigen de la Provincia Verde!- la población negra rebasa las fronteras provinciales (Estupiñán Bass, 1981b, p. 72).

Es interesante ver cómo, al mismo tiempo que Estupiñán Bass defiende la idea de la autodeterminación de los pueblos, restringe esta capacidad política a la densidad demográfica y a la predominancia poblacional. Hay una notoria jerarquización de poblaciones que pone a los afroecuatorianos esmeraldeños por encima de la población afroecuatoriana choteña e indígena Chachi esmeraldeña. La exclusión de estos párrafos en la versión de 1991 puede responder a un replanteamiento del problema de la autodeterminación de los pueblos en el marco del debate político público de la plurinacionalidad previo al vuelco multiculturalista en la política nacional de esa década (De La Torre & Sánchez, 2018). Sin embargo, al tratarse de un ensayo sobre *El negro ecuatoriano*, sigue siendo cuestionable en ese escrito la ausencia de la población afrochoteña así como de otros afroecuatorianos descentralizados de la localidad de Esmeraldas al tratar el tema. Es rescatable la

apelación que hace Estupiñán Bass a la preservación de la cultura Chachi por parte de los gobiernos que tienen la responsabilidad de velar por los derechos culturales y de existencia de su población; y cabe recalcar que esta población indígena sigue siendo parte de la cultura esmeraldeña y ecuatoriana hasta la actualidad.

Por último, se vuelve a encontrar un nuevo tronco temático en común entre las tres versiones del ensayo de Estupiñán Bass: el racismo y la condición cultural del afroecuatoriano. En el ensayo de 1961, Estupiñán Bass describe sucintamente la condición económica de los negros esmeraldeños como desfavorecedora y vuelve a repetir el discurso sostenido desde la década de 1930 sobre la falta de atención que el Estado presta a esta sección de su población; y en lo cultural estima que el proceso de aculturación afrodescendiente en lo que concierne a los mitos y las leyendas es un paso positivo hacia la integración de esta población a la gran narrativa de los procesos de liberación nacional de tendencias socialistas interseccionadas con reivindicaciones étnicas:

para dar espacio a preocupaciones positivas, emanadas de los conflictos de la época, a los cuales él comienza a abocarse. Indudablemente, el negro ecuatoriano comprende que está involucrado ya en la torrente universal, y que el inminente cataclismo, del cual intuye que, aunque en mínima proporción, la especie tendrá que salvarse como epicentro milagroso, demanda la urgente destrucción de sus mitos. En la mente del negro ecuatoriano contemporáneo, liberada de complejos raciales, más que sus desvencijados fantasmas, cuentan hoy con Argelia, el Congo, Sharpeville, Cuba, Indonesia, Little Rock (Estupiñán Bass, 1961, p. 15).

Es decir, la condición cultural del afroecuatoriano para Estupiñán Bass en esta época era una parcialidad que debía encontrarse con otras narrativas que se percibían como ‘universales’, siendo culturalmente el mestizaje nacional y políticamente los procesos de liberación nacional sin despojarse de reclamos ante injusticias racistas. En el ensayo de 1981 el autor dedica unas líneas frontales al racismo en Ecuador, aunque con un tono reconciliador con la cultura mestiza hegemónica:

La discriminación racial contra el negro existe realmente en el país; desde luego no asume los choques dramáticos de la segregación en Norte América o Sud África. En el Ecuador grupos, cada vez más pequeños, la practican con cierto disimulo. (...) Sin embargo, casi siempre el negro pasa por alto estas manifestaciones de hostilidad, y actualmente confluye con blancos y mestizos, de modo sincero y afectuoso (Estupiñán Bass, 1981b, p. 72).

El tono conciliador de la cita anterior es coherente con la posición de pretensión ‘universalista’ de amalgama homogeneizadora de la cultura mestiza y la política de izquierda. Un ethos centrado en la cultura afrodescendiente no es útil para las grandes narrativas hegemónicas en los debates culturales y políticos del tiempo del autor. Es por esto que llega a decir:

Esmeraldas ostenta actualmente un negro bastante liberado, que desarrolla sus actividades con relativa soltura; por lo demás, un negro eufórico, ágil y laborioso, exento de egoístas discriminaciones, cuya vida, en términos generales, ha sido y sigue siendo la temática de sus poetas y relatistas, que sutil o rotundamente reiteran los ancestrales anhelos de la gente de color: el afán de una más ancha libertad, la solidaridad humana, la convivencia en paz y el deseo de empujar el mundo hacia adelante, pues sabe, por experiencias propia y ajena, que realmente el color no juega papel determinante en los conflictos sociales contemporáneos, y que, en fin de cuentas, en el mundo hay solamente una raza: la humana (Estupiñán Bass, 1981b, p. 73).

En la discusión esbozada en el capítulo anterior entre la negritud de Césaire y la crítica a esta de Depestre, Nelson Estupiñán Bass vuelve a posicionarse cercano al adiós a la negritud en nombre de una cultura mestiza defensora de un proyecto político de liberación nacional bajo un humanismo militante sartriano y por ende con ínfulas ‘universalistas’.

En contraste con las conclusiones del ensayo de 1961 sobre el visto bueno al proceso de aculturación de las comunidades afrodescendientes, en 1991 Estupiñán Bass critica este proceso entendido por esta ocasión como ‘deculturación’ de la población afrodescendiente a raíz de la consolidación colonial y capitalista en América. Y se entiende el sincretismo en su función táctica para el mantenimiento cultural afrodescendiente en el proceso de mestizaje. Cabe recordar una vez más que este cambio de perspectiva se da con la inserción de la plurinacionalidad y las agendas étnico-culturales dentro del debate público y la política nacional. Mediante el continuismo cultural logrado por estas estrategias de resistencia, se llega a ejemplificar la particularidad afrodescendiente dentro de la nacionalidad ecuatoriana por aportes dentro del deporte, la danza, la música, la pintura y la literatura. Con estas sutilezas étnicas desarrolladas en esta última versión del ensayo, Estupiñán Bass reconoce dos vertientes en el debate tanto nacional como regional sobre la identidad afrodescendiente:

Actualmente en Esmeraldas, en el resto del Ecuador y en otros países, la identidad negro-africana se debate entre estas dos corrientes: La de quienes pugnan por mantener palpitante y ostensible la negritud y la de quienes desean cambiar su tez, cabellera, pensamiento y modales; quienes en el afán de blanquearse recurren a sofisticados procedimientos, como, entre otros, el desmedido pulimiento del habla, el alisamiento del cabello y las recomposturas faciales. Hay negros que se sienten subestimados y ofendidos si se les dice negros, pero la mayoría esmeraldeña rechaza enfáticamente que se les llame morenos. El mestizo también enfrenta iguales controversias. El blanqueamiento es más pronunciado en la mujer que en el hombre. Tal aspiración se explica, en ella, por el afán de conquistar un lugar en las altas esferas económicas y sociales pero, por las afectaciones utilizadas muchas damas caen en las cunetas del ridículo. El mulato o mestizo, equidistante del blanco y del negro, mira con cierto escepticismo aquel duelo racial; y por aquello de que toda mezcla es inestable, en ocasiones se inclina a uno u otro lado (Estupiñán Bass, 1991a, p. 61).

En el giro culturalista de la década de 1990, Estupiñán Bass centra su preocupación en la identidad étnica afrodescendiente. Esto lo demuestra su crítica al blanqueamiento cultural como mecanismo de subsistir en las condiciones impuestas de una cultura hegemónica cuyas bases sociales y económicas ya han sido esbozadas (Césaire, 2006; Cyrus, 2002; Depestre, 1984; Handelsman, 2001; 2019)<sup>4</sup>. La crítica cultural con una base afrocéntrica continúa con una aceptación de la existencia de la discriminación racial en el país demostrada por la falta de oportunidades para funcionarios públicos afrodescendientes en altos cargos nacionales en los principales poderes estatales o el rol que el afroecuatoriano ha cumplido históricamente en el establecimiento del capitalismo nacional sin una acción por parte del Estado que retribuya sus comunidades.

A pesar de una incipiente defensa de la negritud y de una crítica cultural afrocéntrica, todavía se pueden encontrar a estas alturas unas líneas que apelan a un humanismo y mestizaje amalgamadores bajo una idea de nación y de valores universales: “Al parecer, ajeno a las confrontaciones raciales anhela una fusión total, en la esperanza de que la libertad, la igualdad y la fraternidad dejen de ser vacuas proclamas para convertirse en crisoles del nuevo hombre ecuatoriano” (Estupiñán Bass, 1991a, p. 61). Esta posición se acentúa en sus ideas finales, las cuales no caen en un olvido del carácter étnico del ser afrodescendiente sino en una defensa de una cultura nueva, inédita, híbrida en América que se diferencia de África.

Por África, únicamente la nostalgia. La actual negritud ecuatoriana ha perdido ya, casi totalmente, su vinculación con África. Sus lazos con ella se reducen a eventuales visitas, a comunicaciones epistolares y a intercambio de objetos. Mantiene también contactos a través de la radio, la televisión, los periódicos y las revistas. La hermandad subsiste, pero es sólo de carácter espiritual. Duelen a los negros esmeraldeños las epidemias, el hambre, los azotes de la naturaleza, los frecuentes golpes de Estado con sus consiguientes matanzas, la inveterada explotación de los recursos naturales por las potencias de Occidente y las fatales represiones en el sur del Continente Negro;

---

<sup>4</sup> Superando la diferencia de postulados y la distancia temporal entre el ensayo de 1961 y la versión de 1991, la novela *El último río* (1966) ya contaba con una crítica afrocéntrica al blanqueamiento social tal como narra su autor a propósito de su proceso de escritura en la década de 1960: “Había oído, en muchas ocasiones, a varios amigos renegar de su negritud y explayarse con desparpajo contra los negros de Esmeraldas, a quienes culpaban del atraso de la provincia; recalaban la estupidez mulata al enrolarse en las huestes del coronel Carlos Concha. Un día cierto amigo fue más allá: me dijo que Esmeraldas solo progresaría si la raza negra fuera erradicada. A este, en el deseo de calar su pensamiento, le repliqué: *Es imposible lo que usted dice, porque el negro aquí es mayoritario. ¡Cómo!* -exclamó iracundo en un exabrupto. - *¡No hable pendejadas!* Ya un tanto apaciguado, su monserga llegó hasta afirmar que era una maldición que los negros se hubieran aposentado en nuestra zona. Conversando con otros negros encopetados, llegué a la conclusión de que quienes menospreciaban y se expresaban en términos hirientes contra sus ancestros eran los negros que habían adquirido riquezas, o se creían, por su inteligencia y su ascenso burocrático, en una superior escala social” (Estupiñán Bass, 1994, p. 155-156). Con lo cual la tesis de Handelsman (2001) sobre el soterramiento y filtración de temáticas y agendas afrocéntricas en la ficción del autor afroecuatoriano junto al desarrollo de las ideas en las diferentes versiones del ensayo tratado en la sección principal son concordantes.

pero vínculos efectivos que volvieran positiva tal solidaridad no existen. Únicamente la nostalgia añora, de cuando en cuando, las raíces ancestrales; y es posible que muchos seres negros estimen que la vida que discurren en América sea mejor que la que llevarían si vivieran en África. El hombre negro de aquí y de allá toma ahora al Nuevo Mundo como su legítima querencia, como en efecto lo es y sabe que debe hacer frente, en su nuevo escenario, a problemas específicos. Si bien es cierto que la música, la danza, la literatura, la magia, los ritos, la medicina, la cocina y cierta mitología deculturada perduran aún con un desvaído sabor africano, la verdad es que ya no existen puentes veraces que reflejen mayormente una vinculación fidedigna entre la negritud original y la descendiente de las travesías oceánicas. Esta desvinculación se acentúa en la costa pacífica de América, donde las improntas negras, no tan hondas como en las Antillas y en Brasil, comenzaron a borrarse a raíz de la independencia y la manumisión, cuando la raza negra se integró a los otros torrentes raciales (Estupiñán Bass, 1991a, p. 62).

La declaración de una cultura negra inédita en América en el giro culturalista del debate público de esta época, sumada a ideas de mestizaje y militancias izquierdistas anticoloniales que aún persisten a lo largo de las tres versiones de este ensayo, siguen posicionando al autor dentro de la tesis cercana a Depestre sobre el adiós a la negritud como ethos compartido a nivel universal con una fuente histórica africana común y el hola a una cultura americana nueva. Esto no debería sorprender al tomar en cuenta que Estupiñán Bass cita entre sus fuentes en 1991 al libro editado por Manuel Moreno Friginals *África en América Latina* (1984) en el cual se publicó el ensayo de Depestre y cuyo editor guarda una afinidad con los postulados del pensador haitiano<sup>5</sup>.

Regresando a otros escritos de prosa no ficcional publicados por Nelson Estupiñán Bass en la década de 1960, resta mencionar dos. *Apuntes de un viaje por la República Popular China* publicado en *Tierra Verde* en 1961 donde describe su experiencia en la gira cultural por China mencionada anteriormente. En este escrito hace una defensa por el orden cultural chino establecido bajo el régimen maoísta y resalta su unidad como país a pesar de la diversidad cultural nacional. Y por último, *Hacia una auténtica integración Americana* publicado en la misma revista en 1968. Siguiendo una línea política asumida desde la década de 1930 con *El Correo* y desarrollada a lo largo de su prosa, así como en la defensa cultural del maoísmo, este ensayo es de corte económico político y su principal tesis es la necesidad de una integración regional ante el peligro geopolítico de los imperialismos y la Guerra Fría. El sustento de esta integración regional está en el esfuerzo de unificar la diversidad cultural, tal como lo logró China según el autor, con una ventaja: el pensamiento ya desarrollado sobre la cultura americana común

---

<sup>5</sup> Otras fuentes referenciadas en el ensayo de 1991 fueron el cronista Miguel Cabello de Balboa, quien describió el fenómeno cimarrón esmeraldeño, y el libro de Jorge Carrera Andrade *La tierra siempre verde* (1955), el cual dedica a la divulgación de las crónicas de Indias referentes a lo que llegaría a ser el territorio ecuatoriano.

basada en el mestizaje y la liberación nacional. El fundamento cultural americano sería el que da cabida a la consolidación de una integración económica y política de la región:

Solamente entonces la verdadera substancia americana podrá enfrentarse, con la dignidad que dan el vigor y la confianza en sí mismo, a los otros grandes bloques humanos, convertidos, principalmente por la pequeñez de nuestros nacionalismos, en decisivos árbitros de la vida, y hasta de la muerte de todo el universo (Estupiñán Bass, 1968, p. 4).

Entre las décadas de 1960 y 1970 Nelson Estupiñán Bass va adquiriendo mayor reconocimiento internacional con varias críticas literarias, estudios literarios y traducciones logradas en círculos literarios estadounidenses y europeos (Estupiñán Bass, 1994) con lo cual extiende su legitimidad en el campo literario y sus plataformas de publicación. Su producción literaria de esta época es juzgada con rezagos de temáticas afrodescendientes y con un pronunciado giro hacia enfoques tanto militantes y antimperialistas como intimistas, humanistas y existencialistas, así como con estilos literarios pensados más ‘occidentales’ o aceptados ‘universalmente’. Dentro de esta variación se destaca el presentar lo afroecuatoriano en un contexto de cultura nacional mestiza con protagonismo de figuras históricas mestizas en los procesos de formación del Estado nación (Lewis, 1983; 2017). Esto va acorde tanto con las ideas políticas y culturales del autor anteriormente expuestas, así como su gestión del traslado de los restos del prócer mestizo esmeraldeño del liberalismo nacional Luis Vargas Torres a su lugar natal y su reconocimiento de la importancia en la política y literatura local del liberalismo y sus devenires socialistas y comunistas en los ensayos venideros. Esto lleva al libro *Luces que titilan* publicado en 1977 en la CCE de Esmeraldas. Dentro de este libro hay un ensayo titulado *El Trébol Rojo de Esmeraldas* donde analiza la relevancia de figuras políticas mestizas del liberalismo, socialismo y comunismo local. Las mismas son retomadas en el análisis de la literatura local en los sucesivos ensayos *La provincia verde: su política y su literatura* publicada en el diario *El Comercio* en 1981 y su variante *Esmeraldas: su política y su literatura* publicado dentro del libro *Las dos caras de la palabra* (1982a); y más adelante vuelve a analizar el rol del liberalismo político en la poesía afroecuatoriana en el ensayo *La poesía popular de Esmeraldas en la revolución del coronel Carlos Concha* publicada en la revista *Afro-Hispanic Review* en 1995. Dada las similitudes de temáticas de estos escritos también se optará por analizarlos unificadamente en esta sección.

Para seguir el orden de las ideas expuestas en estos ensayos es útil iniciar con *Esmeraldas: su política y su literatura*. En ella se apertura con una reflexión sobre la constitución del ser humano en su contexto y su relación con la política y la literatura:

Todo hombre es, en mayor o menor magnitud, una particular versión de su estirpe, su geografía y su historia, tres circunstancias que confluyen, como en una encrucijada, para circunscribirlo o moldearlo, o para producir, en caso de impugnación, una controversial beligerancia. Estos elementos -y otros más, desde luego- a veces silenciosos o invisibles, otras, clamorosos, ululantes, caminan en cada paso que da el hombre; cada ser es su porteador, franco o embozado, de un abigarrado bagaje de anhelos, pretérito colectivo y ambiente, que proyecta, manchados o enaltecidos, hacia el porvenir. Por ser la política uno de los ingredientes más reconfortantes del cuerpo social, la literatura, -en muchas ocasiones su contrapartida- le es concomitante, a tal punto de poder afirmarse que, en nuestros días, ambas prosperan en simbiosis (Estupiñán Bass, 1982a, p. 11).

Para Nelson Estupiñán Bass, la literatura es inherentemente política, así como la historia del ser humano le es inherente a su constitución. Es por esto que establece varias fases históricas políticas de la localidad como formadora de la subjetividad del ser esmeraldeño, por no decir afroesmeraldeño, y su literatura. La primera de ellas fue el cimarronaje en la temprana época colonial. En esta etapa a criterio del autor

El negro no aparece aún en nuestra literatura, pues ésta, como su manifestación espiritual que es, nace solamente cuando las necesidades materiales más apremiantes -alimentación, defensa de la vida, vestido, vivienda, etc.- son cubiertas. Además el poderío español acalló, casi en su totalidad, las voces aborígenes y negras (Estupiñán Bass, 1982a, p. 12).

De esta perspectiva se puede comentar que el autor afroecuatoriano dota de importancia política a un proyecto étnico afrocéntrico como lo fue el cimarronaje, postura que fue evolucionando sucesivamente en las varias versiones del inicial ensayo *El hombre negro del Ecuador*. Sin embargo, al igual que en los ensayos tempranos de Adalberto Ortiz, aun concibe un orden próximo al marxista ortodoxo de los acontecimientos culturales al supeditarlos a condiciones materiales y no percibir, por ejemplo, la tradición oral como una convención literaria propia y participante de esa estructuración social como lo ha llegado a entender el antropólogo e historiador afroecuatoriano Juan García Salazar (s.f.; 1984; García Salazar & Walsh, 2015). De todas maneras, Estupiñán Bass llega a reconocer en el cimarronaje una etapa política definitoria de la cultura local y por ende de su literatura posterior.

Un segundo momento histórico político que define al ser esmeraldeño y su literatura fue el movimiento independentista del 5 de agosto de 1820, tal como lo postulaba su hermano César Névil. De este acontecimiento presentado cual mito fundacional del Estado nación ecuatoriano por parte de Esmeraldas, establece que "(l)a literatura esmeraldeña de la época -si puede llamársela tal- se reduce a decretos y proclamas revolucionarias. Es posible que la Poesía Popular, desgraciadamente no recogida, haya producido plausibles frutos" (Estupiñán Bass, 1982a, p. 13). En la secuencia de estos dos

acontecimientos históricos políticos locales se va formando una narrativa que sustenta el ser afroesmeraldeño en general y la literatura de Estupiñán Bass en particular: la realización de la libertad tanto cimarrona como independentista.

El tercer momento definitorio fue la Revolución Liberal de fines del siglo XIX e inicios del XX. En esta época, toma a Juan Montalvo en calidad de iniciador de la literatura local al difundir sus ideas y ser elegido como congresista liberal en representación de Esmeraldas en 1877 bajo la dictadura militar conservadora de Ignacio de Veintimilla. A Montalvo le siguieron ya las primeras letras de esmeraldeños mestizos y liberales como el anteriormente mencionado Vargas Torres, Rafael Palacios y Carlos Concha. Junto a los ilustrados, aparece también registro de la poesía popular, oral, afrodescendiente que narra los hechos acontecidos de los cuales también fueron partícipes los afroesmeraldeños organizados en montoneras. De esta manera la literatura afroesmeraldeña logra salir a un ámbito más general, así lo describe el siguiente párrafo y el que le sigue que es extraído de *La poesía popular de Esmeraldas en la revolución del coronel Carlos Concha*:

Componedores montubios de Esmeraldas, verseros analfabetos y descalzos, con el único instrumento de la voz para escribir en la memoria colectiva -que es también excelente método para escribir en forma perdurable-, cuyos nombres se fueron en el inexorable decurso de los años, celebraron la alzada conchista en décimas que todavía pueden entreverse, un tanto desdibujadas, en la nostalgia de los sobrevivientes soldados de la alfarada, compuestas con sujeción a una conocida preceptiva (Estupiñán Bass, 1982a, p. 16-17).

Junto al machete de cinco clavos y las escopetas de uno y dos cañones, la marimba y sus acólitos: el cununo, el bombo y el guasá; al lado de las proclamas, la copla y las décimas, compuestas en los intervalos de la lid, o en los momentos mismos de la refriega: así fue aquella epopeya en que los negros y mulatos de Esmeraldas, liderados por Concha, sabio en la guerra de selvas, dieron al traste con las enseñanzas de las academias militares oficiales. Cantores analfabetos y descalzos, con el único instrumento de la voz para escribir en la memoria colectiva, que es también eficaz caligrafía para escribir en forma perdurable, cuyos nombres se fueron en el decurso de los años, loaron la rebelión conchista en versos que aún pueden entreverse en los recuerdos de los viejos soldados alfaristas (Estupiñán Bass, 1995a, p. 54).

El liberalismo conchista y el protagonismo que tomaron algunas figuras guerreras negras fueron la base -o parte de la misma- de los argumentos de las novelas afroecuatorianas canónicas *Juyungo* y *Cuando los guayacanes florecían*. Pero, según Figueroa (2022) lo destaca, la novela de Nelson Estupiñán Bass tiene una posición crítica al conchismo. Esto sigue siendo patente en el ensayo *Esmeraldas: su política y su literatura* al encontrar en la revuelta del caudillo liberal la razón del temprano desahucio esmeraldeño, el exilio de sus habitantes como ya se lo ha mencionado en las primeras partes de los

capítulos dedicados a los autores de este estudio, y el detenimiento de la producción cultural local. Esto puede ser explicado en una continuidad de la libertad al ser un valor compartido por el cimarronaje, el independentismo y el temprano liberalismo que se rompe con la escisión en el seno del liberalismo que dio cabida a posturas izquierdistas tempranas de corte socialista y comunista, lo cual lleva al cuarto momento político histórico de la definición del ser afroesmeraldeño y su literatura.

Este cuarto momento comprende desde la transición de la revuelta de Concha que concluye en 1916 hasta la década de 1930. En este periodo aflora la prensa local de tendencia socialista y comunista fruto de la división liberal brevemente mencionada, y fehaciente crítica al liberalismo tradicional identificado con el conchismo. Aquí es útil rescatar el postulado principal de *El Trébol Rojo de Esmeraldas*:

En el caso concreto de Esmeraldas, su pensamiento político lo configuran tres conspicuos hombres, que son banderas orientadoras de la provincia en las arduas luchas por su liberación: el Coronel Luis Vargas Torres, el Comandante Roberto Luis Cervantes y el periodista Gustavo Becerra Ortiz. El primero – liberal, la espada y la pluma rebeldes, centellando en la tiniebla del obscurantismo – marca su impronta en el patíbulo; el segundo – socialista, espada civil siempre a la cabeza del pueblo esperanzado – es la permanente protesta viril de la provincia; el tercero – comunista juramentado, periodista con la pluma en una mano, y el revólver en la otra – es el incansable heraldo de las nuevas concepciones políticas. (...) Vistos al trasluz del tiempo, hasta la mitad de nuestro siglo, con sus ideas y sus acciones, estos tres capitanes estructuran nuestro pensamiento político, y constituyen el glorioso e inmaculado Trébol Rojo de Esmeraldas. Creo que los escritores de la izquierda esmeraldeña, en mayor o en menor cantidad, hemos recibido su influencia (Estupiñán Bass, 1977, p. 1-2).

Es en la prensa local de izquierdas, enarbolada por Gustavo Becerra Ortiz, donde comienza la producción literaria escrita de afroesmeraldeños en particular y afroecuatorianos en general. Y es por esta producción cultural, que va de la mano con la militancia de izquierda, que se desarrollan redes dentro del campo literario tanto a nivel local como nacional en beneficio de los escritores afroecuatorianos. Esto ya ha sido esbozado en el relacionamiento de Adalberto Ortiz con estos círculos a partir del Partido Comunista del Ecuador en el capítulo anterior o en la temprana participación de Nelson Estupiñán Bass en *El Correo* y la publicación de sus poemas en la revista *La Tierra* del Partido Socialista Ecuatoriano.

Una vez expuesta las tesis principales comunes que tienen los ensayos ya tratados se puede mencionar algunas particularidades. En *Luces que titilan* (1977) el autor describe biografías, lugares y hechos significativos locales para sí y que configuran la mentalidad colectiva esmeraldeña y en su relevancia nacional “hay un intento de colocar en primer plano las personalidades que construyeron la identidad

ecuatoriana” (Lewis, 2017, p. 221), por ende, vinculando las figuras políticas ya mencionadas, y otras relacionadas a las mismas, al campo político y cultural nacional. En *La provincia verde: su política y su literatura* desarrolla en último lugar la reflexión sobre la tensión por la primacía de temáticas en la literatura afroecuatoriana entre el realismo social con la primacía de la conciencia de clase y la literatura de carácter étnico, ya que, por fenómenos como el franquismo, el nazismo y el fascismo

convocaron a todos los hombres amantes de la libertad a deponer sus confrontaciones clasistas y raciales y a la formación de un sólido frente general (...). Este llamado universal explica el cambio de ruta en la Poesía Negra de Esmeraldas. Ahora, a 40 años de ese cambio de rumbo, considero que los poetas esmeraldeños, ni no todos los escritores, debemos retomar nuestro anterior sendero. (...) Entiendo que la marginación pigmental se ha operado en los nuevos poemas esmeraldeños por la vehemencia en aunar su obra a la lírica social, confirmación de la simbiosis señalada al comienzo de este estudio; pero, insisto, la temática negra -signo de nuestra identidad- no puede ni debe ser soslayada en las letras de Esmeraldas, por más que todos mantengamos, latente y manifiesta, la convicción de que realmente no existe Poesía Negra, tal como también existen Poesía Blanca, Roja, Azul, Mestiza ni Amarilla; y por más, también, que estemos, como realmente lo estamos, plenamente seguros de que la fraternidad universal, al margen de toda discriminación, es la mejor solución a las confrontaciones raciales, que tanto daño han hecho y siguen haciendo al hombre y su trayecto (Estupiñán Bass, 1981a, p. 19).

En la cita anterior se puede ver cómo la tensión de agendas estéticas y políticas siguen presentes en el pensamiento de Estupiñán Bass, y que el mantenimiento cultural afrodescendiente no significa una especificidad en sus objetivos políticos. Lo cual lo sigue ubicando cercano a los postulados de Depestre y a los deseos de ‘universalidad’ humanista en lo estético y lo político (Handelsman, 2001; 2019; Jackson, 1979; Lewis, 1983; 2017). Este tono baja en el ensayo de 1995, época de la discusión abierta sobre la plurinacionalidad, donde dedica un espacio a explicar el carácter formal de las diferentes convenciones dentro de la tradición oral específicamente afroesmeraldeña y cómo en cada una hay poemas dedicados a la revuelta conchista.

Hasta ahora se pueden observar posiciones variopintas del autor, cambiantes en el tiempo, pero todas con un tronco común: la estrecha relación entre literatura, cultura, política e historia. A pesar de esta variedad, los ensayos de la década de 1980 escritos por Estupiñán Bass presentan un giro compartido hacia una perspectiva cada vez más ligada al carácter étnico como primacía temática. Esto se demuestra al recordar que en *Siluetas del negro ecuatoriano* (1981b) hay explícitos pasajes anticoloniales y se propone al cimarronaje como el comienzo de la autodeterminación de los pueblos, sumado al reconocimiento de una nacionalidad no homogénea culturalmente y la mención frontal de la existencia del racismo en el país. De igual manera en *Esmeraldas: su política y su literatura* (1982a) se presenta al cimarronaje como

parte de la historia política, cultural y literaria de la localidad, fundacional en el ideal de libertad sostenido en independentismo, liberalismo e izquierdismo; y concluye con un llamado a retomar carácter étnico en la literatura. Esto podría explicarse por una participación más activa del autor en plataformas de pensamiento afroamericano en esta época. Estupiñán Bass formó parte de los dos primeros Congresos de la Cultura Negra de las Américas acontecidos en 1977 y 1980, donde la intelectualidad de la diáspora negra americana se encontró para debatir diversas temáticas en torno a su cultura común. Y en la década de 1980, a raíz de su exposición en el círculo académico estadounidense que llegaría a conformar la *Afro-Hispanic Review*, el autor afroecuatoriano logró efectuar una gira cultural y de profesorado en universidades de USA donde dio cátedra sobre literatura afroecuatoriana y afroamericana (Estupiñán Bass, 1994). Esta coyuntura puede explicar las variaciones de sus ensayos en esta época y el apareamiento de dos nuevos proyectos alineados a esta agenda cultural.

En los Congresos de la Cultura Negra de las Américas, Estupiñán Bass propuso crear una editorial negra panamericana que sea el puente entre un intercambio cultural africano-americano. A pesar que esta idea fue aceptada por el Congreso, no tuvo efecto concreto. Lo que llevó al autor afroecuatoriano crear en 1980 la revista *Meridiano Negro* en Guayaquil. A decir de Handelsman, “en *Meridiano Negro* se proclamaba abiertamente lo afroecuatoriano como lo esencial de su identidad y, también, como su estandarte de lucha” (2001, p. 138); se identifica en esta revista una vuelta totalmente afrocéntrica en el pensamiento escrito del autor en varios frentes: la lucha contra la exclusión, la extensión de la concepción de cultura y nacionalidad sin asimilamientos homogeneizadores, la negritud como un fenómeno transfronterizo que supera la localidad esmeraldeña y se entiende ampliado en todo el territorio ecuatoriano y americano. También se ha llegado a percibir esta revista como un eslabón clave del proceso organizativo político afroecuatoriano (Sánchez, 2011).

En los dos números que aparecieron de esta revista se la identificaba como una revista cultural para los afroecuatorianos y de los afroecuatorianos. A pesar de que solo haya una colaboración de Estupiñán Bass en prosa no ficcional, al ser él su director es relevante mostrar las ideas expuestas en las editoriales de la revista. En su primer número se le aduce al cimarronaje en Esmeraldas “el nacimiento de la raza afro-ecuatoriana” (1980a, p. 3), lo cual hace que sea la primera vez que el autor enuncie a esta etnia como tal, es decir como el fruto de un proceso histórico de la diáspora de origen africano y que forma parte de la nacionalidad ecuatoriana. Luego pasa a asociar la opresión existente en la época colonial y su continuismo neocolonial en la época republicana bajo la lógica del capitalismo

global, y cómo la resistencia cimarrona con su ideal de libertad debe sostenerse ante este atropello histórico:

El negro había luchado por su libertad durante siglos y creyó desterrada para siempre la esclavitud. Pero no ocurrió así. Debía seguir luchando contra los hijos de los encomenderos españoles. Como tuvieron que hacerlo los mestizos y los indios que habían luchado en Camino Real y en Pichincha. En la República, Esmeraldas seguía siendo una tierra de conquista, de cimarrones negros sin derechos ciudadanos. Donde el Estado ecuatoriano entregaba graciosamente a piratas extranjeros grandes extensiones de tierra, para que talen las montañas y saqueen sus placeres de oro. Después de la tagua y el banano, vino la palma africana y el petróleo, y el negro tuvo que abandonar su Esmeraldas en busca de otras tierras. Pero ha encontrado más miseria, más pantano, más humillación (*Meridiano Negro*, 1980a, p. 3).

El ser afroecuatoriano proclama, junto a un enfoque humanista próximo al de la negritud de Césaire, “su derecho irrenunciable a mantener su identidad cultural contra todas las mixtificaciones y agresiones neo-colonialistas” (*Meridiano Negro*, 1980a, p. 3). El humanismo llega al reivindicar una ética y política del ser afrodescendiente que está extendido en todo el mundo y disputa la concepción de humanidad que debe ir en contra de acciones discriminadoras que contradicen los valores humanitarios universales, y reclamar su papel protagónico en el desarrollo histórico nacional y universal:

Toda vez que por Ecuador pasa un meridiano de la negritud universal, hecho innegable por la existencia de densas y crecientes comunidades negras en varias provincias del país, consideramos conveniente relieves nuestro pigmento, mediante la publicación de este órgano que hoy sale a la luz pública, seguro de aglutinar todas las voces negras de la Patria, y de convertirse, por lo tanto, en el auténtico pregón de este gran segmento, marginado y aplastado, de nuestra nacionalidad, hasta hoy sin voz ni voto en las grandes decisiones nacionales. (...) (U)na de las tareas primordiales del Hombre Negro es la búsqueda, el hallazgo o el rescate de su propia identidad, para, una vez desalienado, lograr que afloren de su alma todas sus capacidades creativas -hasta ahora, en la mayor parte de los casos, solamente recónditas- en el trabajo y la cultura (*Meridiano Negro*, 1980a, p. 6).

Para lograr la ruptura con la alienación del ser afroecuatoriano y su exclusión sistemática es necesaria “la descolonización económica y cultural, y, por ende, la verdadera integración del Hombre Negro al concierto nacional” (1980a, p. 6). La nota del director termina con un recalcó al carácter transfronterizo del proyecto afrocentrista que lo hace universal y aún lo unifica con otros proyectos de izquierda: “por nuestra ubicación social y nuestro ancestro expresaremos sistemáticamente nuestra solidaridad con los hermanos de otras naciones -¡sus luchas son nuestras!” (1980a, p. 6). Resta indicar que dentro de los fragmentos teóricos que se citan en este primer número está una defensa de Depeste de la negritud como una toma de conciencia cultural moderna.

Siguiendo con su único aporte ensayístico en esta revista, *El arribo* (1980) vuelve a tratar el tema del origen afroecuatoriano. Esta vez hay una intuición sobre un posible origen precolombino del afroamericano por varios estudios arqueológicos de la época, para luego repasar la primera presencia documentada de negros en actual territorio ecuatoriano y escrita por Miguel Cabello de Balboa, junto a las alianzas y enemistades de poblaciones indígenas y diferentes clanes negros. Al ser un tema redundante en este punto se pasará al segundo número.

En el segundo número de *Meridiano Negro* la editorial está dedicada a destacar el carácter étnico y de clase del proyecto cultural que defiende. Como muestra de esto se citan fragmentos de la feminista negra Angela Davis sobre la transición de la esclavitud a la condición de trabajo moderna y la dicotomía esclavitud/muerte-libertad/vida; para luego repasar la condición vulnerable de afroecuatorianos en otros lugares del país descentralizando geográficamente la temática esmeraldeña. Siguiendo con esta línea también se mencionan fragmentos del II Congreso de Cultura Negra de las Américas sobre el carácter alienante del hombre negro en el deporte como estereotipo en la condición capitalista al presentar un fetiche del héroe sin conciencia social; y para contrarrestar lo anterior una exposición de la identidad cultural del negro como parte de la pacificación mundial por tener una connotación anticolonialista, antiimperialista, democrática-revolucionaria, y perspectiva que consolida las luchas de clase, antirracistas y feministas. Con respecto a la nota del director, se hace una nueva apelación a la diáspora negra para cambiar el estado social en continuidad con la idea de opresión interseccionada en el modo de producción capitalista, propio de Davis y la corriente marxista negra de la época: “No olvidemos, bajo ninguna circunstancia que el capitalismo fue el creador de la esclavitud en el principio, lo es en la actualidad bajo nuevas variantes, y es asimismo el ideólogo de la condenable, irracional e injusta discriminación racial” (*Meridiano Negro*, 1980b, p. 6). Esto para continuar con la crítica al racismo y vulneración estructural de la vida de los afroecuatorianos y su apelación a la unidad en un proyecto cultural y político común: “Todo negro debe comprender que sólo cuando constituyamos una sólida unidad inexpugnable, podremos estar en capacidad de exigir a los gobiernos la solución de nuestros problemas específicos” (*Meridiano Negro*, 1980b, p. 6).

A todo lo expuesto se le suman varios aportes de una red de intelectuales afroecuatorianos a la revista, los cuales por falta de espacio no se mencionarán en este trabajo, que tratan diversos temas con base étnica como la migración negra interna a nivel nacional, la marginación, el racismo, la música, el deporte, el quehacer cultural, la concepción de nación, el orden político-económico y su relación histórica con el colonialismo. Es así como la discusión de la intelectualidad afroecuatoriana en la

prensa local es rica, pero debe ser obviada porque no es el foco de esta investigación por cuestión de delimitación temática y de espacio expositivo. *Meridiano Negro* tenía preparado un tercer número, pero no fue publicado por falta de recursos económicos (Estupiñán Bass, 1994). Lo que resta decir de esta revista es el evidente giro culturalista que significó en el pensamiento no solo de Estupiñán Bass sino en toda la agenda afroecuatoriana.

El cierre de esta revista lleva al segundo proyecto afrocéntrico de Estupiñán Bass en esta época, el ensayo *Aristas Negras*. Este ensayo fue el resultado de la conferencia *Aristas de la Poesía Negra* pronunciado en la Universidad de Howard en el marco de su gira cultural estadounidense mencionada anteriormente (Estupiñán Bass, 1994). Y fue publicado en el año 1981 en la revista *Cultura* del Banco Central del Ecuador. Versiones y fracciones posteriores de este ensayo aparecen en *Viaje alrededor de la poesía negra* publicado en 1982 en la editorial del Colegio Nacional Mejía, donde estudió Estupiñán Bass; y en varios pasajes del libro compilatorio de ensayos del autor *Desde un balcón volado* (1992a) como *La onomatopeya negra* y *El sentimentalismo romántico en la poesía negra*. Con lo cual, nuevamente, se hará una exposición unificada de estos escritos a continuación.

La introducción del ensayo se remonta al proceso de colonización -el texto usa la palabra ‘invasión’- de América y de cimarronaje negro como inicio del proyecto anticolonial: “(l)a libertad ecuatoriana tiene, pues, inobjetable raíces negras” (Estupiñán Bass, 1982b, p. 39), y su posterior continuismo en la época republicana; discurso ya mantenido desde escritos anteriores. Todo esto para ubicar el contexto social e histórico de la poesía negra en América y luego tratar su condición actual. El autor comienza atacando la onomatopeya como recurso literario ligado a la literatura negra de su época:

Se ha aceptado generalmente que la poesía negra es la expresión onomatopéyica del espíritu negro: de sus sueños o anhelos, de su ubicación en el contexto social, de su origen, sus mitos, sus leyendas, sus ritos, sus frustraciones, sus conflictos o sus cotidianos pormenores. Si acatamos esta premisa tendremos que aceptar que, por lo menos en español, esta Poesía no existe ya, o se la cultiva eventual o tangencialmente de tarde en tarde (Estupiñán Bass, 1981c, p. 53-54).

Estupiñán Bass, lejano a lo que establece Ortiz en *La negritud en la cultura ecuatoriana*, piensa la onomatopeya como un recurso literario caduco y el ornamento poético más elemental que existe. El alejamiento de la literatura afroamericana de esta técnica responde a una evolución con pretensiones de universalidad

como lógica consecuencia del devenir dialéctico. Quienes permanecen sordos ante los cambios de todo género que cotidianamente se producen a su alrededor, olvidan que la cultura, desde sus comienzos, es una

ininterrumpida sucesión de rupturas, y que avanza a través de cambios incesantes. La llamada poesía negra, por lo mismo, no podía permanecer al margen de este saludable flujo y reflujo del espíritu. Debía actualizarse, y su actualización -lo digo por experiencias ajena y propia- demandaba la salida de la onomatopeya, que la circunscribía a una especie de cuarto sin ventilación, a un recinto sin aire, y la privaba de ese oxígeno tan reconfortante que dan la libertad y la universalización (Estupiñán Bass, 1981c, p. 54).

La universalidad de la literatura negra se lograría, según el autor afroecuatoriano, por una integración dentro de las letras militantes de la izquierda política que tiene su origen en la amenaza común del fascismo y nazismo. Con lo cual se vuelve a caer en una jerarquización estética y agencial propia de la etapa más temprana del escritor.

La eliminación del pigmento es también explicable. (...) Quienes la iniciamos [la poesía negra ecuatoriana], o la hicimos arrancar por escrito -pues la poesía negra oral existió desde antes de nosotros- ciertamente la comenzamos aliviando nuestra negritud; el color fue uno de los ingredientes esenciales al principio; pero, a poco de insistir en él, y toda vez que paulatinamente fue atenuándose la discriminación que al comienzo pesó sobre nosotros, comprendimos que más bien debíamos marginarlo y proclamar la fraternidad universal, lejos de toda pugna pigmental (sic).

(...) Yo me explico la falta de colorido y de sabor terragenista en la poesía de los más recientes vates negros y negristas de Esmeraldas, por dos razones: Por haber continuado, en parte, la obra de los poetas antecesores, en su segunda etapa; y por su vehemencia en sumarse a la lucha política contra el actual sistema, pues la poesía negra esmeraldeña es, casi en su totalidad, militante. Y es que el poeta -uno de los sismógrafos más sensibles de la sociedad, uno de los más brillantes abogados de su pueblo- no puede permanecer, sino traicionando su esencia o vendiendo su alma al diablo, sordo o indiferente a las conmociones, angustias y sufrimientos de su conglomerado. Por esto -y quisiera de todo corazón no estar equivocado- nuestras más frescas voces han eludido en sus creaciones su referencia al pigmento, y se orientan más bien por estos dos superiores objetivos: Incorporarse a la estética universal, con creaciones cada vez más meditadas, e integrarse a la lucha social, a través de su poesía y de su acción política (Estupiñán Bass, 1981c, p. 54-55).

Si bien es cierto que la onomatopeya negra es un remoto eco de la genealogía del color, es verdad también que la batalla del hombre negro contemporáneo ya no es pigmental (sic): el hombre de color ha depuesto sus combates raciales y se ha integrado a la lucha universal por el mejoramiento económico, que engloba indiscriminadamente a los hombres pobres de todos los colores. Por eso la Poesía Negra, de espaldas al racismo -el racismo negro es tan nocivo como el racismo blanco- ha arrojado por la borda la onomatopeya intraducible y limitante (Estupiñán Bass, 1992a, p. 64).

A esta pretendida evolución de las letras afroecuatorianas y afroamericanas hacia una universalización dentro de las letras militantes de la izquierda política le es coherente el mantenimiento del deber del arte comprometido con la realidad social de la población, un deber estético, ético y político. Esta

actitud es cercana a los postulados de Depestre, el cual es citado una vez más en este ensayo al ejemplificar la evolución literaria inicial entre el negrismo como literatura folclorizante del negro en su abuso onomatopéyico y la negritud como la toma de conciencia del negro de sí y por sí mismo desde la literatura que es instrumento de liberación, de destrucción de mitos y estereotipos. Y siguiendo los postulados de Depestre sobre la cultura americana inédita y concordante con los procesos de liberación nacional, Estupiñán Bass pretende despojarse progresivamente de una literatura con particularidades étnicas-culturales hacia una poética universalista desde los objetivos políticos comunes y hasta una estética autónoma y descomprometida: “en mi opinión, hay una sola poesía; realmente no hay poesía negra, como tampoco hay poesía blanca, mestiza, roja, amarilla, azul ni verde; la poesía, liberada de su coloración, es sencillamente, poesía o no” (Estupiñán Bass, 1981c, p. 73).

Pero, tal como lo establece Handelsman (2001; 2019) y Lewis (2017), Estupiñán Bass no es un escritor unidimensional y se mantiene siempre en una tensión intelectual e identitaria. Luego de una descripción evolucionista de las letras afroamericanas que van desde la tradición oral y el negrismo onomatopéyico, pasando por la negritud, hacia las letras universales tanto comprometidas socialmente por un lado y esteticistas por otro, el autor afroecuatoriano problematiza una vez más la cuestión de la pérdida identitaria y cultural en la literatura producida por personas afrodescendientes. Con esta problematización que concluye la parte del análisis contextual de la poesía negra, se puede entender cómo Estupiñán Bass retoma un proyecto estético afrocéntrico ligado al holístico enunciado en *Meridiano Negro*.

La descoloración y el desarraigo, producidos en aras de la universalización, están produciendo en nuestra lírica la desaparición de ese color y ese sabor tan peculiares de Esmeraldas. Lo que tal vez dará razón para que se nos reproche: el mundo negro ecuatoriano es una poesía sin poetas. Hago excepción de Antonio Preciado y de Ignacio Rodríguez, que no pierden la brújula negra. Creo que hay un ligero desvío en nuestra poesía. No insinúo la sistemática reiteración, que produciría cansancio o fatiga; pero, por lo menos, una huella digital debe aparecer en algo de nuestra lírica, en la que hagamos los poetas negros y negristas del Ecuador. Vuelvo a preguntar a los jóvenes bardos de mi tierra: ¿Por qué eludir al negro, si lo llevamos en lo más profundo de nosotros mismos, y si él, en definitiva, fue quien nos dio la pluma y la palabra? ¿No estamos, con la descoloración, -quizá indiferencia-despersonalizando nuestra poesía, dejando al hombre negro esmeraldeño sin los versos que nosotros, antes que ningún otro, estamos en la irrenunciable obligación de devolverle? ¿No debe nuestra lírica mostrar, por lo menos en parte, aunque pequeña, ese color y ese sabor tan vernaculares, tan inencontrables en la poética de otras regiones del país? ¿No irá pasado mañana el tiempo a enrostrarles a ustedes, jóvenes, que fueron negros poetas, pero no poetas negros? (Estupiñán Bass, 1981c, p. 80).

Luego de analizar la progresión de la literatura afroamericana y ecuatoriana, el autor pasa a detallar con ejemplos lo que considera las aristas características de esta categorización literaria. En primer lugar, retoma la progresión de la onomatopeya desde la época inicial considerada ‘pintoresca e ingenua’ del negrismo, hasta llegar a los ya mencionados afroesmeraldeños Ignacio Rodríguez y Antonio Preciado a cuya poesía se le asigna ‘proporciones homeopáticas’ de esa forma poética. La segunda arista identificada es el decadentismo y modernismo con la participación afrodescendiente temprana de Candelario Obeso y Medardo Ángel Silva hacia una inherencia del sentimentalismo romántico que lo supera:

el negro tiene una recia estructura espiritual, robusta en lo que pudiera considerarse su rústico primitivismo, que lo hace sentir sí eventuales apagones, que pueden sobrevenirle incluso en su medio día, pero que, como las nieblas de la costa, pronto se disipan, y vuelve su pleamar de júbilo, que le es tan peculiar (Estupiñán Bass, 1981c, p. 60).

En este salto romántico que tiene reminiscencias trágicas rescata poemas de Martán Góngora, Guillén y Ballagas. La tercera arista de la poesía negra para Estupiñán Bass es una descomplicada afirmación de la identidad propia. Viniendo de un proceso de manumisión con una agencia activa por parte del cimarrón,

el hombre negro ya no sintió dolor ni vergüenza por su pigmento ni por su condición de proletario. Y proclamó con desenfado su origen, su nostálgico arribo entre las olas, para sentirse actor y condeño de un nuevo escenario. Eliminado había quedado su complejo de inferioridad, y restañadas en gran parte las heridas del sojuzgamiento (Estupiñán Bass, 1981c, p. 63).

A esta enunciación propia le acompañan demandas afrocéntricas políticas en la obtención de derechos civiles. Ejemplos de esta poesía los halla en autores como Regino Pedrozo, Jorge Artel, Nicomedes Santa Cruz, Ortiz, Preciado, y su propia autoría. La cuarta arista poética identificada por el autor afroecuatoriano es la ironía y el sarcasmo al ser herramientas estéticas y de resistencia ante una estructura social de opresión. Para ejemplificar esto retoma las letras de Guillén, Emilio Mira y López, Fortunato Vizcarrondo. Ligadas a las anteriores, otra arista importante es la protesta.

Evoca el dolor, o marca la nueva trayectoria política del hombre negro. Por las innumerables vejaciones sufridas, es natural que arda en el alma del negro un profundo amor por la libertad, que se exterioriza, entre otras manifestaciones, en su protesta lírica. Poetas negros y negristas confluyen con sus voces en la reivindicación de la libertad escamoteada o próxima (Estupiñán Bass, 1981c, p. 67).

Dentro de esta arista, Estupiñán Bass evoca a los poetas Virginia Brindis de Salas, Ildefonso Perede Valdés, Demetrio Korsi, Langston Hughes, nuevamente Santa Cruz, y a los locales Arcelio Ramírez

Castrillón, Jalisco González, José Sosa Castillo, Orlando Tenorio, Rodríguez y Preciado con la peculiaridad de retomar el ideal de libertad nacido desde el cimarronaje. A pesar de haber problematizado la tensión existente entre agendas culturales y políticas de la izquierda tradicional y la etnicidad, Estupiñán Bass identifica como una arista de la poesía negra la fraternidad universal - entendida en los términos de una jerarquización de las mencionadas agendas en detrimento del carácter étnico- con un compromiso social y político en las problemáticas de su tiempo.

El hombre negro, a nivel mundial, desea la auténtica fraternidad, sin discriminación racial alguna, pues sabe por su experiencia adquirida en sus frecuentes colisiones que el color de la piel no juega papel alguno en los conflictos contemporáneos (Estupiñán Bass, 1981c, p. 72).

En la poesía negra militante y humanista identifica la propia, la de Pilar Barrios y la de Brindis de Salas. Para finalizar, destaca la importancia de la musicalidad y la aculturación dentro de la tradición oral afrodescendiente. En la primera por el rol que juega la copla y la décima en la marimba donde menciona al folklorista local Tomás García Pérez como su más fehaciente estudioso. Y la segunda por el mestizaje que implica estas convenciones literarias nacidas en occidente y modificadas con su encuentro con la cultura afrodescendiente, destacando en el peruano Nicomedes Santa Cruz un estudioso importante de este fenómeno.

En lo que resta de la década de 1980, la prosa no ficcional de Estupiñán Bass es aún dedicada a lo cultural, pero se encuentra la división tensionante ya mencionada por los académicos literarios (Handelsman, 2001; 2019; Lewis, 2017): la cultura dedicada a la militancia política de izquierdas y la cultura desde una perspectiva étnica. Concerniente al primer posicionamiento del autor, él mismo destaca en sus memorias un acercamiento íntimo a intelectuales comunistas latinoamericanos en esta época como Héctor P. Agosti y Volodia Teitelboim; sumado a la gestión de militantes comunistas nacionales como René Mauge y la pintora esmeraldeña Alba Calderón, entonces viuda del escritor y político comunista Enrique Gil Gilbert, para la publicación en ruso de su obra *Cuando los guayacanes florecían* (Estupiñán Bass, 1994). En este contexto se dan varias manifestaciones breves, reseñas literarias, discursos y entrevistas, en las cuales se defienden frontalmente su posicionamiento político revolucionario y tesis como: el compromiso social de tendencia izquierdista inherente a la producción artística y literaria, su rol pedagógico hacia las masas, la implicación que esto tiene en contra de procesos extractivistas y de despojo neocolonial, la necesidad de integrar las luchas de los afroecuatorianos a la agenda política socialista ‘universalista’ siguiendo con el proyecto político

continuista del cimarronaje y el liberalismo (Estupiñán Bass, 1981d; 1984; 1991b<sup>6</sup>; Estupiñán Bass & Bolden, 1989; Estupiñán Bass & Richards, 1983; 1985).

La prosa no ficcional del autor afroecuatoriano ligada a la cultura y la política izquierdista publicada en esta época se la ha logrado identificar en al menos tres plataformas. La primera corresponde a diario *El Comercio*<sup>7</sup>, un periódico nacional con base en Quito. Además del ya revisado *La provincia verde: su política y su literatura* (1981a), el artículo *El tiempo de la honestidad* (1983), por ejemplo, hace una apelación tradicionalista y militante en diversos aspectos, incluyendo el artístico, en contra de la situación alienante y de constante amenaza en el contexto de la Guerra Fría. Otra plataforma en la que participó Estupiñán Bass fue en la revista *Bases*, de la Procuraduría General del Estado de Ecuador. En ella se halla el artículo *Sísifo la libertad y el hombre*, en donde reflexiona sobre la función de la literatura y la historia humana en su debate político universal en búsqueda de la libertad tomando como alegoría de este fenómeno el mito de Sísifo:

En literatura se aprende que símbolo es la representación de otra cosa, en virtud de una comparación semejante o apropiada. Hay símbolo cuando el significado corriente o normal del término empleado funciona como significante de otro significado, que será el objeto que se intenta simbolizar. (...) En la simbología social Sísifo es el hombre en perpetuo avance hacia la luz; la piedra es su multiforme esclavitud; la cumbre, la libertad; el camino hacia la cúspide es un haz de subcaminos, digamos mejor: ideologías (Estupiñán Bass, 1988a, p. 189).

Dentro de la búsqueda de esos ‘subcaminos’ destaca los procesos de resistencia izquierdista ante las dictaduras latinoamericanas cívicas y militares identificadas con la derecha política durante las décadas de 1960 y 1970; las acciones de héroes nacionales ecuatorianos tanto los indígenas Rumiñahui y Eugenio Espejo como los mestizos Manuela Cañizares, Rosa Zárate, Simón Bolívar y el líder liberal Eloy Alfaro; y eventos históricos como la Revolución Francesa, la Era del Terror, los procesos independentistas latinoamericanos, la Revolución Bolchevique, la Perestroika en un intento de salida del bloque socialista a la situación de la Guerra Fría, los gestos de integracionismo americano y el internacionalismo militante. Es interesante que, en este caso, se deja procesos afrocéntricos a un lado y no se los trae a colación como parte de la búsqueda de la libertad en comparación a lo mencionado en otros espacios al referirse al cimarronaje.

---

<sup>6</sup> Esta refiere al libro editado por Estupiñán Bass *Vargas Torres en la prosa y en la poesía*, publicado originalmente en 1987.

<sup>7</sup> El libro *Desde un balcón volado* (1992a) contiene una antología de los artículos de Estupiñán Bass publicados en diario *El Comercio*, en los cuales trata más temas que el mencionado en el texto principal. Por esta razón, sumado al hecho de ser publicado en la década posterior, se elige tratarlo aparte y solo tomar un artículo ejemplificador en este apartado.

La tercera plataforma notoria en la cual se dio una reflexión de la relación entre cultura y política de izquierdas fue la revista *Amistad*. Esta revista perteneció al Instituto Cultural Ecuatoriano Soviético, fue dirigida por el intelectual socialista Juan Isaac Lovato e intervinieron en ella otros autores militantes como Alfredo Pareja Diezcanseco y Enrique Ayala Mora. En el primer artículo de la autoría de Estupiñán Bass identificado en esta revista, *La cultura y el animal que, de tiempo en tiempo, sale de sus cuevas*, el autor propone que las novelas antibélicas de entreguerras que lo influyeron en la etapa temprana de su vida comparten postulados pretendidamente pacifistas de las entonces Unión Soviética y República Democrática Alemana. Ya que, al seguir una lógica política maniqueísta propia de la Guerra Fría, establece que “el sistema capitalista en su insaciable y criminal afán de poder y riquezas, no vacila en llevar la muerte, la desolación, la infelicidad y la miseria por doquier” (Estupiñán Bass, 1986, p. 5). El autor afroecuatoriano aboga por un ‘desarme de conciencias’, por el antiimperialismo y el pluralismo humanista, y para lograr esto la cultura debe comprometerse políticamente y tomar parte de este desarrollo histórico.

Ahora que caminamos por el filo de la navaja, cuando la soberbia norteamericana se pasea desaprensiva por Centro América, Libia y Europa, y sueña en convertir el espacio en una infinita bodega de misiles, la cultura debe reafirmar su posición beligerante, ya definida a lo largo y a lo ancho del tiempo y del mundo: su incansable batalla contra la guerra, cuyo estallido significaría la destrucción total de la vida, y, por tanto, del acervo cultural que la humanidad ha logrado acumular y ensanchar al compás de los milenios. Ahora que todavía estamos a tiempo, recordemos todos, y especialmente quienes, en una y otra forma, estamos en el frente de la cultura, que el arsenal de las palabras es más poderoso que todas las armas inventadas y por inventarse, y que la voz del hombre, hablada, escrita, pintada o musicalizada, siempre ha vencido y vencerá, por los siglos de los siglos, al animal que, de tiempo en tiempo, sale de sus horrendas cuevas para desencadenar sus terrores por la faz de la Tierra (Estupiñán Bass, 1986, p. 5).

Su segundo escrito en esta revista, *La libertad y La palabra*, comparte tesis similares, esta vez enfocado en el tema de la libertad y el rol de la literatura para conseguirla. Luego de criticar los diferentes modos de producción y sistemas políticos previos al apareamiento del socialismo por no lograr efectivamente el ideal de libertad defendido por el autor y su posicionamiento político, pasa a describir el rol del lenguaje y la literatura en el cambio histórico que conlleva la búsqueda de dicha libertad.

El nudo del drama contemporáneo y de todos los tiempos –es el duelo, con cartas sobre la mesa, la tiranía y la libertad. La vanguardia de la libertad es la palabra; su retaguardia, las clases marginadas con su agobio, su resistencia y los sueños de una felicidad terrestre. Su logística funciona a las mil maravillas, pues tiene detrás de sus líneas un arsenal (el lenguaje), más poderoso que el más nutrido y sofisticado de la Tierra. Un axioma sociológico señala que el pensamiento no traducido a la palabra es un malpensamiento, con su correspondiente

secuela: la palabra que no se vuelve acción es una mala palabra. La idea de libertad es un buen pensamiento, y el vocablo Libertad, con su acción concomitante, es una buena palabra. (...)

La libertad es congénito anhelo universal, y las batallas por su mantenimiento o recuperación tienen, por eso, consenso en todos los idiomas. Equivocadamente, y con alguna frecuencia, se asegura que la literatura de ficción y la poética no influyen en el pensamiento colectivo. Este es otro socorrido sofisma. Los relatos y los versos, con sus destellos esclarecen laberintos, ayudan a descifrar enigmas, moldean y orientan la sensibilidad, maceran y fertilizan las mentes, propician la revolución en los espíritus, predisponen el corazón para justas transformaciones ulteriores o advierten los peligros para no repetir los mismos descalabros (Estupiñán Bass, 1987, p. 13, 17).

El texto concluye poniendo ejemplos de literatura interventora en los procesos políticos. Desde la ya mencionada novelística antibélica de entreguerras que, para el autor, logra una primera fase de paz mundial; hasta la novela *Huasipungo* (1934) y la literatura indigenista, la cual considera crucial en el proceso de concientización política que llevó a la primera reforma agraria ecuatoriana. Es así que la literatura, al parecer de Estupiñán Bass, debe adquirir un posicionamiento político ante los fenómenos sociales e intervenir en la búsqueda de valores modernos humanistas como la libertad, convirtiéndose en un arma dentro de la coyuntura maniqueísta de la Guerra Fría. El último artículo de su autoría dentro de esta revista es estrictamente político y es una defensa de *La Perestroika* (1989c) en calidad de filosofía política de apertura democrática socialista y conciliadora ante el contexto bélico.

En cuanto a los aportes de prosa no ficcional de Estupiñán Bass al pensamiento cultural enfocado en el factor étnico afrodescendiente, publicados en la década de 1980 y que restan por mencionar, se encuentran en tres sitios. En dos de estos hay intervenciones breves como críticas literarias y entrevistas. En el libro ya mencionado *Las dos caras de la palabra* (1982a) hay una crítica literaria titulada *A orillas de Antonio Preciado* y dedicada a la obra del célebre poeta afroecuatoriano. En ella, Estupiñán Bass alaba el carácter afrocéntrico de la poesía de Preciado, y contrario a lo que postularía en *El negro ecuatoriano* (1991a), hay una asociación de lo afroecuatoriano a lo africano en cuanto experiencia histórica común próxima a la defendida por la negritud de Césaire.

Esto es Esmeraldas, y el África, y la vida. (...) Creo que la fuerza telúrica de su poética, su enseña mejor dicho, le viene de muy lejos, desde ese invisible cabo –yo lo diviso claro, así borroso como está, entre la bruma y la distancia!- que está un centenar de pasos más allá de la misma lejanía, quiero decir, desde su oscura sombra original. Porque el Negro Ecuatoriano es África, y África es torrente, estridencia, alud, tromba, vorágine, salto, fragua, mar, río, tempestad, diamante, patada, desafío, flecha, machete y puñetazo. (...)

Filtramos, por soterrados canales, las cosas que nos circundan, a las cuales viajamos recurrentes, desde el advenimiento hasta el ocaso, y frente a las que en ocasiones nos erguimos soberbios, o nos palpamos aplastados,

pero que, en todo caso, son profundas vertientes que nos nutren. Todo hombre es una compulsiva testimonial de los muros con que la geografía lo sitúa o encadena, lo modela o encauza, a veces contra su propia voluntad un trasunto -deslumbrante o apagado- de la colectividad y de su historia, con las cuales discurre en constante canje de inquietudes, en una encuesta de reproches, empujones y sueños (Estupiñán Bass, 1982a, p. 25-26, 28).

El uso de la palabra 'soterrados' al referirse a la filtración histórica cultural afrocéntrica en el ser esmeraldeño y afroecuatoriano, remite al soterramiento del proyecto afrocéntrico en las manifestaciones del autor donde inserta esta cultura en el mestizaje y la militancia izquierdista ortodoxa (Handelsman 2001; 2019). Y, fiel a este método de filtrar una agenda estética y política étnica en el campo público ecuatoriano, dedica unas líneas a la poética de Preciado ligadas a la izquierda política y al rol del intelectual y las letras comprometidas en la conformación de los pueblos:

Arriesgado portavoz de la protesta negra, Preciado es indeclinable soldado de la libertad más avanzada. Como escritor de la izquierda política sabe que escribir es su forma de pelear, que no hay hombre alguno imparcial en este mundo, que el libro, la revista y el periódico son las peculiares trincheras del intelectual del pueblo (Estupiñán Bass, 1982a, p. 29).

Dejando en último lugar una descripción sobre el aspecto humanista e intimista de ciertos poemas de Preciado hasta esa época. En esta crítica literaria se puede observar un eje de preocupaciones de Estupiñán Bass sostenido a lo largo de su pensamiento escrito: la etnia, la política y, por último, e incipientemente hasta ahora, la autonomía artística. Estas indagaciones continúan en sus respuestas dentro de entrevistas otorgadas a la *Afro-Hispanic Review* en esta década. Si bien, como se dijo anteriormente, en sus réplicas hay una preocupación protagonista sobre la relación entre literatura y la política de izquierdas, estas aparentes certezas son nuevamente problematizadas con la necesidad de rescatar el tema étnico como mecanismo de afirmación de una identidad y en resistencia al racismo, el endoracismo y al blanqueamiento social. Además de esta tensión entre los compromisos de clase y etnia en la literatura, hay otras reflexiones que podrían encasillarse en la preocupación estrictamente estética de la literatura, por ejemplo la descripción de su íntimo proceso creativo, la evolución de convenciones intrínsecas al desarrollo histórico del campo literario, y dentro de esto su inquietud sobre la falta de autores afroecuatorianos creando teatro o tratando temas de género, llegando a hacer su pareja la escritora afroecuatoriana Luz Argentina Chiriboga (Estupiñán Bass & Bolden, 1989; Estupiñán Bass & Richards, 1983; 1985). A pesar de toda esta reflexión, Estupiñán Bass no está exento de manifestar enunciados contradictorios como apelar a una utopía mestiza total del 'hombre cósmico' vasconceliano, y nuevamente cercano a los postulados de Depestre sobre la cultura americana, lo cual implica un peligro cultural homogeneizador (Handelsman, 2001; 2019).

El último sitio donde se encuentra el pensamiento cultural étnico de Estupiñán Bass en la década de 1980 es la *Revista Diners*. Esta es una revista ecuatoriana dedicada a temas culturales y artísticos. En ella, los aportes de Estupiñán Bass varían entre la crónica, la memoria, el anecdotario y el cuento. Pero dentro de las mismas hay una exposición no ficcional sobre convenciones literarias afroecuatorianas como *La décima entera* (1988b) donde hay un reconocimiento de su uso en la tradición oral afrodescendiente para el mantenimiento de la memoria histórica, se entiende a la tradición oral como la raíz de la poesía afroecuatoriana contemporánea, se narra encuentro con convenciones literarias españolas en el proceso de mestizaje, y su estado de cultura compartida con el Pacífico afrocolombiano, los afroperuanos y su predominancia en la zona norte de la provincia de Esmeraldas. Luego se pasa a describir las cuestiones formales de esta convención literaria localmente, por ejemplo su división en temáticas divinas y humanas o su estructuración en cuatro décimas y una copla, sumado al desentrañamiento de la estructuración de estas en versos y sílabas.

En *Fulgor y ocaso de la tagna* (1989a), en cambio, hay una descripción de un aumento del mestizaje local esmeraldeño, aun predominantemente afrodescendiente, a partir de la inserción de la localidad a la lógica capitalista global por la demanda internacional de la mencionada materia prima en la primera mitad del siglo XX. Y las consecuencias de su sucesiva crisis que deviene en explotación, pobreza y marginación de la población afrodescendiente. *Afluentes de Agosto* (1989b) y *Luces en el rescoldo* (1991c) retoman la narrativa de continuidad de la búsqueda de una vida local mejor desde la época independentista hasta la política y los conflictos de la época contemporánea. Y *De curanderos, contras y culebras* (1990) contiene una descripción sobre la medicina tradicional afrodescendiente local -calificada en esta ocasión como ‘ciencia montubia’-, su relación con la mitología afrodescendiente local, la estructura de inserción a esta institucionalidad y los materiales usados para elaborar los remedios o ‘contras’. Este escrito se acerca a lo antropológico y apela por un estudio más profundo de este fenómeno.

Siguiendo el desarrollo de la prosa no ficcional de Nelson Estupiñán Bass desde su etapa temprana hasta el cierre de la década de 1980, se puede mencionar una conclusión preliminar que entraría tanto en una primera polémica con postulados de algunos académicos estudiosos de su obra, así como en acuerdos. La tesis sobre la progresión literaria en la obra de Estupiñán Bass que iría desde un protagonismo de la temática étnica, pasando por la literatura comprometida políticamente, hacia una literatura que busca una belleza estrictamente estética, descomprometida, propia del arte por el arte (Lewis, 1983; 2017) debe ser reconsiderada al encontrar en el ensayo y otro tipo de prosa no ficcional

del autor una constante reflexión desde la literatura, a través de las décadas, de la temática étnica, política de izquierda, y también incipientemente esteticista. De esta manera, no hay una progresión lineal de temáticas en la obra de este autor sino un sostenimiento ecléctico de las mismas a través de los años cercana a su subjetividad en constante tensión como menciona la tesis de Handelsman (2001; 2019).

Los textos ensayísticos de Estupiñán Bass publicados en la década de 1990 y que restan por mencionar son cuatro. Por fines expositivos no se los tratará por orden cronológico, sino que serán unidos por temáticas. *Memorias de una ciudad 1920-1930* (1992b) y *Esmeraldas* (1995b) son dos textos que, siguiendo la línea de *De curanderos, contras y culebras* (1990), *El negro ecuatoriano* (1991a) y *Luces en el rescoldo* (1991c), versan sobre la historia y la realidad social de la localidad de la cual procede el autor afroecuatoriano. El primer texto se publicó en el libro *El negro en la historia*, resultado del III Congreso del Negro en la Historia, XVI Jornadas de Historia Social y Genealogía de la Sociedad de Amigos de la Genealogía, conglomerado al cual perteneció Estupiñán Bass. Y el segundo fue parte de un especial de la revista nacional *Vistazo*, dedicada a diferentes provincias del país descritas por autores nacionales reconocidos. Algunas de las ideas añadidas en estos dos textos que no se encuentran en los anteriores ya analizados son cosas como la intervención del ilustre mestizo Pedro Vicente Maldonado en la historia de Esmeraldas y sus pretensiones de vinculación con Quito, su fundación española, la crónica de la vida local en el temprano siglo XX en un tono tradicionalista. Y una idea en común en la cual enfatiza el autor es la crítica a la inserción al orden capitalista global de la localidad por ser un puerto y proveedora de materias primas. Si bien la sucesiva demanda por tagua, caucho, camarones y en la época contemporánea petróleo, trajo periodos de bonanza económica a la localidad, la caída de la demanda y los precios internacionales de estos productos devienen en constantes crisis económicas locales que repercuten en la marginación de la población local afrodescendiente. Todo esto sumado a una crítica ecológica por la repercusión que este fenómeno tiene al medio ambiente por la deforestación y la contaminación del aire y las fuentes de agua. En estos textos se puede buscar un encuentro entre la crítica al capitalismo propia de la militancia de izquierda política y la defensa de la preservación de la cultura afroecuatoriana local, colindante al fuerte carácter ecocrítico de las obras literarias del autor según lo menciona Lewis (2017).

El tercer lugar en el cual se encuentran textos de prosa no ficcional del autor en esta época y falta ser tratado es *Desde un balcón volado* (1992a). Este libro se publicó en la editorial del Banco Central del Ecuador y recopila escritos de esa índole, junto a algunos cuentos cortos, aguafuertes y prosa poética

del autor publicada en la prensa nacional en décadas anteriores, con énfasis en 1980. Siguiendo los propósitos de esta investigación, en la exposición por venir de este libro se excluirán los textos que no se ligan al ensayo, así como otros ya trabajados anteriormente<sup>8</sup>. La temática de este libro puede ser dividida en reflexiones políticas y culturales del autor. Dentro de la primera categoría no se ahondará en el presente trabajo por falta de espacio expositivo, redundancia con lo ya mencionado anteriormente y predominancia de relevancia de la segunda temática.

Las reflexiones políticas del autor en esta etapa encierran temáticas locales esmeraldeñas. Los artículos *Donde duele la patria* y *Adiós del tripulante y su balandra* describen la marginación de las poblaciones afrodescendientes rurales, la negligencia política estatal ante ellas, y su relación con el capitalismo global y los ciclos de boom-bust de materias primas<sup>9</sup>. Al tratar temáticas nacionales se refiere al conflicto ecuatoriano-peruano en *Nuestra vieja pesadilla*; figuras y momentos relevantes en la historia ecuatoriana como Rumiñahui, Juan Montalvo, Eugenio Espejo, Manuela Cañizares, la Batalla independentista de Pichincha, el liberalismo en *Flash en Montalvo* y *El corazón invulnerable*; todo este bagaje es útil para apelar en *Una nueva cátedra: la patriología* a la idea de una unificación del Estado nación ecuatoriano ante la historia común y la nacionalidad al ser una base amalgamadora de diferencias étnicas:

El suelo en que vivimos, amamos, batallamos y morimos; los ríos, las montañas, las costas, los árboles, las cúspides, los valles, el aire casi puro que todavía respiramos, la historia, las tradiciones, las leyendas, nuestros mitos, los templos, los muertos, la producción de todo género, la alegría y su contrapartida gris, los planes del futuro, la amargura actual y la voluntad para sostearla (sic), el hombre de abajo y el de arriba, constituyen, además de otros elementos, la estructura medular de la patria. Tenemos obligación de galvanizar esta heredad, hacerla una férrea unidad que mire sin odios regionales el futuro, convertirla en taller donde el cholo, el indio, el mulato, el negro, el blanco y el mestizo se sientan, si no hermanos, por lo menos pasajeros solidarios de un barco que hace escalas en su ruta al porvenir (Estupiñán Bass, 1992a, p. 65).

---

<sup>8</sup> Entre estos últimos textos están: *Hacia una auténtica integración americana*, *La onomatopeya negra*, *El sentimentalismo romántico en la poesía negra*, *El tiempo de la honestidad*, *La libertad y la palabra*, *Sísifo, la libertad y el hombre*.

<sup>9</sup> Si bien podría pensarse esto como una defensa de la cultura afrodescendiente local tal cual lo hizo en escritos anteriores, Estupiñán Bass cae en una nueva contradicción sobre el entendimiento de esta población rural propia de un pensamiento ambiguo. En *Este largo camino* llega a decir, a propósito de la población rural afrodescendiente del norte de Esmeraldas: “En todos los países, desde siempre, el campesinado ha sido, en el aspecto cultural, un recodo de aguas muertas. Su falta de comunicación con los estratos urbanos ha generado en los campesinos un aislamiento sistemático, una búsqueda autónoma (casi siempre errada) de nuevos caminos, de espaldas al pensamiento superior, cuando no los ha abrumado un tradicional quemimportismo” (Estupiñán Bass, 1994a, p. 167-168). De acuerdo con Handelsman (2001; 2019), este tipo de enunciado es contradictorio porque implica una jerarquización cultural homogeneizadora, propia de la Ciudad Letrada identificada por Ángel Rama, que no respeta y llega a menospreciar los procesos políticos autónomos heterogéneos culturalmente e integrales de la plurinacionalidad como los mencionados en el pie de página número tres del presente trabajo final de máster.

Siguiendo con sus manifestaciones eclécticas, que van desde el llamado de atención de la política centralista por la vulneración de población rural afrodescendiente hacia la defensa de la idea de Estado nación en la cual se basa esa misma política central (Handelsman, 2001; 2019), en los temas tratados por el autor en materia de política internacional se puede encasillar tanto la narración de la diáspora negra forzada en la época colonial y el cimarronaje en diversos aspectos<sup>10</sup> como parte de una agencia política afrodescendiente y transfronteriza en los escritos *Viñetas negras* y *Aparente defunción del esclavismo*; pasando por una pequeña biografía dedicada al abolicionista de la esclavitud *Abraham Lincoln, o la lógica del agua decantada*; a un llamado anticolonial por la recuperación democrática plena en países americanos y africanos luego de sufrir dictaduras y ejercer intentos de liberación nacional en la segunda mitad del siglo XX en los escritos *Donde empieza el infierno* y *Vitaminas de la democracia*; y la manifestación pacifista en el contexto de la Guerra Fría en *Los límites*. Dentro de la reflexión política también ha hecho aportes teóricos en *Democracia y miedo* y *Las ideologías*, donde hay una crítica tanto a los aparatos de opresión, a la teoría de Thomas Hobbes que se basa en el miedo y la naturaleza malvada del ser humano, y la ambigüedad de partidos que vendrían a conocerse luego como ‘populistas’. Pero, muy propio de sus posicionamientos variados a lo largo del tiempo analizado, el autor llega a definir que “Democracia es eclecticismo” (Estupiñán Bass, 1992a, p. 90)<sup>11</sup>.

Una vez esbozado el pensamiento político de Estupiñán Bass dentro del libro *Desde un balcón volado*, es momento de tratar los temas culturales expuestos allí. Los intereses culturales del autor en este libro se los puede clasificar desde los más locales, empezando por la *Fisiología del apodo* y *Etopeya de la hamaca*, que bordean la crónica y la reflexión antropológica sobre la relevancia estos elementos en la cultura esmeraldeña y costeña ecuatoriana, la configuración identitaria y de rol social que estructura la primera y la invitación al ocio, el sosiego y la reflexividad de la segunda. Se repasa nuevamente el tema étnico centrado en expresiones artísticas en las ya tratadas *La onomatopeya negra*, *El sentimentalismo romántico en la poesía negra*, relevantes en el pensamiento literario afrodescendiente del autor, y *La emperatriz negra* y

---

<sup>10</sup> En la variedad de tipos de cimarronaje, Handelsman (2019) llega a destacar la importancia que concebía al autor en el escrito *Aparente defunción del esclavismo* a la resistencia negra femenina en el proceso sistemático de inseminación forzada para la gestación de nuevos esclavos en la época colonial. Los anticonceptivos elaborados en base a la medicina ancestral afrodescendiente para frenar esto los consideró ‘cimarronaje sexual’.

<sup>11</sup> Otro escrito, *Claves de la violencia*, no es fácilmente encasillable en esta división, pero está relacionado al tratar varios aspectos que, según el autor, son causas de la condición alienante de la época contemporánea. Lewis (2017) es crítico de las contradicciones problemáticas que aparecen en este texto, y con razón ya que Estupiñán Bass considera el homosexualismo, el lesbianismo y la prostitución dentro de las causantes. Una visión tradicionalista de estos fenómenos no le permiten analizarlo tal como lo haría, por ejemplo, la teoría de género contemporánea.

*sus vasallos*, donde describe los elementos que componen a la marimba como instrumento musical, convención musical, baile y ritual.

“La marimba, transplantada (sic) de África, vino en el bagaje espiritual del negro, junto a sus dioses, sus danzas, sus canciones, sus panoplias. Sobrevivió ilesa al desarraigo y a la espeluznante travesía, cuando el forzado inmigrante sorteó todos los cabos y las ensenadas de la humillación, la derrota y la muerte. Aquí la construyó con tablillas de pambil y las cajas de resonancia que le brindaron las guadúas. (...) Una de las características de los bailes de marimba es el estruendo, ventana por la que el hombre negro trasiega su júbilo, con el que cubre momentáneamente su nostalgia y su anterior condición infrahumana” (Estupiñán Bass, 1992a, p. 55).

Un elemento que resalta de la constitución de la marimba en cuanto convención musical es la intervención de la tradición oral con coplas, décimas, el contrapunto, y acepta nuevamente que en esta tradición “arranca la poesía contemporánea de Esmeraldas: allí están las raíces primigenias, las vertientes originales, las primeras aguas de la lírica esmeraldeña de hoy” (Estupiñán Bass, 1992a, p. 56). El texto finaliza con una breve explicación del uso de la marimba en rituales fúnebres locales afrodescendientes como los arrullos y los chigualos, dedicados a adultos e infantes respectivamente.

Otros aportes en donde se puede entrever el pensamiento cultural, y literario, del autor en este libro son algunas críticas literarias. Estas van desde una diatriba a *El Realismo Fantástico* en contra de su falta de reconocimiento de toma de elementos originales de convenciones literarias previas, así como de la mitología y la bíblica compartida a nivel regional, sumado a su postura contraria a la figura mística de ‘genio’ creador que encerraba a los escritores de este género. Dentro de este texto hay una defensa del realismo fantástico o mágico en el cual considera que es “la imaginación al servicio de la literatura y la ciencia, ha ensanchado y continúa ensanchando las fronteras del conocimiento” (Estupiñán Bass, 1992a, p. 39). Es decir, una defensa de la reconocida convención literaria latinoamericana en la medida que interviene, según el autor, en el desarrollo de sociedad en un aspecto cultural y material al considerar la estética y la ciencia ambos como objetos de conocimiento intrincados entre sí. Esta idea puede ver su continuación en *Reivindicación de Pancho Villamar* donde exalta la relevancia de la novela del ecuatoriano Roberto Andrade en la legitimación política del liberalismo ecuatoriano y el aporte al apareamiento del realismo social en el país. Es decir que la literatura está relacionada tanto con la producción de conocimiento hasta con el proceso de orden político de las naciones. En *Media postal de Kafka*, tras repasar brevemente la biografía y la obra del autor, sustenta que su literatura es parte de una protesta a la condición alienante contemporánea del ser humano y por ende útil para una crítica del sistema de orden social, político y económico global. En *Un mural de la pampa* se describe la relevancia de la preservación de la figura del gaucho dentro de la cultura popular argentina a propósito

de la novela *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. Y en *Sombras y luces en Balzac* hay una breve descripción crítica a su vida privada para luego pasar a exaltar las innovaciones de análisis psicológico dentro de sus personajes y de la economía política de una sociedad dentro de sus obras. Algunos aspectos comunes que se pueden encontrar en estas críticas literarias son reflexiones que son mayoritariamente utilitaristas de la literatura en cuanto a la producción de conocimiento, de proceso políticos críticos y de mantenimiento cultural popular, pero que también comienzan a preocuparse por el fenómeno artístico autónomo en cuanto su evolución de convenciones y géneros literarios, y la técnica de análisis de la intimidad humanista dentro de la psicología de los personajes creados.

Para finalizar, dentro de *Desde un balcón volado* hay textos dedicados netamente a la reflexión literaria tanto en su aspecto comprometido socialmente, así como en uno más ligado al esteticismo que busca la autonomía artística. Este último tipo de reflexión marca una novedad en este punto histórico de las letras del escritor afroecuatoriano, y está ligado al desarrollo histórico literario que Lewis encuentra en su obra poética y de ficción, el cual va desde el carácter étnico hacia una adopción de “valores de las principales corrientes literarias” (2017, p. 12). Las ‘principales corrientes literarias’ incluyen tanto el realismo social con posicionamiento político de izquierdas y vanguardias literarias preocupadas estrictamente por la innovación estética de las letras. Ambos tipos de reflexiones, del compromiso social literario y su desarrollo específicamente artístico, también son encontrados en algunos pasajes de su libro autobiográfico *Este largo camino* publicado en 1994 a propósito de su consagración dentro del Premio Nacional Eugenio Espejo. Por esta razón se decide hacer una exposición unificada de estas ideas en estos dos libros.

Dentro de sus ideas sobre la literatura comprometida socialmente, Estupiñán Bass toma un postulado base que sustenta el vínculo irremediable entre las letras y una responsabilidad social: el hecho que la sociedad estructura material y subjetivamente al autor y que cualquier obra pasa a su vez a estructurar ideas dentro de dicha sociedad que perpetuamente lo constituye:

La producción de un escritor es un reflejo condicionado, cuyas bielas están en la sociedad que lo circunda. Ella es el generoso manantial que le da a crédito la materia prima, que él después le reintegrará magnificada. (...)

Toda forma literaria es mutante; aunque parezca marcar el paso en su propio terreno está alimentándose con los cambios sociales, para los que no tiene coraza invulnerable (Estupiñán Bass, 1992a, p. 21, 126).

Toda obra literaria -y la poesía es logro cusp-ideal de la literatura- es un reintegro que el creador hace al medio social que simultáneamente moldea y lo moldea: de la colectividad recibe la materia prima que, depurada, él le devuelve (Estupiñán Bass, 1994a, p. 183).

De este fenómeno resulta que Estupiñán Bass concibe en el autor un guía de la sociedad. La responsabilidad de lumbrer social la mencionó en diferentes ámbitos que van desde la constitución de la niñez y su relación con los cuentos en *Los mitos de la infancia*, hasta la conformación y sostenibilidad de la idea de nación. Al respecto, en *Notas sobre el arte* establece que:

El arte nacional es -o debe esforzarse por serlo- la cabal expresión de una de las fibras más recónditas y vitales del alma ecuatoriana. (...) El arte ecuatoriano es, en general, la devolución voluntaria -como todo arte- que hace el artista a la sociedad de lo que ella cotidianamente le entrega; un reintegro de los sueños, goces, sufrimientos y perspectivas del conglomerado que lo circunda (...). Todo artista ecuatoriano es voz y reflejo, pensamiento y palabra, pincel y cincel, esguince y nota de algún sector de nuestra Patria, o de toda ella si alcanza una cobertura total, pues todos estos elementos, por esa especie de vasos comunicantes de la sociedad, llegan a él en forma de gotas o torrentes (Estupiñán Bass, 1992a, p. 113).

En las últimas líneas del párrafo anterior se puede notar la doble conciencia del autor sobre la idea de nación y su representación literaria que va desde los segmentos culturales heterogéneos, cuyo reconocimiento es propio de la época de la discusión política pública sobre la plurinacionalidad, hacia una ‘cobertura total’ de una cultura nacional amalgamadora de esta diferencia con una ambigua base mestiza (Handelsman, 2001; 2019). El texto continúa con una enumeración de las tareas del artista colindante a su responsabilidad con la formación nacional; dentro de ellas hay una introducción de la importancia netamente estética del arte en su desarrollo autónomo pero también una devolución a su responsabilidad social de formar en este campo a la población nacional que es su público. El artista tendría:

- 1) La obligación de volcar su arte en el caudaloso torrente de la estética contemporánea; 2) Propiciar, a través de su arte, una mayor sociabilidad con sus semejantes, alentando así el desarrollo o la elevación estética de los demás; 3) No olvidar que es ojo, oído y corazón siempre avizores, quizás el sismógrafo más sensible de la sociedad (Estupiñán Bass, 1992a, p. 114).

Por último, dentro de la formación de la idea nacional en el arte, el autor afroecuatoriano retoma las ideas contra el imperialismo cultural ya enunciadas en los escritos de su etapa temprana, y la asocia al orden económico con el cual lucha militantemente como parte supraestructural del colonialismo capitalista global.

Defender nuestro arte es, en definitiva, defender nuestra alma de los males epidémicos y endémicos de dentro y fuera de casa. Tenemos que defender nuestro arte de esas premeditadas y malsanas influencias foráneas, que de repente o periódicamente nos llegan, como nefastos heraldos de una peste. (...) Defender nuestro arte es, en suma, defenderlo de los factores alienantes, es sacudirnos -creo que en este aspecto hemos alcanzado metas

brillantes- del colonialismo espiritual, por lo menos de éste, ya que del colonialismo económico sólo podemos liberarnos por otros medios, que el pueblo ha empezado a vislumbrar (Estupiñán Bass, 1992a, p. 114).

Lo que llevaría al último ámbito en el cual la literatura estaría comprometida con la sociedad: el posicionamiento político. Para lograr la formación integral de la sociedad y la preservación cultural nacional en el contexto colonialista del capitalismo global, el autor debe tomar una posición política contraria a este último fenómeno. Siguiendo con la reflexión sobre la estructuración social del autor, Estupiñán Bass establece en *El escritor y su producto* que esta dinámica social necesariamente deviene en un determinado posicionamiento subjetivo profesado en la obra literaria y que es útil a un bando político.

Todos los escritores, cualquiera sea el rango, edad, ideología, o nacionalidad, somos y estamos comprometidos, pues todos profesamos, en mayor o menor grado, una tendencia política. Decir que no la tenemos, además de ser falso de toda falsedad, es declararse cómplices indiferentes del destino de la patria y del mundo, ciegos y sordos ante el clamoroso dolor y la incertidumbre de la libertad que hoy conmueven al mundo. Lo esencial y lo correcto es el compromiso del escritor con la belleza, el hombre y sus más depurados designios (Estupiñán Bass, 1992a, p. 21-22).

En *El brazo izquierdo de la cultura* manifiesta una vez más explícitamente que la literatura, al ser dicho brazo político cultural, irremediamente debe tomar este posicionamiento para lograr los objetivos enunciados dos párrafos antes. En este texto cuestiona también la supuesta autonomía artística ante los temas políticos y llega a manifestar, tal como en su momento lo hizo el dadaísmo y las vanguardias de entreguerras (Clifford, 1995; Herbst, 1969; Tzara, 2014), que toda ruptura estética de apariencia netamente formal conlleva a un intento de ruptura con la cultura producida dentro del modo de producción capitalista.

El brazo izquierdo de la cultura es siempre contestatario aun en su aparente imparcialidad, o en su parcialidad por el estatismo. Es eficaz insumo del adelanto en todas las actividades: en el cambio de costumbres estructuradoras de la moral, la que, en definitiva, es un haz de hábitos elevado a la categoría de edictos subjetivos; en la adopción de nuevas sensibilidades mediante la inyección de sus jugos substanciales. Ideológicamente apela a las conciencias para la asimilación de los inexorables caminos vislumbrados por ella con frecuencia. (...) Con permanente anhelo, consciente o inconsciente, de dismantelar la tradición, o de tender un puente entre el pasado y el porvenir, o de socializar su versión del futuro (...). Combativa en el fondo y la forma, o en el fondo o en la forma únicamente, tiene el lenguaje, que trata de embellecer a todo trance, el mejor instrumento para trasegar las vibraciones cósmicas que captan sus antenas (Estupiñán Bass, 1992a, p. 126).

Siguiendo con la relación entre arte y política y la responsabilidad social del autor, en *La elevación del lenguaje* el autor afroecuatoriano establece que “toda obra literaria debe ser una contribución para el

desarrollo estético e ideológico de la colectividad” (Estupiñán Bass, 1992a, p. 142). Y dentro de esta sofisticación cultural de la población desde el genio creador y su uso del lenguaje hace responsable tanto al autor cuyas obras se basan en las letras y hasta al político por la estructuración de ideas que llegarían a estructurar la sociedad expresadas mediante su retórica cohesionadora que expresa los rumbos tomados por un país.

A pesar de las anteriores posturas sobre el autor como genio guía y elevador cultural de la población, en *El sentido común* hace un llamado por el mantenimiento del contacto de esta figura pública con la cultura popular, ya que en su “pensamiento anónimo y oscuro” (Estupiñán Bass, 1992a, p. 129) contrapuesto a la cultura culta llega a hallar principios holísticos para el orden comunitario. Con lo cual se llega a la crítica a lo que el autor comprometido socialmente no debería ser. En el texto corto dentro de *Desde un balcón volado, Didáctica de la Patria*, y en sus memorias, Estupiñán Bass establece cómo el intimismo desvinculado de las problemáticas sociales, y el jerarquizar el gusto de la crítica y los premios literarios por sobre el del público lector de manera utilitarista para una mayor legitimación dentro del campo artístico, conlleva una pérdida de valor de la obra y “obscurecen el horizonte de los pueblos” (Estupiñán Bass, 1992a, p. 62).

En último punto está el giro esteticista en algunos enunciados de los dos libros analizados ahora. Dentro del texto *Acuarela de una palabra*, Estupiñán Bass llega a dotar a la poesía, por raíces mitológicas y etimológicas, de un origen divino y cuya palabra persistiría históricamente en ser la suprema dentro de la comunidad. “Poesía, derivado del fenicio, juntó estos dos términos [Isis y Phone] para significar voz del numen, voz de la inspiración, voz suprema, voz de Dios” (Estupiñán Bass, 1992a, p. 43). Más adelante dentro de este mismo texto, al igual que en *Literatura y manducatoria*, el autor hace una defensa por el uso de convenciones literarias vanguardistas como el verso libre o el traer temáticas comunes a la poesía, por ejemplo el alimento, similar a las intenciones de la antipoesía. Esta posición sobre la ‘evolución estética’ histórica lo lleva a estimular su uso sin temor de un paulatino decrecimiento de los versos ‘cultos’ occidentales o los propios de la tradición oral afrodescendiente como la copla y la décima. De igual manera, en ambos textos, y también sus memorias, se introduce explícitamente el carácter intimista de la poesía cual fundamento de su universalismo humanista que la pone, una vez más, por encima o al menos al mismo nivel que todas las temáticas que se podrían hallar intrincadas en la literatura y que ya han sido tratadas algunas previamente.

Para que un verso tome altura es necesario que tenga vida, pasión, sangre, alma, humanidad y una idea, un peso argumental, un poco o mucho del corazón de quien lo hace. (...) La idea es el esqueleto del poema, el ritmo es su sangre, la imagen y la metáfora, sus cartílagos. (...)

Alguien aseguró que el estilo es la clase social. Ciertamente una clase se expresa a través de sus escritores y políticos, ideólogos y artistas, líderes y trabajadores, pero el hombre, y dicho más específicamente el escritor, es celular de un segmento social. Una buena porción del alma del escritor, su peculiar modo de ver y sentir la vida, su visión del mundo presente y futuro, su dolor o su júbilo, su frustración o su esperanza afluyen palmariamente en su estilo (Estupiñán Bass, 1992a, p. 44-45, 108).

Hay una colisión (suceso natural en todas las culturas) entre las sensibilidades de ayer y de hoy, un choque entre la cosmovisión actual con la anterior, pero esta confrontación, que produce confrontaciones argumentales y formalistas lleva a la conclusión de que no hay poesía nueva ni vieja (salvo en el caso de tomarlas como sucesiones cronológicas), negra ni blanca, amarilla ni roja: solo hay poesía (Estupiñán Bass, 1994a, p. 185).

Esta nueva jerarquización cultural que busca la belleza poética por encima de cualquier contexto social, étnico o político, hace que el autor afroecuatoriano pueda abogar por un consumo de la obra que se dedique a analizarla estrictamente dentro de sus reglas, es decir dentro de las reglas del arte y la literatura. Esto implica una apertura -democratizadora- a consumir cultura que no se restringe a un sector social, étnico o político, sino reencontrarse con la idea de belleza universal y reconocerla en una obra sin distinción de su autor o contexto, a pesar de su profesa preferencia por una belleza estética que busque también la belleza en la vida de los seres humanos de manera material.

Estimo, ahora, que es sectarismo e infantilismo el recusar a los escritores que militan en trincheras adversas. La obra literaria debe ser juzgada en su esfera específica, aunque esto no significa para mí, que deba soslayarse, sobre todo en la novela y en el cuento, el aspecto socio-político; pero este enjuiciamiento no debe obnubilar de tal manera que se rechace el valor de los escritores conservadores. Hay quienes condenan a los intelectuales reaccionarios del Ecuador y a su obra, no les ven mérito alguno, pero, en cambio, celebran a Borges y a otros ultrarreaccionarios. (...) ¿No proclamamos cotidianamente el pluralismo ideológico? ¿No elogiamos la democracia auténtica? Estimo y aplaudo la obra estética, venga de donde viniere, aunque quisiera que, por lo menos, en el subfondo o entre líneas, palpitará el anhelo de una transformación social (Estupiñán Bass, 1994a, p. 194).

Pero, inclusive dentro de este tipo de escritos, Estupiñán Bass no deja de lado la importancia de un fenómeno dentro de la creación artística: su recepción en el público. En la misma *Acuarela de una palabra* menciona que al suceder esto “la poesía ha cumplido una de sus más brillantes misiones: se ha socializado” (Estupiñán Bass, 1992a, p. 45). Este es un condicionamiento social de la cual su reflexión estética, en defensa de la autonomía artística, no tiene escapatoria y es, tal ha dicho en escritos como

*El sentido común*, parte constitutiva de la misma concepción de belleza. En *De la amenidad y otras cuestiones* se explica que parte de la belleza de la obra es el facilitar el deber del mismo público de encontrar dicha belleza en la amenidad de su consumo. Y este fenómeno es fundamental para la concepción de literatura del autor afroecuatoriano:

Entiendo por literatura el arte de expresar, mediante las palabras, un sentimiento propio o ajeno, una problemática social, un anhelo, un pasaje pretérito, actual o futuro de la vida; la pintura de un paisaje íntimo o natural, describiendo todo esto -y mucho más- con el afán, casi siempre frustrado, de alcanzar esa esquiva estrella que sigue siendo la belleza. Para mí la literatura es el arte de darle, cincelándolo, tres dimensiones al idioma; de ponerle algo, o mucho, de azúcar y sol a las palabras; de trasegar la crispatura y la expansión creadoras a los lectores; en suma, el arte de utilizar el instrumento del lenguaje para una conversación lúdica y amena del autor con los demás (Estupiñán Bass, 1992a, p. 117).

Para cerrar el análisis de esta última década del siglo XX en el ensayo del autor Nelson Estupiñán Bass<sup>12</sup>, siendo fiel a las temáticas y posturas variadas tratadas y tomadas por él y vistas a lo largo de este capítulo, se puede citar un pasaje de *El otro mundo*, texto que forma parte del compilatorio *Desde un balcón volado*. En este párrafo el autor afroecuatoriano encierra todas las temáticas que se han confrontado en el proceso creador su obra novelística, lo cual podría valer para su obra general, y que tienen origen en su propia vida tanto íntima como comunitaria:

El mundo del novelista es un mundo imbricado, donde se superponen sus vivencias, las nieblas de su ancestro, los altibajos de su geografía, las mareas, las pleamares y las resacas de la historia, los vaivenes de la realidad, sus cosmogonías, los mitos que lo acechan, las supersticiones y leyendas que están en espera de una exhortación para sortear sus catafalcos, los embustes del patio y de la alta sociedad, los contornos y el corazón de los sucesos (Estupiñán Bass, 1992a, p. 123).

Para cerrar este capítulo, se tiene que el pensamiento escrito de Nelson Estupiñán Bass es variado en su temática y móvil en su posicionamiento según el contexto social en el que se encuentre. Pero lo común que conserva dentro de esta variedad es la centralidad de la relación entre la literatura, cultura, política e historia. Esto va desde la fase temprana del autor que se puede encerrar entre las décadas de 1930 y 1950, periodo en el cual es introducido al campo literario local y nacional por parte de plataformas como editoriales y revistas dirigidas por intelectuales mestizos y líderes de la izquierda política ecuatoriana. En ellas defiende una agenda cultural comprometida con la formación nacional

---

<sup>12</sup> En las referencias citadas dentro de los dos últimos libros tratados también se puede notar el cambio de temáticas e inquietudes del autor. Aquí ya no solamente aparecen los nombres locales como Montalvo, negristas como Palés Matos y Guillén, y del intelectual latinoamericano Agosti, sino que comienza a hacer uso de otros autores, parte de la tradición occidental y europea, para sustentar sus tesis nuevas sobre el arte y la literatura como Platón, Hegel, Freud, entre otros.

de carácter mestizo y con la formación política comprometida con la izquierda ortodoxa. La legitimación en el campo literario le permite fundar las revistas *Marimba* y *Hélice* donde se continuará defendiendo premisas mencionadas anteriormente, pero con la filtración de una intención integracionista del carácter afrodescendiente a esos proyectos.

El primer giro notorio en el pensamiento cultural del autor se notará en el periodo que va desde la década de 1960 hasta 1970. En este lapso, el autor afroecuatoriano tendrá mayor exposición al campo literario nacional militante, también al internacional soviético y chino comunista; posterior a esto será introducido a círculos literarios y académicos estadounidenses y europeos cuyos intereses se enfocaban en el tema étnico afrodescendiente. En esta época aparece el primer ensayo del autor dedicado estrictamente al tema afroecuatoriano y publicado en una revista de alcance nacional, *El hombre negro del Ecuador*. En él toma importancia el cimarronaje de manera cultural y política para el devenir provincial, parte de la nacionalidad ecuatoriana; también se hace una mención crítica al racismo estructural de manera ambigua. Pero todo esto se sigue enmarcando dentro de grandes narrativas políticas como la militancia internacionalista de izquierdas, así como culturales entendiendo lo afroecuatoriano limitado a una parcialidad de una cultura mestiza nacional hegemónica. Esta perspectiva se fortalece en textos que tratan otros contextos: *Apuntes de un viaje por la República Popular China*, *Hacia una auténtica integración Americana*, y *Luces que titilan*. En esta última se puede rescatar el hecho de que enuncia al cimarronaje que inició un proyecto político y cultural nacional, lo cual pasa a ser buscado posterior y sucesivamente por el independentismo, el liberalismo y el socialismo-comunismo.

Es en la década de 1980 donde se nota un giro predominantemente afrocéntrico en el pensamiento cultural de Nelson Estupiñán Bass. Los escritos *Siluetas del negro ecuatoriano, Esmeraldas: su política y su literatura*, *Aristas Negras* y *Viaje alrededor de la poesía negra*, y otros aportes de índole similar en revistas culturales nacionales, sumado a una mayor participación en círculos literarios académicos e intelectuales estadounidenses y latinoamericanos enfocados en temas étnicos afrodescendientes, demuestran una creciente preocupación por la cultura y literatura afroecuatoriana dentro del pensamiento escrito del autor. La perspectiva afrocéntrica del autor se profundiza en el apareamiento de la revista *Meridiano Negro*, con una frontal agenda autónoma integral, tanto cultural y literaria como políticamente, expresada por una red nacional de intelectuales afroecuatorianos. Esta agenda afrocéntrica, con mayor autonomía, sigue expresando una alianza con la izquierda política nacional a propósito de la socialización de ideas de la intelectualidad afroamericana marxista, un incipiente

comienzo de la discusión sobre la plurinacionalidad en la política ecuatoriana, junto la continua participación activa del Estupiñán Bass en revistas militantes socialistas de la época.

En la década de 1990 se siguen sosteniendo tesis de épocas anteriores en los escritos *El negro ecuatoriano*, *La poesía popular de Esmeraldas en la revolución del coronel Carlos Concha*, *Memorias de una ciudad 1920-1930*, y *Esmeraldas*. El pensamiento afrocéntrico y militante de Estupiñán Bass encuentra en el giro culturalista de la política ecuatoriana de la época, que permitió la discusión de la plurinacionalidad, y en consagrarse Premio Nacional Eugenio Espejo, mayor soltura para expresar varias ideas a nivel nacional que no habían sido consideradas anteriormente. Se podría pensar que es por eso que en los escritos mencionados hay una mayor frontalidad a la denuncia del racismo estructural nacional por procesos de explotación, exclusión, aculturación, blanqueamiento; y su rol en el establecimiento neocolonial a nivel local del capitalismo global que conlleva a perjuicios económicos, sociales y ecológicos de los afroecuatorianos. Pero también hay remanencias de un pensamiento sobre el mestizaje americano y las figuras líderes de una política izquierdista inicialmente homogeneizadora culturalmente. Al alcanzar el premio máximo nacional, también debe manifestar una postura pretendidamente universalista y nacional que no considere parcialidades. Este es un nuevo aspecto que se encuentra en los dos últimos trabajos estudiados *Desde un balcón volado* y *Este largo camino*. En estos libros se encuentran temas varios como reflexiones políticas militantes de carácter tanto nacionalista como internacionalista; y reflexiones culturales que van desde lo local, lo étnico literario y musical; la crítica literaria sobre obras nacionales, latinoamericanas y europeas con inquisiciones tanto politizadas, culturales, como estéticas; ensayos que ligan a la literatura a un compromiso social de guía, mantenedora y pionera del pensamiento comunitario, nacional, político y cultural. Así como otros que se preocupan por una especificidad estética universal dentro de las letras, su desarrollo histórico y contemporáneo, lo cual vendría a ser la última novedad dentro del pensamiento escrito del autor.

Este sostenimiento de temáticas y posicionamientos varios niega la típica progresión literaria que han hecho los estudios literarios del autor al considerar que va desde una preocupación por la temática étnica, pasando por una literatura militante de izquierdas con pretensiones universalistas, hacia una literatura centrada en una belleza autónoma estéticamente. Las tres temáticas han sido sostenidas por Estupiñán Bass a lo largo de su pensamiento escrito, pero con variaciones en sus respectivas intensidades según la lectura del autor de su contexto. Pero dicha progresión, a la vez, puede ser afirmada en la medida de que cada temática ha visto su apareamiento protagónico progresivamente en la historia del pensamiento escrito del autor.

### **Apartado comparativo**

El repaso hecho por los diferentes ensayos de la autoría de Ortiz y Estupiñán Bass, con sus respectivos contextos, permite hacer una comparación sucinta de temáticas, variaciones y posicionamientos tomados en el pensamiento escrito de los autores afroecuatorianos a lo largo de sus carreras. En principio, lo que une a los dos autores, además de ser máximos exponentes de la prosa afroecuatoriana, es la diversidad de tópicos pensados en sus ensayos, cuyos más comunes se acercan a la reflexión sobre la cultura nacional mestiza, la negritud, la literatura y el arte junto a la política, el compromiso social y su tensión con la autonomía artística. Otra cosa común es la movilidad de sus perspectivas y criterios sobre estas temáticas, lo que va acorde al contexto que vivieron los autores y que se tratará comparativamente en los siguientes párrafos. Y por último, el momento histórico compartido por los autores los llevó a adoptar similares redes de apoyo para su introducción al campo literario, que van desde las rupturas del temprano socialismo y comunismo nacional con el liberalismo tradicional en el temprano siglo XX, la participación de familiares suyos en este hecho político, el florecimiento de las letras y el pensamiento local en la prensa izquierdista de la década de 1930, lo cual les dio nexos a los autores afroecuatorianos de esta fase temprana con el realismo social de esta generación legitimado en el campo literario nacional y con proyección internacional.

La primera gran diferencia relevante se da en el desarrollo de sus carreras en sus fases tempranas. Mientras Adalberto Ortiz se aproximó por el Grupo de Guayaquil y su labor diplomática en la década de 1940 al campo literario nacional e internacional, dedicándose así a la novela y la poesía; Nelson Estupiñán Bass regresó a la localidad de Esmeraldas a seguir participando en la prensa provinciana. Fue esta última la plataforma inicial del pensamiento escrito afroecuatoriano. Revistas como *Marimba* y *Hélice*, fundadas por Estupiñán Bass, posibilitaron entrever el debate de ideas culturales desde la población afroesmeraldeña sobre temas como el integracionismo nacional de la localidad, la crítica al centralismo político y cultural mestizo, así como al imperialismo cultural y la aculturación, deviniendo la urgencia de destacar una estética, cultura e historia particular afrodescendiente del país junto a la militancia política izquierdista. Si bien Nelson Estupiñán Bass no participó con ningún escrito de prosa no ficcional de su autoría, es importante mencionar esta producción porque participó de ellas en calidad de director, además de contar con aportes relevantes de su hermano César Névil Estupiñán Bass junto a otros intelectuales afroecuatorianos.

En la década de 1950, Ortiz publicó sus primeros ensayos, en cambio Estupiñán Bass aun tardaría en aquello, con las respectivas diferenciaciones de sus contextos y temáticas. En Guayaquil, Adalberto

Ortiz fue miembro de la Casa de la Cultura Núcleo Guayas y director de su revista *Cuadernos del Guayas*. En esta revista, Ortiz llegó a expresar su defensa por una cultura mestiza amalgamadora en cuanto base de un pensamiento original americano que se combina con la defensa de la tesis de la lucha de clases donde confluyen diferencias étnicas a propósito de *El pueblo paraguayo y el culto a sus héroes*. Este posicionamiento cultural y político fue explorándose en su vínculo con lo literario y estético en varias críticas literarias breves de Ortiz en esta revista, lo cual se desarrolló en manera de ensayo en *La función del artista y su expresión* y *Breves observaciones sobre la novela*. En estos primeros ensayos estéticos y literarios, Ortiz asumió una posición favorable a la literatura comprometida con la izquierda política, la modificación social, las culturas nacionales latinoamericanas y el internacionalismo pacifista. Consecuente con esta perspectiva, hay una temprana preocupación de la relación del arte y la literatura con su público en cuanto su rol pedagógico. Sin embargo, esto no excluye una defensa de la autonomía de la belleza, la creatividad y la verdad, sino que está asociada a principios humanistas del mejoramiento de la vida humana acorde a su tiempo. Para lograr esto, Ortiz se metió de lleno en el análisis de obras del canon occidental y la relación de las formas y las temáticas de las letras de su época con el desarrollo técnico histórico. Mientras sucedía esto, algunos discursos de Estupiñán Bass, establecido entonces en Esmeraldas, lograron acaparar la atención de las revistas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana *Letras del Ecuador* y *Tierra Verde*. Dichos discursos manifestaban nuevamente afinidad a una agenda cultural comprometida con la izquierda política y con la formación nacional de carácter mestizo, y lo afrodescendiente como una parte de ella. Es decir que, hasta el tiempo tratado en estas líneas, Ortiz y Estupiñán Bass comparten la idea de una literatura ligada a la realidad social, a las militancias socialistas y comunistas, y a la cultura del mestizaje. Por otro lado, cabe destacar una diferencia notoria: las primeras manifestaciones explícitas de las opiniones de Ortiz se mantuvieron férreamente ligadas a la izquierda política y a la cultura mestiza, mientras que el círculo en el que participaba Estupiñán Bass se mostraba con una mayor ambigüedad ante la última al resaltar la importancia y la característica propia de la afrodescendencia de la localidad esmeraldeña.

Esa diferenciación se acentuó en la década de 1960. Ortiz no publicó ningún ensayo en esta época, pero se puede hallar un incipiente giro hacia el vanguardismo, la autonomía artística y la literatura no comprometida socialmente a partir de sus manifestaciones a propósito de sus obras literarias premiadas posteriormente del éxito de *Juyungo*. A esto se le suma su distanciamiento de la militancia política a raíz de la dictadura militar ecuatoriana de 1963, lo que lo llevó a emprender una serie de giras culturales internacionales con círculos académicos centrados en la literatura afrolatinoamericana. En

contraste, Estupiñán Bass mostró un mayor vínculo con la intelectualidad izquierdista a nivel nacional e internacional con giras culturales promocionadas por las potencias socialistas mundiales de la época. Estupiñán Bass también se mostró más cercano al pensamiento sobre la temática afrodescendiente con su primer ensayo *El hombre negro del Ecuador*, publicado en la revista *Letras del Ecuador* de la matriz nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. A este escrito se añadió en esta década los artículos *Apuntes de un viaje por la República Popular China* y *Hacia una auténtica integración Americana* publicados en la revista *Tierra Verde* de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Esmeraldas. De esta manera, se pudo ver a un Estupiñán Bass comprometido con la militancia política de izquierda, con el fomento de una cultura americana direccionada a dicha militancia, y aún más destacable con la estructuración de la idea de la etnicidad afroecuatoriana desde las mismas letras afroecuatorianas. En este último punto se llegó a reflexionar sobre el cimarronaje de manera cultural y política, su relación con los procesos de liberación nacional y el devenir mestizo, su pertenencia a la idea de nación, y la tensión entre una incipiente crítica al racismo estructural y el ligar la identidad étnica a grandes narrativas como la militancia de izquierdas y la cultura homogénea mestiza. Así se va formando la distinción de temas y criterios de los autores afroecuatorianos en su pensamiento escrito: mientras en Ortiz hay una tendencia que va desde la cultura mestiza americana y occidental junto a su compromiso social hacia la preocupación por una literatura solo comprometida con fines artísticos, en Estupiñán Bass se mantiene una reflexión sobre la cultura afroecuatoriana en paralelo a la militancia política, el arte socialmente comprometido y la cultura mestiza.

Adalberto Ortiz comenzó en la década de 1960 una serie de giras culturales por universidades europeas y norteamericanas que se extendió hasta la década de 1970. En estas giras se trataron temas étnicos y literarios. Fue por la proximidad al círculo académico estadounidense especializado en la literatura afrolatinoamericana y la preparación de disertaciones sobre los fenómenos ya mencionados que Ortiz llegó a escribir y publicar a mediados de los '70 *La negritud en la cultura ecuatoriana* y *Negritude in Latin American Culture* en la *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador* y el libro *Blacks in Hispanic Literature* respectivamente. En estos textos hay una exploración de la filosofía y espiritualidad de origen africano en su encuentro con occidente ejemplificado en la literatura oral y escrita y la música americanas, caribeñas, africanas y españolas. Junto a eso, también se puede destacar el reconocimiento del cimarronaje en su base política para el nacimiento cultural negro en Ecuador, América Latina y el Caribe, y de manera local la recuperación de la agencia política afroecuatoriana en la Revolución Liberal y Conchista, en cuya confrontación deviene una perspectiva crítica al capitalismo, a su progreso

y la aculturación consecuente. Ante este contexto, de la negritud en calidad de respuesta antirracista, humanizadora y rebelde ante la decadencia de occidente, Ortiz la rescata para sí solamente en su uso cultural y literario. De esta manera, este autor afroecuatoriano, aun en este escrito dedicado a la cultura afrodescendiente, se sigue nombrando a sí mismo como parte del mestizaje cultural americano hegemónico que lo distancia de África en cuanto origen idealista. De esta manera, se puede decir que la exploración de la temática étnica en la ensayística de Adalberto Ortiz es relativamente tardía y aún conserva reservas en su aproximación como sujeto afrodescendiente que entra en tensión con su identificación con el mestizaje de tendencia ‘universalista’. Si bien Nelson Estupiñán Bass hasta la década de 1970 no demostró una diferencia de autoidentificación al momento de tratar el tema étnico de como lo hizo Ortiz, se puede puntualizar el hecho de que estuvo asociado a intentos muy tempranos de pensar lo afroecuatoriano desde la prosa no ficcional, al punto de ser su primer ensayo explícitamente sobre este tema. En esta década, Estupiñán Bass no produjo pensamiento escrito sobre la etnicidad. Pero fue la época en la cual comenzó a ser introducido en círculos literarios académicos estadounidenses y europeos que se interesaban por esa temática. A la par, publicó *Luces que titilan*, donde exploró la asociación entre la cultura mestiza y la militancia de izquierda política con figuras locales que, según el autor, demuestran un continuismo político-cultural de la búsqueda de la libertad y la dignidad humana entre el cimarronaje, el independentismo, el liberalismo y el socialismo-comunismo. Es decir, en la ensayística de los autores las exploraciones de fenómenos étnicos, culturales y políticos ligados a la afrodescendencia siguen sostenidamente dentro del contexto de Estupiñán Bass y no pierden paralelismo, cosa que llega a ocurrir incipientemente en Ortiz desde un eje afrodescendiente recién en esta década.

Lo que en la década de 1970 se llega a entender en calidad de una cercanía de temáticas y perspectivas sobre lo afroecuatoriano en el pensamiento escrito de Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass, en los años de 1980 hay un nuevo distanciamiento de posicionamientos, esta vez acerca de lo afroecuatoriano. Pero se mantiene un notorio interés sobre el tema. En varios pronunciamientos, Ortiz mantiene una autoidentificación mestiza, alejada de la originaria Esmeraldas y su cultura afrodescendiente por su asimilación dentro de la ciudad letrada y la cultura de élite según el mismo autor. Pero sigue habiendo una pertenencia remanente a la cultura negra dentro de sus entrevistas, y lo prueba con su último ensayo *La Marimba en América y Ecuador*, publicado en *Opus* del Banco Central del Ecuador. Este es un esfuerzo de hacer un análisis transfronterizo del desarrollo de la música afrodescendiente. Dentro de este trabajo hay nuevas críticas a la aculturación y la mercantilización de

la cultura afroamericana. Pero, así como se haya una defensa por la cultura negra ecuatoriana y americana, también se hayan nuevas jerarquizaciones culturales entre lo mestizo y occidental ante lo afrodescendiente, lo que va en concordancia con su perspectiva sobre la ciudad letrada ante el provincialismo afroecuatoriano según lo percibía el autor entonces.

La temática étnica afrodescendiente explorada en la década de 1980 une a los autores afroecuatorianos estudiados, lo cual ya fue dicho. Esto es notorio en Nelson Estupiñán Bass con los escritos *Siluetas del negro ecuatoriano*, *Esmeraldas: su política y su literatura*, *Aristas Negras* y *Viaje alrededor de la poesía negra*, sumado al hecho de ser el fundador de la revista cultural *Meridiano Negro*. En lo que difiere con Ortiz son los contextos que llegó a vivir, a asumir, y los posicionamientos que dichos contextos lo llevaron a tomar a Estupiñán Bass. Entre una introductoria vuelta del debate político ecuatoriano hacia la plurinacionalidad, la consolidación de Estupiñán Bass en círculos literarios académicos estadounidenses especializados en letras afrolatinoamericanas, y su inclusión en encuentros intelectuales afrolatinoamericanos, hay una preocupación del sujeto afroecuatoriano colectivo y subjetivo. En sus escritos de esta época se revitaliza la enunciación del cimarronaje como un hecho político y cultural, anticolonial y transfronterizo, fundacional en la autodeterminación de los pueblos. Y a raíz de este hecho, en cuanto génesis de una serie de fenómenos políticos y culturales de envergadura nacional, la defensa de la pertenencia histórica de la población afrodescendiente a la nacionalidad ecuatoriana. Adicionalmente, la crítica al racismo estructural sigue en tensión con las grandes narrativas de militancias izquierdistas y de cultura hegemónica mestiza. En sus ensayos de esta época, hay un nuevo intento de Estupiñán Bass en ligar la historia étnica afrodescendiente con la militancia política izquierdista y la cultura nacional a través del involucramiento de la tradición oral literaria negra y las letras afroecuatorianas en la localidad esmeraldeña dentro de las diferentes fases de desarrollo político del país, siendo patentes el cimarronaje, el independentismo, el liberalismo y el socialismo-comunismo nacional. La tensión ambigua subjetiva del autor entre la afrodescendencia y el mestizaje se rompió y tomó una posición afrocéntrica con el apareamiento de *Meridiano Negro*, ‘una revista cultural para los afroecuatorianos y de los afroecuatorianos’. En esta revista, Nelson Estupiñán Bass se asume afroecuatoriano y en sus editoriales y colaboraciones hay una constitución de una red de intelectuales afroecuatorianos que estructuran una frontal agenda afrocéntrica integral a nivel nacional, con críticas a la condición colonial y su continuidad neocolonial en el capitalismo global, entendiendo la negritud como un ethos universalista, y el posicionamiento de una militancia

izquierdista siguiendo la perspectiva negra de intelectuales como René Depestre, Aimé Césaire y Angela Davis.

Se puede llegar a decir que una diferencia fundamental entre el pensamiento de Ortiz y el de Estupiñán Bass son sus posicionamientos políticos y culturales y su compromiso con los mismos. Mientras que en Ortiz hay un constante distanciamiento de la izquierda política nacional junto a otro nuevo distanciamiento de sus raíces afrodescendientes a pesar de tratar la temática en su obra ensayística tardía, en Estupiñán Bass hay un amalgamiento variopinto contrario a esas posturas, en defensa de una militancia izquierdista y afrocentrista. Sin embargo, esto no quiere decir un despojo total del tema étnico por parte de Adalberto Ortiz en la década de 1990. En esa época Ortiz publicó una nueva versión de su ensayo *La Negritud en la cultura latinoamericana y ecuatoriana* dentro de un libro conmemorativo de los 50 años de *Juyungo*. A pesar de esto, en sus entrevistas declaró un agotamiento del tema étnico, el sometimiento a una predominancia mestiza, y la supresión de todo compromiso dentro de su quehacer artístico. Por otro lado, dentro de esta época, Nelson Estupiñán Bass demostró en su pensamiento escrito el rango de su eclecticismo temático y de perspectivas. En este contexto el autor fue estimulado por la consolidación de cosas como la idea política de plurinacionalidad, su presencia en círculos literarios afrocéntricos internacionales y en el nacional al ganar el Premio Eugenio Espejo. Las manifestaciones ensayísticas de Estupiñán Bass se incluyen en tres ejes que llegan a interseccionarse: el afrocéntrico, el militante político y el literario. Escritos como *El negro ecuatoriano*, *La poesía popular de Esmeraldas en la revolución del coronel Carlos Concha*, *Memorias de una ciudad 1920-1930* y *Esmeraldas* vuelven a tratar temas como el cimarronaje de manera cultural y política; la pertenencia afrodescendiente a la nación en una lucha con los centralismos regionalistas; la crítica al racismo estructural por procesos de despojo, explotación, contaminación, exclusión, aculturación y blanqueamiento propios del capitalismo global y neocolonial; el sustento de una cultura afrodescendiente americana inédita como parte de una filosofía humanista. De manera más diferenciada, en *Desde un balcón volado* y *Este largo camino* se encuentran temas varios como reflexiones políticas militantes de carácter tanto nacionalista como internacionalista; y reflexiones culturales que van desde lo local, lo étnico literario y musical; la crítica literaria sobre obras nacionales, latinoamericanas y europeas con inquisiciones tanto politizadas, culturales, como estéticas; ensayos que ligan a la literatura a un compromiso social como guía, mantenedora y pionera del pensamiento comunitario, nacional, político y cultural; así como otros que se preocupan por una especificidad estética universal dentro de las letras, su desarrollo histórico y contemporáneo.

Este repaso comparativo de la prosa no ficcional de Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass a lo largo del siglo XX dan cuenta de una amplia variación de temáticas y posicionamientos sujetos a los contextos vividos por cada autor. Estas variaciones desde el ensayo ponen en entredicho las tesis compartidas por los principales estudiosos de las obras de estos autores afroecuatorianos. Al comparar los temas tratados en la progresión histórica de los ensayos de Ortiz con el resto de su obra literaria dentro de los estudios críticos, se niega la evolución de temáticas establecida tradicionalmente por los académicos analistas de su obra. La evolución temática de su obra literaria ficcional y poética, que empieza en el negrismo o la negritud del realismo social y termina adoptando convenciones literarias occidentales, se invierte en su ensayística que va desde una temprana reflexión del mestizaje americano y la literatura occidental a temas culturales étnicos como la negritud y la música afrodescendiente en su etapa media y tardía; con notas marginales en entrevistas que explican su proximidad a un pensamiento esteticista propio del arte no comprometido. En cuanto a Estupiñán Bass, en todas sus etapas se centra en temas literarios, étnicos-culturales, políticos e históricos. El mantenimiento constante del interés en estos temas en todo su pensamiento escrito a lo largo del siglo tratado, sumado a la ambigua variación de sus posicionamientos dentro de esas mismas temáticas, niegan la típica progresión literaria que se hace de su obra ficcional y poética que va desde lo étnico, pasando por la literatura militante de izquierdas, y luego desemboca en la obra centrada en una belleza autónoma estéticamente. La negación se da por el tratamiento de todos estos temas paralelamente en todas las décadas estudiadas por el autor, con énfasis en su último ciclo.

Pero dentro de estos hallazgos también hay concordancia con otros postulados de los estudios literarios dedicados a estos autores afroecuatorianos. Al hablar de Ortiz se confirma en su posicionamiento subjetivo demostrado en las tesis de los ensayos ya estudiados un enfoque predominantemente mestizo y militante a lo largo de su pensamiento escrito, con un cambio en la fase ulterior de su vida demostrado en manifestaciones en entrevistas que defienden la idea de un arte y literatura autónomos y no comprometidos, en búsqueda de una universalidad de su obra. Y aunque se sostenga la complejidad variopinta de Estupiñán Bass a lo largo de su carrera, el estudio histórico de sus ensayos afirma la tesis de progresión temática histórica establecida por los estudios literarios especializados en su obra en la medida que, dentro de su ensayística, las temáticas étnicas y militantes han aparecido mayoritariamente desde 1930, mientras que la preocupación por el esteticismo se va filtrando progresivamente hasta llegar a florecer en la década de 1990. De esta manera, quedan

resumidas y contrastadas estas trayectorias específicas dentro de la historia del pensamiento escrito afroecuatoriano y afrolatinoamericano.

## Conclusiones

Como resultado de la investigación se tiene la exposición de las ideas culturales expresadas en los ensayos de Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass. Estas ideas son exploradas bajo diferentes circunstancias a lo largo del siglo XX, pero siguen varios ejes comunes: 1) el carácter político de la literatura, 2) el carácter mestizo en la cultura nacional, 3) el carácter afrodescendiente en la cultura propia, 4) el carácter esteticista en la literatura. Cada uno de estos ejes temáticos y los posicionamientos variables que tomaron los autores afrodescendientes al respecto estuvieron determinados por varios factores en varias escalas. Desde un enfoque subjetivo de cada autor se puede observar que el eje 1) responde a una realidad familiar próxima a las gestas políticas locales y nacionales ligadas a la izquierda socialista y comunista. El eje 2) se sustenta en la autoidentificación mestiza mulata de los escritores que los lleva a pensar el mestizaje como una cultura hegemónica paraguas de las demás variadas a nivel nacional y continental, con lo cual se busca un sentido de pertenencia. El eje 3) es ineludible por la realidad afrodescendiente de su identidad y espacio social, llegando a ser internalizada y defendida de diferentes maneras según los contextos que vivieron los autores. Y el eje 4) responde a cada autor de manera subjetiva según las lecturas a las que se iban aproximando con el pasar de sus vidas. Al hablar de determinantes sociales también se encuentran varias causales a los diferentes ejes temáticos. La influencia de las ideas políticas de izquierda del eje 1) responden a momentos de convulsión social nacional sumados a la consolidación de redes de apoyos dentro del campo literario nacional con proyección hacia el nivel internacional. El eje 2) tiene que ver mucho con el anterior en cuanto al carácter identitario defendido por la red de apoyo literario legitimado que afirmaba la identidad nacional como mestiza junto a la conciencia de clase como factores amalgamadores de la sociedad ecuatoriana y americana. El eje 3) es notorio a raíz del fortalecimiento de la red de apoyo de círculos académicos e intelectuales interesados por la literatura y la cultura afrodescendiente a nivel internacional. Y el eje 4) es explorado en el momento de una legitimación consolidada por parte de los autores tratados, demostrada por su consagración en premios literarios y culturales nacionales.

Cabe hacer una diferenciación de los grados en los cuales fueron explorados esos ejes temáticos dentro del pensamiento escrito de los autores afroecuatorianos estudiados. Mientras que las ideas políticas literarias y del mestizaje cultural fueron desarrolladas paralelamente al inicio de los ensayos de los dos autores, hay un despojo de la primera y aceptación férrea de la segunda por parte de Ortiz una vez cumplida esta primera etapa de exploración intelectual. El pensar étnico afrodescendiente fue introducido en primer lugar por Estupiñán Bass, fue desarrollado por ambos entre las décadas de 1970

y 1980, y continuó siendo predominantemente afrocéntrico en los escritos de Estupiñán Bass. El pensar esteticista fue introducido primero por Ortiz, y fue desarrollado por ambos en la última etapa del siglo XX, pero hay un notorio peso de estas ideas dentro de los comentarios de Ortiz. En resumen, estas son las variaciones en el pensamiento de los autores afroecuatorianos seleccionados para el presente estudio. Con lo cual se logró hacer algunas puntualizaciones, tanto afirmativas como cuestionadoras, de varias tesis encontradas en estudios académicos sobre la obra de estos autores, siendo una de las falsaciones importantes el problematizar una visión lineal y monolítica de los temas reflexionados por los autores a lo largo de sus carreras.

Dentro del estudio también se logró ampliar la visibilidad del campo literario afroecuatoriano y afrolatinoamericano al explorar un género poco conocido como el ensayo, de autores pertenecientes a una tradición literaria que, si bien cuenta con estudios académicos especializados, aún precisa de atención al ser una parte no hegemónica pero fundamental de la cultura latinoamericana. Y con los hallazgos hechos también se pueden destacar limitantes de este trabajo que pueden ser solventados en futuras investigaciones. Cuestiones como el pensamiento político contextualizado en escritos de Ortiz y Estupiñán Bass publicados en revistas especializadas en análisis coyuntural; la ensayística de una considerable cantidad de autores afroecuatorianos encontrada en el marco de este trabajo y esbozada en algunas partes del mismo; la posibilidad de una extensión de estudios y contrastaciones sobre el campo intelectual afrodescendiente a niveles nacionales, regionales, continentales y globales. Todas las anteriores son posibilidades de expansión investigativa a ser tratadas en un futuro y a las cuales este trabajo final de máster pretende aportar.

Al hacer la comparación de ideas, problemáticas y posicionamientos expresados en los ensayos de Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass, junto a un análisis de sus respectivas épocas y la contrastación de las tesis surgidas en estudios literarios sobre estos escritores afroecuatorianos, no se pretende caer en un juicio que busque acusar o resaltar la obra o subjetividad de un determinado autor. Como ya se lo dijo anteriormente, uno de los objetivos académicos de esta investigación es el explorar una parte poco conocida de la obra literaria de estos escritores, el ensayo. Y con esta exploración se hizo cuestionamiento de puntos de estudios literarios sobre estos autores afroecuatorianos publicados previamente. A la par, y se creería que es el punto más urgente, se hace explícita la existencia escrita de una historia intelectual afroecuatoriana, la cual es necesario explorar en futuras investigaciones. Y esta historia intelectual afrodescendiente local, como se lo explicó a breves rasgos a lo largo del trabajo final de máster, pertenece a la historia intelectual afrolatinoamericana y caribeña que se atrevió a

debatir con la intelectualidad “a secas”, esto es, con un círculo intelectual hegemónico. Es así que forma parte del esfuerzo de generar un conocimiento sea poscolonial para unos, decolonial para otros (Mignolo, 2010) o afroepistemológico (García, 2022). Un conocimiento y una enunciación de sí que entra en diálogo con el mundo que se habita. Pero dentro de esto, y para justificar la ausencia de una crítica explícita a la posición de un autor determinado en este trabajo, también se debe tener en cuenta el contexto de ese mundo habitado y su posible percepción. Lo cual deviene en un punto que raya en lo personal. En este sentido, se ha buscado entender el cambio de la subjetividad de los autores afroecuatorianos y sus ideas, aceptando que “[l]a identidad es coyuntural, no esencial” (Clifford, 1995, p. 26), y los productos que se creen a sí mismos puros enloquecen, según el verso de William Carlos Williams sobre el cual se trabajó buena parte del libro citado del antropólogo estadounidense. O recordando las ideas de Césaire, una búsqueda de la universalidad plural por medio de la defensa de la singularidad.

## Fuentes

- Armas, A., Bonilla, A. & Ortiz, A. (1983). Conversación con Adalberto Ortiz. *Cultura*. Vol. VI, No. 16. Banco Central del Ecuador. Centro de Investigación y Cultura.
- Bellini, G. (1997). *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Editorial Castalia.
- Binns, N. (2011). Poesía, pasión y propaganda. El activismo político de los intelectuales ecuatorianos durante la guerra civil española. *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, 1(34), 67–90. <https://doi.org/10.29078/rp.v1i34.51>
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Calderón Chico, C. (1991). *Tres maestros: Ángel F. Rojas, Adalberto Ortiz y Leopoldo Benites Vinueza se cuentan a sí mismos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Guayas.
- Calderón Chico, C. & Ortiz, A. (1988, abril). Adalberto Ortiz: “A uno lo traen al mundo contra de su voluntad”. *Revista Diners*, (71), 12-16.
- Castro Morales, B. (2008). El ensayo hispanoamericano del siglo XX.: Un panorama posible. En T. Barrera López (Ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana* (Vol. 3, pp. 805–854). Cátedra.
- Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Akal.
- Chalá, O. (1999). Las estrategias culturales para la Gran Comarca. En *Proceso de Comunidades Negras de Ecuador y Colombia. Tercer encuentro binacional de Comunidades Negras de Ecuador y Colombia: memorias*. Abya Yala.
- Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa.
- Cueva, A (2008). *Entre la ira y la esperanza*. Editorial Ecuador.
- Cyrus, S. A. (2002). Ethnic Ambivalence and Afro-Hispanic Novelists. *Afro-Hispanic Review*, 21(1/2), 185–189. <http://www.jstor.org/stable/23054499>
- Dash, J. M. (2012). Historias sin fin: Negritud, creolización y narración en el Caribe. *Cuadernos de Literatura*, 15(30), 238–249. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl15-30.hsfm>
- De La Fuente, A. & Reid Andrews, G. (Eds). (2018). *Estudios afrolatinoamericanos: Una introducción*. CLACSO. Afro Latin American Researcher Institute, Harvard University.

De La Torre, C., & Sánchez, J. A. (2018). Afro-Ecuadorian Politics. En K. Dixon & O. A. Johnson III (Eds.), *Comparative Racial Politics in Latin America*, (pp. 163–182). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315191065-8>

Depestre, R. (1984). Hello and Goodbye to Negritude. En M. Moreno Fraginals (Ed.), *Africa in Latin America. Essays on History, Culture and Socialization*. Holmes & Meier Publishers.

*El Correo* (1931a, 08 de agosto). Editorial. Juan del Mar A través de los Andes. *El Correo*, 265.

---- (1931b, 12 de agosto). Editorial. Juan del Mar A través de los Andes. *El Correo*, 266.

---- (1931c, 15 de agosto). Editorial. Juan del Mar A través de los Andes. *El Correo*, 267.

Esteban, Á. (2008). Poesía ecuatoriana, entre “La Idea”, “Madrugada” y “Tzanza”. En T. Barrera López (Ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana* (Vol. 3, pp. 697–704). Cátedra.

Estupiñán, C.N. (1935a). El movimiento emancipador de Rioverde. *Marimba*, 1.

---- (1935b). Mi cuaderno de historia. Descubrimiento de Esmeraldas. *Marimba*, 2.

---- (1935c). Problemas educacionales. *Marimba*, 2.

---- (1954a). La jornada capital del 5 de Agosto de 1820. *Tierra Verde*, 4: 1, 16. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Esmeraldas.

---- (1954b). Esmeraldas, tierra de libertad. *Tierra Verde*, 4: 2. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Esmeraldas.

---- (1955). Breve síntesis del paisaje y del hombre de Esmeraldas. *Tierra Verde*, 9-10. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Esmeraldas.

---- (1956). Hay que enseñar a amar a Esmeraldas. *Tierra Verde*, 11-12. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Esmeraldas.

---- (1958a). Diez años de labor. *Tierra Verde*, 13-15: 1-2. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Esmeraldas.

---- (1958b). Don Pedro Vicente Maldonado y Sotomayor. *Tierra Verde*, 13-15: 18-20. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Esmeraldas.

- (1961). La gesta admirable. *Tierra Verde*, 20: 4,21. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Esmeraldas.
- Estupiñán Bass, N. (1950). Ecos del homenaje tributado a Carlota Jaramillo en nuestra ciudad. *Revista Esmeraldas*, 17.
- (1955). Perfil de Pablo Neruda. *Tierra Verde*, 9-10. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Esmeraldas.
- (1961). El hombre negro del Ecuador. *Letras del Ecuador*, 16 (121): 11-15. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- (1961). Apuntes de un viaje por la República Popular China. *Tierra Verde*, 9 (20): 6,21. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Esmeraldas.
- (1968). Hacia una auténtica integración Americana. *Tierra Verde*, 4. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Esmeraldas.
- (1977). *Luces que titilan*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Esmeraldas.
- (1980) El arribo. *Meridiano Negro*, 1.
- (1981a, 01 de enero). La provincia verde: su política y su literatura. *Diario El Comercio*, p. 15.
- (1981b). Silueta del negro ecuatoriano. *Espejo*, 3 (4): 68-74.
- (1981c). Aristas Negras. *Cultura*, Vol. IV, No. 10, 51-80. Banco Central del Ecuador. Centro de Investigación y Cultura.
- (1981d). El ingreso de Horacio Hidrovo a nuestra novelística. En H. Hidrovo Peñaherrera. *Tauras o muertos que están vivos* (p. 151-173). Gregorio.
- (1982a). *Las dos caras de la palabra*. Banco Central del Ecuador.
- (1982b). *Viaje alrededor de la poesía negra*. Departamento de Publicaciones del Colegio Nacional Mejía.
- (1983, 10 de abril). El tiempo de la honestidad. *Diario El Comercio: suplemento cultural*, 3 (95): 8.
- (1984). Discurso pronunciado por el escritor. *Seminario Alternativa*, 5: 6.
- (1986). La cultura y el animal que, de tiempo en tiempo, sale de sus cuevas. *Amistad*, (10): 5.

- (1987). La libertad y La palabra. *Amistad*, (13): 13-17.
- (1988a). Sísifo la libertad y el hombre. *Bases*, 1 (1): 189-190.
- (1988b). La décima entera. *Revista Diners*, (79): 22-25.
- (1989a). Fulgor y ocaso de la tagua. *Revista Diners*, (82): 50-52.
- (1989b). Afluentes de Agosto. *Revista Diners*, (87): 36-37.
- (1989c). La Perestroika. *Amistad*, (19): 45-46.
- (1990). De curanderos, contras y culebras. *Revista Diners*, (101): 54-56.
- (1991a). El negro ecuatoriano. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 0(40), 59–62.  
<https://doi.org/10.16921/CHASQUI.V0I40.758>
- (1991b). Pórtico. En N. Estupiñán Bass (Ed.), *Vargas Torres en la prosa y en la poesía*. Editorial Ecuador.
- (1991c). Luces en el rescoldo. *Revista Diners*, (106): 18-20.
- (1992a). *Desde un balcón volado*. Banco Central del Ecuador.
- (1992b). Memorias de una ciudad 1920-1930. En *El negro en la historia* (75, pp. 81-91). Sociedad Amigos de la Genealogía. Centro Cultural Afroecuatoriano.
- (1994a). *Este largo camino*. Banco Central del Ecuador.
- (1994b). Esmeraldas. En *Ciudades del Ecuador* (pp. 4-8). Editores Nacionales. La Cemento Nacional. Vistazo.
- (1995). La poesía popular de Esmeraldas en la revolución del coronel Carlos Concha. *Afro-Hispanic Review*, 14(2), 53–56. <http://www.jstor.org/stable/23053914>
- (2021). Un mensaje de Esmeraldas. *Letras del Ecuador*, no. 106: 1. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Recuperado de: [https://ccbenjamincarrion.com/revista\\_digital/un-mensaje-a-esmeraldas-nelson-estupinan-bass/](https://ccbenjamincarrion.com/revista_digital/un-mensaje-a-esmeraldas-nelson-estupinan-bass/)
- Estupiñán Bass, N. & Bolden, M. A. (1989). Conversación entre Nelson Estupiñán Bass y Millicent A. Bolden. *Afro-Hispanic Review*, 8(3), 14–16. <http://www.jstor.org/stable/23054024>

- Estupiñán Bass, N. & Richards, H. J. (1983). Entrevista con Nelson Estupiñán Bass. *Afro-Hispanic Review*, 2(1), 29–30. <http://www.jstor.org/stable/23052826>
- (1985). Entrevista con Nelson Estupiñán Bass. *Afro-Hispanic Review*, 4(2/3), 34–35. <http://www.jstor.org/stable/23053875>
- Estupiñán Tello, J. (1978). *Monografía integral de Esmeraldas: Biografías de hombres representativos de Esmeraldas*. Electrográfica Offset.
- (1980). *Instituciones y cosas de Esmeraldas*. Electrográfica Offset.
- (1983). *Historia de Esmeraldas: Monografía integral de Esmeraldas*. Electrográfica Offset.
- (1993). *Otras biografías de esmeraldeños representativos*. Editorial Esmeraldas.
- Figueroa, J. A. (2022). *Republicanos Negros. Guerras por la igualdad, racismo y relativismo cultural*. Editorial Planeta. Crítica.
- García, J. (2022). *Cimarronaje, afroepistemología y soberanía intelectual*. El perro y la rana.
- García Salazar, J. (s.f.). *La tradición oral: una herramienta para la etnoeducación; una propuesta de las comunidades de origen africano para aprender casa adentro*. FEDOCA-SL.
- (1984). Poesía negra en la costa de Ecuador. *Desarrollo de Base* 1 (8): 30-37. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5291>
- García Salazar, J. & Walsh, C. (2015). Memoria colectiva, escritura y Estado. Prácticas pedagógicas de existencia afroecuatoriana. *Cuadernos de Literatura*, 38 (19): 79-98. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5178>
- Gnutzmann, R. (2008). La narrativa ecuatoriana: escribir para conocer la realidad. In T. Barrera López (Ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana* (Vol. 3, pp. 377–400). Cátedra.
- Handelsman, M. (2001). *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Abya Yala.
- (2010). Las literaturas «pequeñas» en busca de sus lectores interculturales. *Guaragua*, 14(35), 33–38. <http://www.jstor.org/stable/23266245>
- (2019). *Representaciones de lo afro y su recepción en el Ecuador*. Abya Yala. Universidad Andina Simón Bolívar.

- Herbst, H. (Director) (1969). *Deutschland Dada* [Film]. Cinegrafik.
- Ibarra, H. (1998). *La otra cultura: imaginarios, mestizaje y modernización*. Abya Yala.
- Jackson, R. L. (1979). *Black writers in Latin America*. University of New Mexico Press.
- Lewis, M. A. (1983). *Afro-Hispanic poetry, 1940-1980: from slavery to Negritud in South American verse*. University of Missouri Press.
- (2014). *Adalberto Ortiz: From Margin to Center*. Lehigh University Press.
- (2017). *Nelson Estupiñán Bass: Una introducción a sus escritos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Meridiano Negro*. (1980a). Editorial. Nota del Director. *Meridiano Negro*, 1.
- (1980b). Editorial. Nota del Director. *Meridiano Negro*, 2.
- Mignolo, W. D. (2010) Introduction: Coloniality of Power and De-colonial Thinking. En W. D. Mignolo & A. Escobar (Eds.). *Globalization and the Decolonial Option* (pp. 1-21). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315868448>
- Miranda Robles, F. (2004). *Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass: Hacia una narrativa afroecuatoriana* [Tesis de Magíster en Literatura]. Universidad de Chile.
- Montaño Escobar, J. (1997, 29 de abril). Sese ribó bendito. *Diario Hoy*.
- (1999, 05 de octubre). Chigualo-blues No. 26. *Diario Hoy*.
- Oliva, E. (2016). *Intelectuales afrodescendientes de habla hispana: debates y trayectorias en el siglo XX latinoamericano* [Tesis de Doctor en Estudios Latinoamericanos]. Universidad de Chile.
- (2017). Intelectuales afrodescendientes: apuntes para una genealogía en América Latina. *Tabula Rasa*, (27), 45-65.
- Ortiz, A. (1952a). El pueblo paraguayo y el culto a sus héroes. *Cuadernos del Guayas*, (4): 6. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Guayas.
- (1952b). Itinerario de los libros, juicios críticos. *Cuadernos del Guayas*, (4): 18. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Guayas.
- (1953). La función del artista y su expresión. *Cuadernos del Guayas*, (5): 19. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Guayas.

- (1954). Itinerario de los libros, juicios críticos. *Cuadernos del Guayas*, (8): 21. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Guayas.
- (1955a). Breves observaciones sobre la novela. *Cuadernos del Guayas*, (10): 7. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Guayas.
- (1955b). Itinerario de los libros, juicios críticos. *Cuadernos del Guayas*, (12): 17. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Guayas.
- (1973). *Fórmulas. El vigilante insepulto. Tierra, son y tambor*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- (1977). Negritude in Latin American Culture. En M. DeCosta (Ed.), *Blacks in Hispanic Literature: Critical Essays*. Port Washington, New York: Kennikat Press.
- (1989). La Marimba en América y Ecuador. *Opus*, 36. Banco Central del Ecuador.
- (1993). La Negritud en la cultura latinoamericana y ecuatoriana. En *Cincuenta años de Juyungo*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Guayas.
- (2021). La negritud en la cultura ecuatoriana. *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, no. 7: 97-118. Recuperado de: [https://ccbenjamincarrion.com/revista\\_digital/la-negritud-en-la-cultura-ecuatoriana-adalberto-ortiz/](https://ccbenjamincarrion.com/revista_digital/la-negritud-en-la-cultura-ecuatoriana-adalberto-ortiz/)
- Ortiz, A., & Ortiz Veloz, A. (1997). Diálogos con Adalberto. *Revista Iberoamericana*, 63(180), 487–500. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1997.6208>
- Oviedo, J. M. (2001a). *Historia de la literatura hispanoamericana. 3, Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Alianza.
- (2001b). *Historia de la literatura hispanoamericana. 4, De Borges al presente*. Alianza.
- Pabón, J. (2017). *A tres voces: poesía, tradición oral y pensamiento crítico de la diáspora* [Tesis de Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos]. Universidad Andina Simón Bolívar. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5749>
- Planells, A. (1985). Adalberto Ortiz: el hombre y la creación literaria. *Afro-Hispanic Review*, 4(2/3), 29–33. <http://www.jstor.org/stable/23053874>
- Pólit Dueñas, G. (ed.) (2001). *Crítica literaria ecuatoriana*. FLACSO Ecuador.

Sánchez, J. A. (2011). *El proceso organizativo afroecuatoriano: 1979-2009*. FLACSO Ecuador.

Tzara, T. (2014). *El surrealismo de hoy*. Ediciones Godot.

Wong, K. (2011) La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana (Análisis). *Ecuador Debate*, no. 84: 177-191. Centro Andino de Acción Popular.