



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Literatura

Proyecto de investigación teórica

La representación de lo masculino en los amorfinos

Previo a la obtención del título de:

Licenciado en Literatura

Autor/a:

Jordan S. Mosquera Mendoza

GUAYAQUIL-ECUADOR

Año: 2019

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, *Jordan Steeven Mosquera Mendoza*, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Literatura. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Luis Alberto Páez Von Lippke
Tutor del Proyecto investigación teórica

Javier Pérez Martínez
Miembro del tribunal de defensa

Amaranta Pico
Miembro del tribunal de defensa

Resumen

El presente trabajo de investigación está enfocado en el estudio de los amorfinos y como a través de estos es posible divisar la construcción de una masculinidad que se ejerce como dominante. El amorfino es parte de la memoria viva de las comunidades montubias que se caracteriza por ser un producto colectivo y del cual siempre se espera una respuesta. Su forma más conocida es el contrapunto en donde un hombre y una mujer construyen un intercambio de versos que pueden variar entre el romance y la burla. Así en este trabajo se plantea analizar la representación de la “masculinidad” a través de los amorfinos. Para ello ha sido necesario acceder a una serie de ejemplos y recopilaciones a través de entrevistas que permitan observar cómo gracias al estudio del arte oral se puede identificar las características de la masculinidad, los arquetipos asignados y la configuración de las relaciones de poder entre hombres y mujeres.

Palabras Clave: Masculinidad, amorfino, montubio, género, arte oral.

Abstract

The present investigation is focused in the study of amorfinos and how through them it's possible to spot the construction of a certain masculinity that prevails as dominant. The amorfino is a part of the living memory of the montubian communities characterized for being a collective product from which a reply is always expected. Its most known form is the counterpoint in which a man and a woman produce an exchange of verses they may vary between romance and sneer. This work aims to analyze the representation of masculinity through amorfinos. For that purpose, it has been necessary to reach a series of examples and compilations through interviews that allow to observe how, thanks to the study of oral arts, it is possible to identify the qualities of masculinity, assigned archetypes and the configuration of power relationships between men and women

Keywords: Masculinity, amorfino, montubio, gender, oral art.

Índice

1. Introducción.....	7
2. Arte oral, amorfino y género	11
2.1. La cultura montubia del Ecuador	11
2.2. Oralidad y arte oral	16
2.3. Estructuras y recursos del amorfino	21
3. El Género y los amorfinos.....	26
3.1. Perspectivas de género para entender el amorfino	25
3.2. Particularidades de la masculinidad montubia	26
3.2.1. Familia	33
3.2.2. Religión.....	38
3.3. Contrapunto: Machos vs Hembras.....	42
3.4. Tropos y arquetipos	46
3.4.1. Romance.....	47
3.4.2. Cuerpo y sexualidad	54
4. Conclusión	61
5. Bibliografía.....	65
6. Anexos	68

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Tema

La representación de lo “masculino” en los amorfinos

1.2. Problema

Los amorfinos son composiciones poéticas orales que se realizan dentro de las comunidades montubias de la Costa ecuatoriana y con contenido, por lo general, romántico o humorístico. El amorfino tiene un papel fundamental dentro de la cultura montubia, porque es la representación de sus voces, forma parte de la vida campesina y su función primordial está en que permite el goce a través del canto y el baile.

El montubio plasma en estas coplas su relación con el campo, sus penas y los saberes de la comunidad. Una de las formas, quizás la más conocida, es el contrapunto, en donde, y a manera de duelo, intervienen un hombre y una mujer para intercambiar creaciones que por lo general aluden a la idea de una relación amorosa. Así, este trabajo de investigación se enfocará en estudiar cómo en el intercambio de amorfinos se ve validada la construcción de una “masculinidad” como posible discurso dominante y el carácter de lo que significa ser un hombre en estas comunidades. Esta noción implicaría la posibilidad de observar desde la literatura oral montubia la superioridad del género masculino, las normas patriarcales que se imponen por sobre el género femenino, y los roles que se le ven asignado a cada uno.

1.3. Hipótesis

En el intercambio de amorfinos o contrapunto es posible evidenciar la validación de una masculinidad que se ejerce como dominante y también refleja el ambiente de desigualdad en cuanto a la participación social de la mujer. Así el amorfino permite la propagación de costumbres consideradas patriarcales e incluso a la división de tareas y de los espacios asignados dentro del funcionamiento social.

1.4. Objetivos

Objetivo general:

Analizar la representación de la “masculinidad” a través de los amorfinos

Objetivos específicos:

- Identificar las características y arquetipos de lo “masculino” dentro de la creación de amorfinos.
- Observar las relaciones de poder entre hombres y mujeres a través del punteo y contrapunteo.
- Entender la permanencia y continuidad de lo “masculino” y “femenino” a través de la tradición oral.

1.5. Metodología

El acercamiento a los amorfinos se realiza en un primer momento a través de libros que han sido creados como recopilaciones. Se requiere un proceso de clasificación que me ayudará a determinar una serie de ejemplos pertinentes para mi trabajo. Además, se plantea el trabajo sobre una forma de expresión de literatura oral por lo tanto es importante la realización de un trabajo de campo que permita recoger amorfinos producidos dentro de la provincia de Manabí. Se emplea las entrevistas como método de investigación porque permite conocer el contexto y los procesos de creación dentro de las comunidades. Dichas grabaciones serán transcritas para un posterior análisis.

La metodología de investigación teórica está sustentada a partir del análisis de material teórico y recopilación de fuentes bibliográficas. Es necesario llevar a cabo un trabajo de investigación que plantea procesos de recolección, el posterior análisis y fichaje de material pertinente. Se recurre al trabajo bibliográfico, es decir a un proceso de

investigación en bibliotecas y repositorios universitarios con la finalidad de acceder a fuentes confiables y actuales.

1.6. Antecedentes:

El primer trabajo que sirve como antecedente es *Tradición de la Cultura Montubia en Manabí*¹ por Lucía Cristina Villavicencio Cornejo, este trabajo toma como punto de partida la autorreflexión de las experiencias de la autora como mujer de descendencia montubia, pero además tiene como material de trabajo un conjunto de entrevista a hombres y mujeres en el cantón Chone, provincia de Manabí. Villavicencio plantea como enfoque de su trabajo la construcción de masculinidades montubias, las etiquetas y características que se atribuyen a este género y la constitución de estas a partir diferenciación con lo femenino.

La tesis de Maestría de Carmen Alexandra Cusme Salazar titulado: *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas Heraldo Mora Montesdeoca y la concepción de la mujer en sus creaciones, la décima y el amorfino*², parte del interés de la autora en observar el papel de resistencia social y observar el papel que representa la mujer. Se plantea:

Conocer su universo, sus motivaciones, su rol social y su consideración dentro de la poesía y el verso, como parte sustancial de una cultura cuya identidad y pertenencia se ata a la oralidad, al habla como ícono de su existencia, es el desafío de este trabajo³

La investigación de Cusme representa el acercamiento a los amorfinos con una perspectiva de género mucho más completa. La autora ha elegido dos amorfineros

¹Lucía Cristina Villavicencio Cornejo, *Tradición de la Cultura Montubia en Manabí*, Trabajo de titulación (Quito: Universidad San Francisco, 2013).

²Carmen Alexandra Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas Heraldo Mora Montesdeoca y la concepción de la mujer en sus creaciones, la décima y el amorfino*, Maestría en Estudios de la Cultura (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2012).

³ Cusme Salazar. *La oralidad de Manuel Rendón ...*, 4.

montubios de Calceta y a partir del trabajo de investigación, recopilación e incluso rescate de los versos ha encontrado el tratamiento de la mujer como tema de inspiración, como lugar común entre ambos autores.

Existe una serie de proyectos de investigación que estudian el mundo montubio desde la mirada antropológica, la construcción de estos como etnia y su participación en la política ecuatoriana. EL trabajo de Lucía Rivadeneira Suárez titulado *Los montubios: sujetos étnicos en construcción*⁴ permite plantear un punto de partida en cuanto a la construcción étnica del montubio sobre todo los modelos sociales del país con respecto a la configuración identitaria. Considero importante conocer quiénes son y cual ha sido el papel del movimiento montubio en cuanto a su relación con el Estado y el papel que desempeña estos elementos en los inicios de su representación literaria. En grandes medidas estos elementos discursivos asientan las bases para intentar alejarse de discursos esencialistas con respecto a la etnicidad montubia y como los procesos de identidad sufren cambios, responden a una serie de procesos políticos y ayudan a entender las relaciones entre individuos .

⁴ Lucía Catalina Rivadeneira Suárez, *los montubios sujetos étnicos en construcción*, Maestría en Ciencias Sociales con mención en Sociología (Quito: FLACSO, 2013).

2. Arte oral, amorfino y género.

2.1. La cultura montubia del Ecuador

El hablar en refranes, usar versos, responder o halagar a una persona con amorfinos es una habilidad, un uso de la palabra muy propio de los y las montubias. En 2015 la RAE implementó en su diccionario la diferenciación entre los términos “montubio” y “montuvio”, discusión que ya había sido planteada durante los años 30 por los autores del realismo social, en especial con José de la Cuadra en su texto *El montubio ecuatoriano*, publicado en 1937. Este texto surgió, en gran medida, como una respuesta a una serie de procesos reivindicatorios del campesino de la costa ecuatoriana y, a su vez, aseguraba la participación política de estos. Aquí de la Cuadra comienza a explorar las tierras, la vida y las costumbres del montubio, y utiliza el término “montuvio” para marcar una separación de la definición oficial dentro de la Real Academia de la lengua: “Dicho de una persona montaraz y grosera”⁵ que además agregaba es un término utilizado para hacer referencia al “campesino de la costa ecuatoriana”⁶. Como una persona que se identifica étnicamente como montubio, que creció dentro de una comunidad campesina y rural, casi un siglo después de la escritura del realismo social, puedo asegurar que la discusión por el uso de uno u otro término carece de mayor importancia dentro de estos espacios porque es una discusión que responde a un interés académico por parte de una tradición letrada, cuyos intentos de representación se alejan de la realidad social. Y, por lo tanto, a lo largo de la investigación haré uso de la palabra “montubio” en cuanto a sujetos étnicos que se autodefinen como tales.

⁵ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española Vigésima segunda edición* (Madrid: Real Academia Española, 2001), 1039.

⁶ Real Academia Española, ...1039.

José de la Cuadra define al montubio como el habitante de la zona rural costera del Ecuador que se ve rodeada de ríos y fuentes de agua dulce. Su definición parte de aspectos geográficos claros, pero también se encarga de hacer una enunciación a partir de la forma en cómo lucen y su origen mestizo:

El montuvio, es, pues, el poblador estable de esa zona, a la cual se liga por su trabajo. El montuvio es la resultante de una elaboración casi pentasecular, en la cual han intervenido tres razas y sus variedades respectivas. El fondo es indio, pero no uniforme. En primer lugar, porque en Ecuador existían diversas nacionalidades indígenas, cuya diferencia no era solo la totémica. En segundo lugar, porque el elemento indio no se mezcló en la misma proporción con los otros elementos.⁷

Se comienza a configurar la identidad física de los montubios e incluso afirma el componente étnico mestizo a partir de porcentajes: 60% de indio, 30 % de negro y 10% de blanco⁸. Plantea el mestizaje, como componente esencial de la identidad ecuatoriana, pero a pesar de demostrar datos aparentemente concretos sobre la composición racial del montubio también brinda datos específicos sobre la apariencia física. Define la altura, forma del cuerpo, el color de la piel e incluso la habilidad del trabajo, su capacidad para natación y la destreza con el machete. Además de poner énfasis sobre el cuerpo femenino, su hermosura, su función social y el desempeño de la mujer dentro del hogar:

Como al hombre montuvio, a las mujeres montuvias el régimen dietético y la labor perenne las libras de la obesidad. Son buenas amas de casa, por mucho que no dominen las artes menores domésticas. (...) por lo que atañe a las faenas propiamente campesinas, la mujer montuvia, con las exclusiones lógicas, es tan capaz y tan experta como el hombre montuvio. Resulta admirable contemplarla tomando el puesto del varón: desde ordeñar una vaca hasta sembrar arroz con espeque.⁹

⁷ José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano* (Quito: Ministerio de Educación, 2009)105.

⁸ De la Cuadra, *EL montuvio ecuatoriano ...*,106.

⁹ De la Cuadra, *EL montuvio ecuatoriano ...*,107.

La figura femenina es un punto de partida importante, “es la imposibilidad de trascender las distancias culturales entre observador y observado”¹⁰. Es decir que la normativa de belleza manejada en estas descripciones aún corresponde a ideales extranjeros. Convierte a las mujeres en una parte constitutiva de la identidad, en un elemento de representación a través del cual logra ubicarse en un punto de enunciación, aparenta conocer la comunidad y en cierto sentido tener un control sobre la construcción de relaciones sociales. Hace referencia al rostro impasible, las facciones agraciadas y su cuerpo que es “hasta los quince años, más o menos, de una enhiesta hermosura”¹¹. Parece ubicar estas características como determinaciones sociales, y construye la idea de feminidad a la que los individuos deberán sentir un apego casi que inmediato, pero en una comparación constante el canon de belleza dominante. La participación de José de la Cuadra es un punto de partida importante con respecto a la construcción de los montubios como grupo étnico y cultural del país:

Los montubios no aparecen en la vida social y política del Ecuador como un grupo étnico diferenciado, sino hasta entrado el siglo XX de la mano de la obra literaria de los intelectuales de los años treinta, especialmente de José de la Cuadra y del llamado “Grupo de Guayaquil”, autores que visibilizaron a los montubios e intentaron transformarlos en un actor político de la misma manera que lo eran los indios en la Sierra para incluirlos en la lucha política que llevaban adelante los partidos de izquierda, socialista y comunista.¹²

De la Cuadra, y el grupo Guayaquil, se encargan de edificar al montubio como una:

(...) imagen de un ecuatoriano tipo, un ser capaz de encarnar la ecuatorianidad con el fin de aportar a la construcción de la identidad nacional, pero desde lo regional, un tipo de ecuatoriano del litoral, pues,

¹⁰ Humberto E. Robles, “El montuvio: una mitología sobre la cual se funda la nacionalidad ecuatoriana”, en *El montuvio ecuatoriano* (Quito: Ministerio de Educación, 2009), 31.

¹¹ De la Cuadra, *EL montuvio ecuatoriano ...*, 107.

¹² Rivadeneira Suárez, *los montubios sujetos...*, 43.

hasta entonces, la figura popular nacional reconocida y legitimada había sido el indio serrano.”¹³

En la literatura de los años 30 es posible rastrear la imagen del montubio como la identidad regional por excelencia. Para estos autores es posible escribir sobre una nación constituida por la diversidad de actores, por la validación del mestizaje en las zonas rurales e integrar estas variantes en los procesos y escenarios del Estado Nación a inicio del siglo XX. La definición vista hasta el momento del montubio ecuatoriano corresponde a una suerte de esencialismo en el que la etnicidad se entiende “como parte de la naturaleza humana”¹⁴. Así el asumir que por ser un colectivo cultural los y las montubias están relacionados entre sí por un comportamiento específico, por su condición social, la separación entre lo rural y lo urbano, e incluso por caber en una imagen física se está esencializando la etnicidad:

La tendencia a esencializar la etnicidad está presente también en discursos que hablan de un “ser cultural”. La correspondencia se da, en este caso entre los grupos étnicos y “sus” características culturales. Dentro del discurso identitario manejado por el movimiento montubio, se encuentra claramente esta tendencia esencializante, puesto que se considera que el montubio es igual a sus rasgos culturales: música, danza, etc.¹⁵

El montubio es un sujeto en relación con su condición social. El sujeto montubio o los sujetos étnicos en general se definen como tales a partir de “la existencia de un pasado común, la identificación con un territorio, el uso de un mismo idioma, junto a otros elementos culturales y simbólicos compartidos por los miembros de esta colectividad”¹⁶. Este es, en gran medida, el proceso realizado por la Cuadra y es la definición que busca al hablar de “montuvios”. Planteamiento problemático porque se construyen enunciados

¹³ Rivadeneira Suárez, *los montubios sujetos ...*, 43.

¹⁴ Rivadeneira Suárez, *los montubios sujetos ...*, 12.

¹⁵ Rivadeneira Suárez, *los montubios sujetos ...*, 12.

¹⁶ Rivadeneira Suárez, *los montubios sujetos ...*, 13.

desde la voz de poder y estas son categorías mucho más fijas que responden a la necesidad de lealtad dentro de un movimiento. Un acercamiento mucho más acertado, según el texto de Rivadeneira Suárez sería a través del constructivismo, de la consideración de las relaciones de los individuos con el entorno y “a partir de la posición que ocupa dentro de un espacio de relaciones”¹⁷. Se trata de la inclusión del sujeto sobre el que se enuncia en procesos dinámicos en donde la construcción, o resultado, sea operado en su totalidad por estos. Es decir:

Enunciando a un irreductible y primario “ser” biológico o cultural como “explicación” de la existencia de los grupos e identidades étnicas el constructivismo se pregunta por los específicos y localizados procesos no discursivos y discursivos de la producción de la diferencia étnica; ésta no aparece como un fenómeno natural de la condición (biológica o cultural) humana sino históricamente localizado, producto de un arduo proceso de mediaciones y confrontaciones en el espacio social.

La etnicidad montubia se ha marcado, en un primer momento, como una estrategia política a inicios de siglo XX y con la participación del Grupo Guayaquil. La representación de estos servía a la configuración donde lo que importa “no es en sí la referencia a una identidad étnica es esencialista o no, sino para qué se usan tales esencialismos, es decir que se entiende la apelación a una identidad étnica como un recurso político, social o cultural”¹⁸. En el 2008 la Asamblea Constituyente “reconoció, aunque con muchas dificultades, la existencia de los montubios como pueblo diferenciado de otros grupos”¹⁹. Este fue el primer momento que las comunidades montubias se vieron registradas formalmente como un grupo étnico del país. Lo que plantea otras formas de relación entre sujetos reconocidos políticamente y cuya etnicidad se vuelve evidente dentro de los marcos estatales. Para el censo del 2010 “el 7,4% de la población se

¹⁷ Rivadeneira Suárez, *los montubios sujetos ...*, 13.

¹⁸ Rivadeneira Suárez, *los montubios sujetos ...*, 14.

¹⁹ Rivadeneira Suárez, *los montubios sujetos ...*, 87.

autoidentificó montubia”²⁰. Este resultado comenzó a demostrar que el discurso social se había modificado: se comienza a plasmar un discurso político de la autoidentificación étnica y la necesidad de reconocimiento para combatir la discriminación, el acceso a beneficios sociales y sobre todo asegurar la supervivencia cultural y del patrimonio intangible. Así se movilizan una serie de cuestiones vinculadas a la concepción del montubio en el imaginario popular. La posibilidad de reconocerse como tal cambia en gran medida las relaciones sociales y las miradas que se tiene hacia la pobreza, dejando de un lado una condición intrínseca de clase, ya no todo montubio era pobre, iletrado o grosero. Así los procesos étnicos de construcción de la identidad montubia (montuvia) se desvinculan de características consideradas esenciales frente la mirada popular como, por ejemplo: espacio rural, la posibilidad de acceder a expresiones artísticas, e incluso con la llegada de nuevas herramientas tecnológicas se reconfiguran las formas de relación de los montubios con la naturaleza y la producción de su arte.

2.2. Oralidad y arte oral

El arte oral es un término empleado para hacer referencia a las representaciones verbales de “gran valor artístico y humano, las cuales incluso pierden la posibilidad de existir, una vez que se las escribe”²¹. A través de estas expresiones es posible representar costumbres e incluso validar comportamientos dentro de una comunidad cuya forma primordial de comunicación es el habla. Las expresiones de arte oral son una pequeña parte de todo el producto cultural que se moviliza como memoria viva dentro de las comunidades orales y es ahí donde se concentra el valor de la colectividad. Por ende, los saberes solo logran sobrevivir pasando de generación en generación a través de la palabra

²⁰ Rivadeneira Suárez, *los montubios sujetos ...*, 87.

²¹ Alba Moya, *Arte Oral del Ecuador* (Ecuador: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009), 26.

hablada. Así se convierte en parte del cuerpo de las tradiciones y saberes de los pueblos. Según el antropólogo Geovanni Battista Bronzini la oralidad es el vestigio de la memoria:

(...) la oralidad (...) no es en sí un producto cultural, sino un fenómeno comunicativo. Siendo tal, sus productos se vuelven sin embargos canales y medios de producción cultural, a los que hay que agregar, que tales canales sirven para una producción cultural íntimamente relacionada con las necesidades de cohesión del grupo, de su socialización, como necesidad humana para la consecución de los bienes necesarios para la vida”²²

Al ser un fenómeno comunicativo presente en todas las culturas del mundo y estar ligada directamente con la posibilidad de transmitir saberes de todo tipo entre semejantes, la oralidad fortalece la relación de un grupo social con el medio en el que se desenvuelve, y permiten transmitir los saberes de dichos grupos a través del tiempo. Es decir que a través de la oralidad se “recoge las representaciones de la totalidad de la realidad, tanto han sido productos de actividades sensoriales (...), como aquellas que interfieren en la imaginación propiamente dicha”²³. Al hablar de la oralidad bajo estos términos parece, en gran medida, que se hace referencia a un producto del pasado, a una fuente primitiva de comunicación y ejercicio de memoria ineficaz frente a la capacidad duradera del texto escrito. La oralidad está presente en las sociedades contemporáneas y occidentales de una manera u otra, pero la diferencia está en cómo existen pueblos, comunidades y sociedades, que movilizan los valores de usos tradicionales para “hacer de esa diaria comunicación un arte de la palabra”²⁴. En las comunidades orales, debido a la falta de elementos tecnológicos y herramientas occidentales que permitan la permanencia del conocimiento, se accede a la narración y el testimonio como formas válidas para producir

²² Tatiana Quiñónez Hidrovo, “Estudio introductorio Manabí oralidad e Identidad regional”, en *Recuperación de la tradición oral de Manabí*, ed. por Mario Rivas Alemán, Raymundo Zambrano, Ángela Zevallos (Manta: Universidad Laica Eloy Alfaro, 2004), 22.

²³ Quiñónez Hidrovo, ““Estudio introductorio Manabí oralidad e Identidad regional”...”, 23.

²⁴ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 1.

reflexiones y retención de conocimientos. Así, la memoria está ligada directamente al suceso, a la fugacidad, y a través de la imposibilidad de mantener estos momentos como procesos fijos se desarrollan técnicas completamente distintas a las usadas en las sociedades donde prima la escritura:

En la cultura oral, la memoria se vale de estrategias distintas a las que usa letras. Dado que las palabras son sonidos y dada la fugacidad del sonido, la imposibilidad de detenerlo, de fijarlo, de darle inmovilidad; la cultura oral liga la palabra al suceso. Esto explica que, en los mitos. Haya tantas versiones como narradores; los personajes pueden cambiar de sexo, edad. Apariencia, relación de parentesco, etc., lo que importa es el suceso.²⁵

El arte oral está ligado directamente con los espacios, vínculos sociales y con el suceso en medida que funciona como acción; al no existir una forma para lograr que los conocimientos duren en la memoria se recurre a la oralidad porque es “una forma propia de entender las palabras”²⁶. Los sucesos se entrelazan porque funcionan como prácticas colectivas en donde se involucran varios miembros de la comunidad a través del intercambio de modismos particulares e imágenes que pueden identificarse como propias. Es posible encontrar ciertas variaciones regionales y específicas entre una zona y otra, es decir, que cada expresión de arte oral podría funcionar como una variante de otra cultura. Por ejemplo, es posible rastrear la relación histórica entre los amorfinos y la copla española, y en cada una se pueden observar particularidades correspondientes al contexto e incluso a los procesos históricos y políticos.

El uso del término “literatura oral” posiciona a la oralidad como una variante de la escritura y la reduce a un engranaje de esta. He decidido emplear el concepto “arte oral” para describir a los amorfinos porque hace referencia al uso primordial de la palabra en la construcción de la poesía, en lugar de describirlos en base de lo que “carecen”: la

²⁵ Moya, *Arte Oral del Ecuador ...*, 27.

²⁶ Moya, *Arte Oral del Ecuador ...*, 27.

escritura. El término “arte oral” es utilizado por Alba Moya en su libro *El arte oral del Ecuador* debido a que no hace referencia a la escritura como objeto de estudio específico, si no a lo que se logra transmitir de forma verbal. La producción literaria está suscrita a creaciones artística destinadas a cierta élite y canon que excluyen las expresiones poéticas y narrativas de grupos orales por considerarlas inferiores. Entonces al hablar de arte oral se abre la posibilidad de delimitar las fronteras de análisis al especificar el objeto de estudio:

El *arte oral* sería parte de la tradición oral, ya que esta última es muy incluyente, involucra a todo lo que se transmite oralmente: las tecnologías, las normas de comportamientos, etc. Mientras que el *arte oral* se refiere a la producción oral artística²⁷.

No todo fenómeno expresivo entra en la clasificación del arte oral. Por ejemplo, la investigadora e historiadora ecuatoriana Tatiana Hidrovo Quiñonez se vale de la aclaración hecha por Eugenia Villa Posse para definir al arte oral como “la tradición que pasa oralmente de generación en generación, utilizando elementos formales de la narrativa tradicional como son y han sido: los mitos, cuentos, relatos, leyendas, refranes, adivinanzas y coplas”²⁸. Es decir que dentro de esta clasificación no es posible ubicar a expresiones de tintes más casuales como rumores o información porque estas se alejan del empleo formal de estructuras literarias. En este momento se enmarca a la poesía popular a partir de su “función expresiva, es decir, manifiesta con exactitud y viveza los sentimientos del grupo”²⁹. Si la funcionalidad es un punto de diferenciación, también lo hace el uso de los recursos, en gran medida porque el que no se use la palabra escrita no significa que se carezca necesariamente de un sentido estético.

²⁷ Moya, *Arte Oral del Ecuador* ..., 34.

²⁸ Quiñonez Hidrovo, “Estudio Introductorio Manabí oralidad e Identidad regional”..., 23.

²⁹ Ileana Almeida, “El arte verbal quechua”, en *Historias de las literaturas del Ecuador Literaturas Indígenas*, ed. de Jorge Enrique Juncosa (Quito: Corporación Editora Nacional, 2013), 60.

La poesía popular se distancia de la leyenda y los mitos, por sus rasgos estéticos, pues están formuladas a partir del principio de la rima y la copla, aunque no obedecen de manera expresa a los dictados formales de la literatura “cultura”. Sus temas son diversos, desde las circunstancias emocionales, hasta los refranes que recogen sentencias morales, hasta elementos de la vida diaria y saberes ancestrales.³⁰

No solo surge una separación entre formas de arte oral, sino también a partir de del uso popular y culto de la palabra. Se acentúa la diferencia entre la idea formal de la poesía, un ejercicio poético de la palabra para clases dominantes y hegemónicas, y la poesía popular, manejada por clases sociales subalternas en la que la escritura no es vista como una habilidad imprescindible en los intentos de supervivencia y la recuperación del material espiritual. Tatiana Quiñonez Hidrovo presenta una serie de puntos con respecto a la separación de la poesía escrita y la oral:

Ubidia le atribuye los siguientes rasgos a la poesía popular: la oralidad (su transmisión por vía oral), a anonimia (el carácter anónimo por su praxis), la relación con la música popular (la utilización de la música como apoyo expresivo – estético), el apego a una métrica (no siempre estricta), su carácter de tradicional (deviene de un tiempo anterior) y finalmente su funcionalidad)³¹

La anonimia es la voz que enuncia, es decir marcar una separación sobre como la poesía culta es escrita por un “yo que afirma verdades particulares, muy tuyas, como si fuesen verdades universales”³², mientras la poesía popular se aleja de las particularidades, el yo desaparece y se reemplaza por un yo colectivo. Esto no necesariamente significa la carencia de un autor, pero si presenta la “condición de producto anónimo, recreado colectivamente y creado sin sujetarse estrictamente a las reglas formales de la literatura

³⁰ Quiñonez Hidrovo, “Manabí oralidad e Identidad regional”..., 23.

³¹ Quiñonez Hidrovo, “Manabí oralidad e Identidad regional” ..., 25.

³² Quiñonez Hidrovo, “Manabí oralidad e Identidad regional” ..., 34

escrita”³³. La poesía oral es una práctica colectiva que afecta las normas de la comunidad y que logra manifestarse en diversas actividades desde situaciones sacras, a momentos de disputa y enamoramientos. Así la obra se enriquece con la participación de la comunidad porque expresa el estado emocional y la percepción del mundo, el estado de las cosas y el orden de las relaciones sociales.

2.3. Estructuras y recursos del amorfino

El amorfino forma parte del conjunto de expresiones artísticas o arte oral montubio. Dentro de este grupo se encuentran otras expresiones de tinte musical y poético como los chigualos y las décimas. Los chigualos están relacionados con los ritos religiosos y mantienen un valor sacro a través de cantos dedicados al niño Jesús. Este es el nombre con que se designa a un evento dividido en dos partes: en una primera instancia están los cantos y en un segundo momento se realizan una serie de juegos en los cuales los jóvenes mantienen un intercambio de versos a través de los llamados juegos de ruedas. Por su parte las décimas son construcciones poéticas de diez versos cuya función primordial no se aleja de la del amorfino porque ambas sirven como instrumento para enamorar. La investigadora Alexandra Cusme encuentra que ambos son formas poéticas que van de lo chocante “(satíricos, irónicos, atrevidos, insinuantes, paganos, sexuales, morbosos, machistas, etc.)”³⁴ a lo romántico “(amorosos, disimulados, simpáticos, apasionados, delicados, tiernos, respetuosos, etc.)”³⁵.

El amorfino es la expresión artística más representativa de la cultura montubia. Los y las montubias utilizan la palabra para crear composiciones poéticas, que pueden ir acompañadas del tocar de las guitarras, en donde plasmen su realidad, materializar sus creencias y expresar sus emociones. Quiñonez Hidrovo define al amorfino como una

³³ Quiñonez Hidrovo, “Estudio introductorio Manabí oralidad e Identidad regional” ..., 21.

³⁴ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 128.

³⁵ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 128.

“copla que se expresa y transmite oralmente o al son de la música en las provincias de Guayas, Los Ríos y Manabí, sobre todo en la cultura montubia”³⁶. Quiñonez Hidrovo hace una referencia a Federico Carlos Sainz para explicar la estructura y composición de los amorfinos a partir de “cuatro versos octosílabos. Asonantados, los pares. Los versos también pueden ser asonantes o consonantes de ocho, once o doce sílabas. Pueden tener cuatro y hasta nueve versos, y también existen de tres”³⁷. Estos versos mantienen esta construcción porque en gran medida facilita el acto de memorizar y permitir resumir en su brevedad una serie de emociones que van desde la ironía, la mera burla y el romance. Son creaciones literarias que surgen “de la inspiración, suspicacia, y creatividad de una persona, que dichos con rimas ya sea rimando la primera con la segunda o la primera con la tercera, o la segunda con la cuarta, etc.”³⁸ En términos mucho más formales el verso montubio posee la siguiente estructura:

Una estrofa de cuatro versos de arte menor, con una regularidad métrica de versos octosílabos o heptasílabos. En cuanto a la rima, generalmente es asonante, es decir, cuando en cada palabra coinciden las vocales de cada sílaba en la última vocal tónica de dos o más versos, solamente las vocales son iguales y las consonantes son distintas. En cuanto a clase de estrofa, pueden estar dispuestos como cuarteta con esquema de rima ABAB o redondilla ABBA.³⁹

Observemos estos aspectos formales en uno de los amorfinos recogidos:

En el centro de la mar (a)siete sílabas
 suspiraba un pez bagre (b)ocho sílabas
 y en el suspiro decía (a)ocho sílabas

³⁶ Quiñonez Hidrovo, “Estudio introductorio Manabí oralidad e Identidad regional”...45.

³⁷ Quiñonez Hidrovo, “Estudio introductorio Manabí oralidad e Identidad regional”...45.

³⁸ Eumeny Candelario Álava Párraga, *Vivo Folclor manabita compendio de cultura popular manabita* (Calceta: Universidad Técnica de Manabí, S:A), 93.

³⁹ Consuelo Puga Palomeque, *El Chigualo manabita la fiesta navideña montubia* (Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2013), 76

no hay como la madre. (b)siete sílabas⁴⁰

El uso de los amorfinos es la muestra clara del uso de la palabra viva, de símbolos y con clara referencia a la relación de los sujetos con su entorno para “tejerlos para crear imágenes literarias, las metáforas, son características de la poesía universal” ⁴¹.

Alexandra Cusme afirma que la poesía montuvia:

Más de tener las mismas particularidades en tanto normas formales que hacen que un texto sea considerado como parte de la poesía, es decir el verso, la estrofa y el ritmo, la métrica y la rima, tiene la musicalidad y cadencia de sus palabras propias y su tono voz que la distingue de las otras elaboraciones de la oralidad.⁴²

El verso montubio se caracteriza por su espontaneidad y su informalidad en el uso de la lengua, es decir que hace uso de modismos y frases típicas. Responde a cánones literarios desde la forma: la conoce y construye el mensaje desde sus conocimientos. La riqueza del fondo está en el trabajo con la palabra y en donde recae la fuerza de la poesía, es en este uso en donde afianza su identidad. Los amorfinos son rimados de tres formas: copla, cuarteta y redondillas.

La copla es la que rima el segundo verso con el cuarto:

Toda mi vida entera
me he visto enamorado
y tengo por seguro
que moriré quemado.

La cuarteta, rima el primero con el tercero y el segundo con el cuarto:

Me veo viejo y de mala suerte
siempre chiro y peloteado
y a la hora de mi muerte
que me entierre el arropado.

⁴⁰ Zorita Zambrano Vergara, en conversación con Alexandra Cusme, Pedro Bonfim y autor, Calceta – Manabí, marzo de 2019.

⁴¹ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 51.

⁴² Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 51.

La redondilla es la que rima el primer verso con el cuarto y el segundo con el tercero:

Una corte de cristal
para esta montuvia bella
que parece una estrella
de la corte celestial. ⁴³

El contrapunto es la variante del amorfino quizás más reconocida en donde “participan generalmente dos copleros cada uno de los cuales dice una rima de cuatro versos, que casi siempre tiene un contenido desafiante, sarcástico y picaresco”⁴⁴. La dinámica consiste en un juego de respuestas en el que un actor responde siempre en relación con el primero y manteniendo el tono. La función primordial de este intercambio está relacionado a la diversión y al contexto festivo y su tema recurrente es la posibilidad de realizar el cortejo de la pareja, en el cual el hombre toma la posición de conquistador y es la mujer quien puede, siempre a través de coplas, corresponder o rechazar la situación.

Don Carlos:

A Dios le pido la muerte
pero no en este verano
porque tengo un amorcito
quiero ver mi densengaño

Doña Leopoldina:

Yo te conozco pavito
lo enamorado que estás
sí en serio son tus empeño
no me conseguirás. ⁴⁵

⁴³ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 65.

⁴⁴ Quiñónez Hidrovo, “Estudio introductorio Manabí oralidad e Identidad regional”, 45.

⁴⁵ Carlos Leónidas Vera Vera y Blanca Leopoldina Macías Sornoza, “Entrevista a Carlos Leónidas Vera Vera y Blanca Leopoldina Macías Sornoza”, en *Recuperación de la tradición oral de Manabí*, ed. por Mario Rivas Alemán, Raymundo Zambrano, Ángela Zevallos (Manta: Universidad Laica Eloy Alfaro, 2004), 291.

En el contrapunto es posible entender cómo funciona la construcción formal de los amorfinos, su función social y como a través del uso se puede crear metáforas, imágenes, tejer un mensaje y construir esto en una forma de entretenimientos. Además, desde ya se puede advertir, a través de los ejemplos, como amorfinos logran exponer de forma clara las relaciones de poder entre hombres y mujeres. En donde existe una perpetuación de la imagen relacionada al cuerpo femenino y a una aparente superioridad masculina. Por esta razón el contrapunto es la forma que más compete para este trabajo, porque logra evidenciar el manejo del género a través de la palabra desde ambas partes, además de las características y funcionalidad ya expuestas con anterioridad.

3. El Género y los amorfinos

3.1. Perspectivas de género para entender el amorfino

El objetivo primordial de este acápite radica en presentar una serie de material teórico que contribuya al cuestionamiento del carácter de “lo masculino” dentro del imaginario montubio y como esto se ve expresado a través de la construcción de amorfinos. Es decir, utilizar material teórico cuyas categorías, relacionadas con aspectos más generales en términos académicos y sociales, resulten pertinentes para entender la construcción de la masculinidad montubia y las relaciones de género que surgen a partir de esta. La propuesta está en mirar la construcción del patriarcado y de las relaciones de género desde el contexto local, a partir de la construcción social montubia rural y de los roles de género, cuyos procesos históricos - sociales se distancian de la subjetividad dominante.

Me gustaría comenzar haciendo referencia a la posibilidad de mirar a la teoría de género decolonial como un punto de partida para la construcción de las relaciones de género por fuera del sistema moderno impuesto en las sociedades occidentales o colonizadas por estas. Es decir, permitir una apertura, mover la mirada hacia las microhistorias y las subjetividades podría resultar en un acercamiento mucho más sensato a las múltiples posibilidades. La mirada, aún en construcción, de la socióloga y experta en Estudios Latinoamericanos Mária Millán Moncayo apunta a un descentramiento teórico de la hegemonía planteada por cultura occidental:

La propuesta de la descolonialidad que me gustaría impulsar se refiere al proceso mediante el cual el sentido común de la cultura dominante se ve cuestionado, entre otras cosas, por el efecto de sentido de otras formas

culturales comunitarias que adquieren visibilidad y fuerza, porque aparecen como más pertinentes para nuestro tiempo actual.⁴⁶

Millán pretende marcar una separación e incluso localizar sus estudios por fuera de la academia estadounidense, por eso prefiere utilizar el término “descolonial” frente al término “decolonial”. Abre la posibilidad a entender la modernidad y las configuraciones sociales a partir de la relación con la multiplicidad, alejándose de la totalización y comprendiendo la fragmentación en cuanto a la interseccionalidad pensada en términos de raza, clase y género. Estos planteamientos permiten enfocar la investigación en cuanto a una sociedad específica cuyos elementos parecen alejarse de ideales hegemónicos. Es decir, observar las culturas como portadoras de modernidades alternativas, ver en “la actualidad y la modernidad de las otras culturas, su coetaneidad con el tiempo presente, como portadoras de propuestas y sentidos que interpelan a la cultura de la modernidad capitalista”⁴⁷. Su propuesta pone énfasis en pensar desde distintos contextos y así dejar de producir imágenes canónicas y visiones universales fundadas “en un ‘sujeto abstracto Mujer’, correlato ‘del sujeto abstracto varón’, funcionales ambos a la lógica dominante del mercado”⁴⁸. Los procesos de estudios teórico-práctico deben ser comprendidos a través de su contribución en el desmontaje del sujeto universal, abstracto y construido socialmente a través del paradigma moderno.

Pensar cómo el hombre montubio plasma la masculinidad a través de su poesía permite observar ejemplos en los que se manifiestan las bases universales que comprenden la idea de “mujer” y de “hombre” como identidades estáticas y complementarias. Si se piensa, bajo esta dinámica, que las relaciones están aparentemente determinadas se asume la opresión femenina como inamovible en la estructura

⁴⁶ Mária Millán Moncayo, “feminismos, postcolonialidad, descolonización: ¿del centro a los márgenes?”, *Andamios. Revista de Investigación Social* 8, n°17 (2011): 17.

⁴⁷ Millán Moncayo, “feminismos, postcolonialidad, descolonización: ...”, 18.

⁴⁸ Millán Moncayo, “feminismos, postcolonialidad, descolonización: ...”, 19.

hegemónica y universal del patriarcado. Al entender como el paradigma moderno y el sujeto universal no representa a la comunidad montubia es posible ver como el género maneja otros espacios. En el contexto rural la mujer no es concebida, específicamente, como alguien débil en relación con su género, sino que esta “vulnerabilidad” está relacionada a las labores asignadas al hogar, consideradas menos relevantes y exigentes en comparación con el trabajo de siembra. Judith Butler propone una mirada sobre la construcción de la mujer y el patriarcado universal que ayuda a alejarnos de enunciados que dan por asumida una identidad en común:

If ones “is” a woman, that is surely not all one is; the term fails to be exhaustive, not because of pregendered “person” transcends the specific paraphernalia of its gender, but because gender it’s not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constitutes identities. As a result, it becomes impossible to separate out “gender” from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained.⁴⁹

El género es un conjunto de comportamientos que aprendemos y que son transmitidos culturalmente en relación con nuestro sexo biológico. Sin embargo, para una adecuada comprensión de este tema, debemos cuestionar esta mirada única y universal de a las relaciones de poder o los procesos de construcción de identidad. La idea de una identidad femenina hegemónica como determinante y la difusión de lo que Butler llama “patriarcado universal” representa la imposibilidad de contener y representar los procesos de opresión de género en contextos culturales específicos. Las culturas realizan diferenciaciones de género propias y que surgen a partir de las diferencias sexuales, es decir, de la diferenciación anatómica y biológica entre hombres y mujeres. Las personas advierten estas divisiones entre masculino y lo femenino desde lo simbólico, desde un

⁴⁹ Judith Butler, *Gender Trouble Feminism and the subversion of identity* (New York: Routledge, 1990), 3.

conjunto de actitudes cotidianas que se configuran como referencias objetivas y válidas dentro de la configuración estructural de las sociedades. La antropóloga mexicana, profesora e investigadora de género Marta Lamas realiza una serie de estudios que facilitaran el acentuar el concepto de género:

La nueva acepción de género se refiere al conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen entre los integrantes de un grupo humano en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre hombres y mujeres ⁵⁰.

Se entrelaza al sexo con el género y a partir de este último se determina la percepción tanto de lo político como de lo social. La diferencia esencial entre hombre y mujer no parte únicamente de la biología, sino de una serie de construcciones simbólicas que pertenecen al orden de la representación (vestimenta, forma de caminar, gestos, etc.) y del lenguaje. La binariedad entre lo masculino y lo femenino debe ser contextualizada y no separada analítica o políticamente de las categorías que las intercepta como raza, clase, o etnicidad, debido a que cada cultura realiza una simbolización propia de esta, e incluso, contribuye en la construcción de identidad produciendo múltiples versiones de esta dicotomía.

El género ordena espacios y tareas a partir de las diferencias entre sexos, esta configuración dificulta la igualdad social. La sociedad simboliza y construye un conjunto de ideas y representaciones que intentan presentar de manera clara lo que “es ‘propio’ de los hombres (lo masculino) y ‘propio’ de las mujeres (lo femenino)”⁵¹. Lamas trae a colación el concepto del *habitus*, empleado en una primera instancia por Bourdieu y los define como el “conjunto de relaciones históricas ‘depositadas’ en los cuerpos individuales en la forma de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y

⁵⁰ Marta Lamas, Diferencias de sexo, género y diferencia sexual, *Cuiculco* 7, n°18 (2000): 3.

⁵¹ Marta Lamas, *El género es cultura* (Almada: V campus euroamericano d cooperação cultura, 2007, 3.

acción. Estos esquemas son de género y, a su vez, engendran género”⁵². Es la imposición del género como autoevidente, es hablar de la “naturalidad” que posee debido a procesos y estructuras relacionados con la validación y división del espacio social (lo público y lo privado) e incluso del trabajo, por ejemplo, es el hombre quien arrela la vaca y la alimenta, pero es la mujer quien la cocina, corta, prepara el queso y otros derivados.

La naturalización del género que provoca la división sexual y la construcción patriarcal de la sociedad trae como consecuencia la falta de cuestionamiento, y la poca posibilidad del actuar humano, de modificar y atacar la norma. Se trata de ver a los hábitos con naturaleza sexuada (género) como fundamento original e inamovible de la desigualdad y separación que se encuentra presente en la realidad y en las representaciones de éstas. La normatividad se impone como parte del sistema de percepciones simbólicas que operan a través de la validación de características construidas desde un orden: hombres como dominante y las mujeres son las dominadas. Se tiende a la masculinidad o “lo masculino” como una cuestión meramente identitaria que asegura lo que se piensa y se hace. Pero la masculinidad es un proceso que se construye, una meta social que no surge como algo ya logrado con facilidad. Se trata de observar los procesos que se atraviesan para definirse y distinguirse como hombres. Xavier Andrade realiza un análisis de las masculinidades en el Ecuador y aunque la masculinidad montubia o rural no aparece implícita en su trabajo es imposible no vincular algunos aspectos que parecen comunes:

Esto significa enfocar el problema de lo masculino no necesariamente mediante objetivación de tales formaciones sociales, sino más bien considerándolas como parte de las relaciones imaginadas y factuales que

⁵² Lamas, *El género es cultura...*, 3.

el sistema heterosexual, y lo “masculino” como parte de éste, establece en ellas.⁵³

La naturalización produce esencialismo y es necesario enfocar los discursos para evitar la construcción y proyección de estereotipos sobre lo que no están dentro del sistema dominante. Si se omiten los comportamientos de los sujetos subalternos (indígenas, negros y montubios) se está asumiendo e imponiendo la perspectiva de las masculinidades hegemónicas. Se “promueve el reconocer falsas esencias y la reificación de los grupos racialmente subordinados, sobre cuya sexualidad poco o nada se sabe”⁵⁴. El problema está en no reconocer la existencia de múltiples modelos de masculinidad y como las relaciones de poder en sus respectivas comunidades son diversas. Es necesario el cuestionamiento de lo masculino considerando una serie de valores sociales que construyen al hombre montubio, — valores que intentaré explicar más adelante —, y que aplicar las teorías de género en las que no se tome en cuenta estas ramificaciones puede reducir el análisis a una serie de determinismos y estereotipos transmitidos sobre los hombres y las mujeres montubias a través de medios de comunicación, literatura y amorfinos ligados al mero entretenimiento folclórico. Las categorías utilizadas sirven para poner en contraste la construcción de las relaciones sociales, expresadas en la poesía oral, con procesos similares en cuanto lógica (dominador frente a dominado, fuerza activa y fuerza pasiva) dentro de sociedades occidentales y urbanas. Es cercarse a los estudios de comunidades patriarcales y las relaciones de poder basadas en el género desde el contexto local, desde las costumbres y expresiones culturales.

3.2. Particularidades de la masculinidad montubia

⁵³ Xavier Andrade, “Masculinidades en el Ecuador: contexto y particularidades”, en *Masculinidades en Ecuador*, ed. de Xavier Andrade y Gioconda Herrera (Quito: FLACSO, 2001), 17.

⁵⁴ Andrade, “Masculinidades en el Ecuador: contexto y particularidades” ..., 17.

Si ya se ha entendido a la masculinidad como una meta de orden social que pretende ser alcanzada y que varía dependiendo del contexto debido a que está atravesada por factores sociales. Al proponer un análisis enfocado en lo que los hombres dicen o hacen en la cultura montubia se debe profundizar en el estudio de una serie de cualidades que condicionan la conducta objetiva y subjetiva de los individuos. Cada cultura construye una simbolización de las diferencias entre sexos y a partir de esto proyecta múltiples formas en que la dicotomía entre hombres y mujeres opere. Estas diferencias se expresan a nivel performático y es en el lenguaje donde queda aún más claro:

Lo característico de los seres humanos es el habla, que implica una función simbolizadora, y que es fundamental para volvernos sujetos y seres sociales. El habla posee una estructura que está fuera del control y de la conciencia del hablante individual, quien, sin embargo, hace uso de esta estructura presente en su mente. El lenguaje es un elemento fundante de la matriz cultural, o sea, de la estructura madre de significaciones en virtud de la cual nuestras experiencias se vuelven inteligibles.⁵⁵

Para sociedades cuya primordial forma de comunicación es el habla se pueden observar las construcciones sociales a través de su poesía o de cantos. Es en el lenguaje en donde simbolizamos las diferencias sexuales y gracias a que es posible su universalidad, aunque tome diversas formas, se puede traspasar los cambios de conocimientos entre generaciones. Las diferencias toman “forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que influyen y condicionan la conducta objetiva y subjetiva de las personas en función de su sexo”⁵⁶. El amorfino es una expresión oral montubia en el que se emplea la palabra como una forma viva y en donde se plasma la relación de los sujetos con su entorno. Así existe una serie de aspectos de la vida montubia, ligados a la construcción familiar, al matrimonio e incluso la religión,

⁵⁵ Lamas, *El género es cultura...*,2.

⁵⁶ Lamas, *El género es cultura...*,2.

que evidencian las relaciones de género y los roles asignados a hombres y mujeres expresados en la tradición oral, los cuales expondré en los apartados consecutivos.

3.2.1. Familia:

La familia se construye como el eje primordial de la comunidad. “Es la unidad productiva básica y la interrelación con otros grupos sociales se las realiza a través de las tareas de cooperación mutua, del matrimonio y el compadrazgo”⁵⁷. Existe una serie de roles asignados a hombres y mujeres a partir de su género. El padre es considerado el proveedor primordial y por lo tanto ocupa el espacio de lo público, mientras la mujer asume el papel doméstico, el espacio de lo privado:

La familia gira en torno a la madre antes que del padre, en lo afectivo (...) el impulso a la madre es netamente sentimental, espontáneo”, llamadas a sostener la tradición de la cocina, del huerto y los oficios, de las costumbres y las fiestas, de los sabores colectivos, de un modo particular e inconsciente, desde el diario vivir, desde el hogar y la familia, la mujer logra fomentar en sus hijas y en todos los espacios que ella habita el amor por las costumbres.⁵⁸

Surge así una necesidad por marcar el trabajo masculino como primordial. Por lo que existe la posibilidad, según Alexandra Cusme, de desarrollar una multi-habilidad para los trabajos del campo y las labores domésticas. Es quien abastece al lugar de agua, comida; genera las posibilidades de supervivencia e intenta construir un equilibrio entre las responsabilidades y la vida en pareja. Esta clara separación entra en conflicto con respecto a la crianza. Es la madre quien se mantiene como cabeza del hogar, con aparente autoridad y guía emocional. José de la Cuadra determina a la familia montubia como una “entidad prieta, aislada o casi aislada”⁵⁹ que gira en torno a la autoridad del padre y por

⁵⁷ Quiñónez Hidrovo, “Estudio introductorio Manabí oralidad e Identidad regional” ..., 41.

⁵⁸ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas* ..., 32.

⁵⁹ De la Cuadra, *EL montuvio ecuatoriano* ..., 109.

otro lado a la afectividad materna. En algunos amorfinos podemos observar a la figura femenina surgir como obstáculo o autoridad dentro del plano de lo doméstico e incluso como requisito necesario para aceptar la unión de sus hijos:

Mi madre me dio un consejo
al bajar las escaleras
que no me dejara creer
de palabras lisonjeras.⁶⁰

*

Muchacha dile a tu madre
que quiero ser tu pretendiente
que no lo hago por amor
sino por dormir caliente⁶¹

La estructura familiar está compuesta por una estructura clásica: padre, esposa, hijos e hijas, a pesar de esto dentro del mundo montubio el matrimonio o la unión de una pareja se realiza por fuera de las instituciones de lo eclesiástico y el Estado. La madre al ser la responsable de la crianza es la figura de poder dentro del hogar. La división de responsabilidades parece estar relacionada con el uso de la fuerza como una necesidad para solventar a la familia a través del trabajo campesino, mientras la mujer está dedicada al trabajo de la cosecha, a la separación y preparación de las semillas. Se concibe a los miembros de la familia como objetos bajo el poder del patriarca. “Esa dialéctica entre lo rústico y lo tierno que es característica de la naturaleza montubia, hace que se vuelva sobreprotector de la familia e impositivo como hombre, el bienestar y la seguridad son su responsabilidad mayor”⁶². La construcción de estos roles se plantea como una contradicción, los papeles parecen asignados debido a las necesidades del hogar y dentro de esta parecen una serie de códigos propios. El montubio crece en una sociedad

⁶⁰ Zambrano Vergara, conversación.

⁶¹ Alexandra Cusme, en conversación con Zorita Zambrano Vergara , Pedro Bonfim y autor, Calceta – Manabí, marzo de 2019.

⁶²Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 26.

primordialmente patriarcal, “es machista por cultura y por costumbre”⁶³ es decir que aprende y produce una serie de elementos inculcados desde el hogar, conversaciones e incluso a través de la fuerte presencia del catolicismo. Y es en sus cantos y versos donde se manifiesta de forma clara:

San Pedro tenía una mujer
San Pablo se la quitó
si los Santos hacen eso
porque no he de hacerlo yo⁶⁴

*

El que se quiere casar
primero ha de ver con quién
el quién el cómo y el cuándo
el cuándo el cómo y con quién⁶⁵

Estos ejemplos no únicamente revelan las concepciones con respecto a matrimonio, sino también sobre la poligamia. Mientras para la mujer “la monogamia y la monoviría”⁶⁶ son muy comunes. La construcción de hombre se realiza a través de la imagen del conquistador, galante y pícaro. La poligamia aparece frecuentemente ejercida por el hombre, expresada en las coplas e incluso es aceptada por las mujeres a través de un proceso de naturalización en el que únicamente deben casarse, tener hijos y dedicarse al cuidado de estos y de su marido:

Yo soy como el picaflor
que anda de tambo en tambo
distintas flores chupando
sin ninguna dar amor

*

⁶³Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 26.

⁶⁴ Yuri Hernández Mendoza, “Manabí: Identidad, cultura y antropología” en *Poética, retórica y memoria en el amorfino: coplas de amor montubias*, Tesis no publicada, recopilado por Javier Pérez Martínez, 2010.

⁶⁵ Zevallos Mendoza, Vera Zevallos, Valdivieso Solórzano, Delgado Cevallos, “Memorias de Manabí” en *Poética, retórica y memoria en el amorfino: coplas de amor montubias*, Tesis no publicada, recopilado por Javier Pérez Martínez, 2010.

⁶⁶ De la Cuadra, *EL montuvio ecuatoriano ...*, 110.

Al negrito que yo quiero
no le importa que otra lo quiera
siendo yo la preferida
puede besar a cualquiera⁶⁷

La mujer parece ser subordinada al hombre y acepta la construcción de la infidelidad únicamente en el caso masculino. Es él quien mantiene la autoridad, quien decide cuándo “llevarse” a la mujer y comenzar su propia familia; es quien afirma estas relaciones como enseñanzas. Desempeña el papel de proveedor y como tal su papel es la de cuidador y protector de a todos los miembros del hogar, y “a cambio de su esfuerzo, recibe todas las atenciones y cuidados necesarios para fortalecer el cuerpo y su orgullo. Siempre tendrá cariño, afecto y atención de su entorno y su persona”⁶⁸. Este orgullo se colapsa cuando la monoviria no se realiza y la mujer accede al adulterio:

Que linda que está la luna
un lucero la acompaña
qué triste que queda el hombre
cuando una mujer lo engaña⁶⁹

En la relación familiar la mujer no puede acceder al adulterio, el hombre montubio rechaza y reprocha estas acciones. José de la Cuadra continúa haciendo una reflexión sobre esto y recalca el orgullo del hombre:

Frente a su mujer adúltera, el marido montubio se siente, más que en su amor, ofendido en su dignidad de macho; reaccionando su venganza preferentemente contra el amante, en quien tratará de castigar la burla de que éste lo ha hecho víctima. No es infrecuente que perdone a la mujer o que, separado de ella, permanezca después

⁶⁷ Cándida Navarrete, “Copias Cándida Navarrete”, en *Poética, retórica y memoria en el amorfino: coplas de amor montubias*, Tesis no publicada, recopilado por Javier Pérez Martínez, La Estancilla, Calceta.

⁶⁸ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 29.

⁶⁹ Zambrano Vergara, conversación.

indiferente; siempre, por supuesto que haya logrado la venganza que persiguiera.⁷⁰

De esta forma la familia se ejerce como la base de las organizaciones sociales. El orgullo del hombre está relacionado con la necesidad de ser la única pareja de la mujer y comprende la poligamia como una práctica exclusivamente masculina que no se mantiene oculta. La construcción de la familia se comienza a temprana edad, se busca la protección económica del esposo y a cambio este recibirá atenciones dentro de su hogar: comida y afectos. Además, es posible entender el estatus paterno en cuanto a los cambios de relación al tratarse de un hijo. Si ya se sabe que la madre ocupa el espacio de lo afectivo, el padre ocuparía el de la autoridad. La paternidad opera en la producción de espacios y concepciones dominante en cuanto el padre se convierte en una guía para el hijo. Por otro lado, se deben ver como los “procesos de socialización padre e hija/o”⁷¹ modifican los espacios en donde se construyen masculinidades. En el caso de la relación padre e hijos, estos son llevados por este despertar sexual en la compañía paterna. “No hay esa conversa de sexualidad, el montubio coge y a los doce años ¡pum!, el papá lo lleva al chongo”⁷². Este momento funciona como ritual de iniciación sexual en términos pragmáticos y que opera en el nivel de performance público en cuanto el hombre performa su sexualidad para obtener la aprobación de sus congéneres.

En dichos como: “Cuando el puerco es bueno dieciséis pare la chancha”⁷³ se configura la virilidad como factor determinante de la masculinidad en la medida en la que se producen imaginarios donde la capacidad sexual es medida a través de actos, muestras públicas de validación e incluso sobre la capacidad reproductiva de la mujer. Estos son fenómenos frecuentes, pero no generalizaciones en cuanto a cómo opera la paternidad. Es

⁷⁰ De la Cuadra, *EL montuvio ecuatoriano ...*, 32.

⁷¹ Andrade, “Masculinidades en el Ecuador: contexto y particularidades” ..., 14.

⁷² Gabriel Paredes Villegas, en conversación con Pedro Bonfim y autor, Guayaquil, junio 2019.

⁷³ Paredes Villegas, conversación.

posible observar cómo, aunque parece que estas ideas están construyendo jerarquías desde el momento en el que los procesos de validación están destinados a los hombres mientras que las mujeres no pueden “competir” con esas herramientas porque simplemente el espacio destinado a lo femenino es el privado y los afectos. Por otra parte, el amor materno se encuentra con frecuencia en los versos y es considerado necesario en la construcción de la identidad.

Del cielo cayó una rosa
mi mamita la recogió
se la puso en la cabeza
qué bonita le quedó

*

Maldita sean las mujeres
menos la que me parió
sino hubiera sido por ella
angelito fuera yo⁷⁴

Así vemos cómo en el hogar se ubica a la maternidad como la fuerza constructiva de la moral y el amor. La mirada masculina ve a la mujer como una parte importante de la vida del hombre en tanto es responsable del desarrollo emocional de los otros miembros del hogar: se convierte en la causante del dolor emocional cuando provoca desprecio o engañar, o es erigida como fuente de alegría y buenos comportamientos gracias a su papel de madre.

3.2.2. Religión

La religión es un elemento constante en cuanto a la configuración de la moralidad montubia. Es posible encontrarla como una temática recurrente dentro de la poesía popular, además de ser utilizada a través de los chigualos un pretexto para hablar sobre el

⁷⁴ Wilman Ordóñez Iturralde, ed., *Amorfino canto mayor del amorfino* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2014), 28.

cuerpo, e incluso es posible trazar un espacio de enfrentamiento contra una moralidad impuesta e inquisidora. Entonces, es posible observar la característica sacra y al mismo tiempo antagónica de los chigualos. Es en la religión donde convergen las contradicciones, en cuanto a representación y en cuanto a lo sacro y a lo pagano. Los chigualos divididos en dos partes encierran cantos que se anuncian dedicados al niño Jesús, como por ejemplo este de conocimiento popular:

Buenas noches niño
fue que me olvidé
de darle las gracias
apenas llegué.

Este y cientos de otros ejemplos son cantados como prosas religiosas que se incorporan a una fiesta profana, llegando incluso a “que la Policía y la Iglesia los persiguen, por considerarlos atentados al orden y a la moral”⁷⁵. Esto es una referencia la segunda parte del chigualo en donde se llevan a cabo una serie de juegos a través de los cuales las y los jóvenes pueden participar para acercarse a la persona que les interesa románticamente. Llaman en este sentido a una práctica abierta de la sexualidad, a un juego en contra de la represión, es utilizar la palabra hablada, fruto de los procesos de colonización, y darle un uso que invierta la lógica de dominación. Zorita Zambrano alude a esta problemática al hablar sobre lo que sus padres creían cuando asistían a estos eventos: “Mi mamá se ponía bravísima cuando la gente aquí hacía chigualo e íbamos. Es que ahí no hay ni donde sentarse, decía. Las alcahuetas pues, decía mi papá”⁷⁶. El amorfino se convierte en el Calibán: el montubio emplea los elementos conceptuales de la palabra hablada, de la palabra de quienes están a poder y comienza a “insultar” en el idioma de quienes lo

⁷⁵ Quiñónez Hidrovo, “Estudio introductorio Manabí oralidad e Identidad regional”...48.

⁷⁶ Zambrano Vergara, conversación.

gobiernan. Hablar abiertamente de sexualidad, del sexo, es brindar la posibilidad a una comunidad de poder hablar de sus propias experiencias:

Próspero [...] ha dado a Calibán el lenguaje; y con él una historia no manifiesta de consecuencias, una historia de futuras intensiones. Este don del lenguaje no quería decir el inglés en particular, sino habla y concepto como un medio, un método, una necesaria avenida hacia áreas de sí mismo que no podían ser alcanzadas de otra manera.⁷⁷

El amorfino se presenta en función festiva, manifiesta la libertad sexual y apela directamente a los intereses románticos. Es en esencia una contradicción entre el valor sacro y el interés por provocar a una moralidad conservadora. “Son cantos y rezos y al mismo tiempo celebración e intercambio de versos y expresión del gusto por el goce y la algarabía coqueta del hombre y la mujer”⁷⁸. Pero la relación parece ir más allá de los límites de la creación y la inspiración:

Copla y religión llegaron juntas, y juntas se quedaron en la memoria del montuvio; así, la fe religiosa es una constante de su habla, la virgen María, el niño Dios y San José, los temas más explotados para versos y cantos; pero también en el chigualo se manifiesta el cuerpo, el goce y la conquista, la ternura, la seducción, el amor, el desprecio y juegan mucho los valores morales, son lo divino y lo humano una pareja inseparable.⁷⁹

Se encuentra a la religión y lo sacro como parte de los procesos de inspiración. Los amorfinos serían entonces una representación en la que converge lo religioso, las necesidades políticas, la relación con la naturaleza y la mirada que se tiene hacia los cuerpos. La religión es impuesta y a través de ella se configura el carácter de lo que se debe hacer y lo que no, se construye el ideal de la mujer como un sujeto destinado a amar y cuya opción de amor es la incondicionalidad (maternidad) y la del hombre como sujeto

⁷⁷ Roberto Fernández Retamar, *Calibán Apuntes sobre la cultura en nuestra América* (México D.F.: Diógenes, 1974) 27.

⁷⁸ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas...*, 15.

⁷⁹ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 16.

dominante que en nombre de la moral católica reclama el cuerpo y el comportamiento de las mujeres:

Eres linda entre las lindas
entre las reinas la mejor
eres la mujer más bonita
donde guardaré mi corazón⁸⁰

*

La mujer que tiene tres
y con su marido cuatro
no tiene perdón de dios
ni lastima de su sapo.⁸¹

Aquí se corroboran las dos imágenes del uso de la mujer en los versos a través de la religión. Una voz masculina enuncia el comportamiento negativo y lo castiga en nombre de Dios, y por otra parte se celebra la belleza femenina a través de una referencia a la virgen María. Así muchos amorfinos se construyen como llamados a las buenas costumbres, a limitar la sexualidad femenina y sobre todo construir un ideal de mujer a través de imágenes religiosas. Es decir que a pesar de su carácter de protesta aún se validan normas y comportamientos sociales que se ven establecidos por la presencia del catolicismo, en la medida que los poetas reclaman, desde su posición de marido y de macho, que la mujer se ubique dentro de los espacios que parecen corresponderle dentro del hogar, la vida sexual e incluso vestimenta. El hombre se encarga además de representar los comportamientos femeninos que no deben llevarse a cabo, los condena y les advierte. Esto muestra una clara idea de superioridad en la que ella es planteada como alguien que al salirse de las normas puede ser juzgada y determinada por la mirada masculina.

⁸⁰ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 16.

⁸¹ Eduardo Mendoza, en conversación con el autor, Portoviejo-Manabí, mayo de 2019

3.3. Contrapunto: Machos vs Hembras

La forma más atractiva para la exposición de amorfinos es el contrapunto. Un intercambio de versos, por lo general improvisados, entre dos personas. “El contrapunto es un juego oral y corporal muy expresivo que puede darse entre parejas de mujeres y hombres o solo entre hombres o solo entre mujeres”⁸². La expresión más popular, y el enfoque de mayor interés para este trabajo, es el intercambio entre hombres y mujeres porque construye un enfrentamiento que puede poseer un carácter claramente romántico. El hombre inicia con un “picoteo” o un “pique”, término usado para hacer referencia al acto de provocar o de iniciar el enfrentamiento, y la mujer tiene la posibilidad de responder negando e impidiendo su interés, o aceptando y devolviendo con un verso que continúe con la dinámica del romance. En palabras de Eduardo Mendoza para describir las conclusiones de estos enfrentamientos: “Si él no tiene más argumentos se queda callado, si no le sigue picando. En muchas ocasiones si decían: ¡ah! Este si es bien mentado le daba un sí, o en otros le seguía picando”⁸³.

El amorfino es una parte de los juegos de rueda o los chigualos, y es en muchos casos la forma más popular de entretenimiento en las comunidades. Como ya se ha expresado los chigualos están divididos en dos secciones: la primera una parte en su totalidad sacra, cantos dedicados al niño Jesús y los posteriores juegos de ruedas en donde el amorfino se convierte en una parte esencial de la diversión. Es un instrumento de cortejo empleado entre jóvenes con la peculiaridad que la fuerza expresiva se ve reducida únicamente a cuatro versos con rima exacta, consonante, y un número concreto de sílabas, es decir que va directo al tema. El contrapunteo está rodeado de un ambiente de juego, en donde la pareja compite constantemente para observar qué amorfino es mucho más

⁸² Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 62.

⁸³ Mendoza, conversación.

directo y por lo tanto mejor construido. Cada parte ocupa una posición específica que va a guiar el intercambio:

Hombre:

En la palma de mi mano
te quisiera retratar
para cuando estés ausente
alzar la mano y mirar⁸⁴

Mujer:

Yo he visto la variedad
en media sala tendida
solo la muerte es verdad
lo demás todo es mentira. ⁸⁵

La aproximación al contrapunto se realiza a través de los roles, por ejemplo, es la mujer quien se asume como “la contraparte del amorfino y responde con gran audacia a los desafíos de la oralidad. En ese cantar y decir, la mujer ejecuta el verso con la autoridad que se otorga ella misma en la disputa del saber y del querer”⁸⁶. Son las mujeres sujetos sometidos a una contradicción en cuanto al carácter que las compone: son semilleros de una tradición cultural en donde se las presenta sometidas al mundo masculino, pero es en la posibilidad de la respuesta, de cambiar el sistema atacando a la figura del macho, donde surgen estrategias que dan la vuelta a la posición de “hembra” subordinada. Es muy usual que los poetas expongan su postura de machos y acentúen esa imagen”⁸⁷. Por ejemplo, el hombre “mentao” se presenta ante la multitud como dominante porque tiene la posibilidad de exponer sus dotes para enamorar. Desde estos se construye un desafío en donde cada verso es una respuesta directa y crea una línea argumental que evolucionan entre lo

⁸⁴ Zambrano Vergara, conversación.

⁸⁵ Zambrano Vergara, conversación.

⁸⁶ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 59.

⁸⁷ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 63.

romántico, lo satírico y lo violento. La mujer increpa y acepta el desafío, e incluso tenta, las capacidades viriles que los hombres pretenden demostrar.

Esta característica de demostrar, de dirigirse a lo público, permite pensar en lo que Xavier Andrade denomina una doble dinámica “del exceso y el silencio”⁸⁸. Se observa esta relación en el amorfino en cuanto a la posibilidad que tiene de ser público, de ser compartido con una cantidad de personas que alientan, abuchean, aplauden e incentivan algunas de las partes involucradas. Al hablar de “exceso” se refiere a “la frecuencia y el ritmo en la producción de estereotipos sobre lo que significa ser hombre”⁸⁹. Y al referirse a la posibilidad del “silencio” se enfoca en “la abolición de referencias sobre el saber y/o ignorancia acumulados vía experimentación de la sexualidad masculina”⁹⁰. Para Andrade estas situaciones están presentes en las relaciones entre hombres, o un hombre con el público, y en donde la referencia constante al sexo heterosexual y a la aparente potencia sexual de los “machos” da como resultado claro una proliferación de estereotipos sobre la forma en que se debe manejar la sexualidad. Es decir, que los hombres tienden a hablar de manera pública sobre las formas en que los cuerpos son precodificados, moldeados de acuerdo con una sola perspectiva y tienen a suprimir momentos o procesos que estén fuera de esta. En el amorfino podemos observar cómo se expresa la tensión sexual, el interés por marcar en las formas de expresión más allá de la simple reproducción verbal. Se impone un silencio con el tratamiento de los cuerpos a través de códigos y metáforas que contribuye a la constante ambigüedad en que son tratados los cuerpos:

La mujer en el amor
es igual al acordeón
cuando le tocan las teclas

⁸⁸ Andrade, “Masculinidades en el Ecuador: contexto y particularidades” ..., 21.

⁸⁹ Andrade, “Masculinidades en el Ecuador: contexto y particularidades” ..., 21.

⁹⁰ Andrade, “Masculinidades en el Ecuador: contexto y particularidades” ..., 21.

se le afloja el diapasón⁹¹

Los versos colorados (“coloraos”) que mantienen una clara connotación lujuriosa, erótica y que en muchas ocasiones navegan por distintos grados de lo “vulgar”, son el mayor ejemplo de estas dinámicas. En donde el pene y la vagina se convierten en elementos a los que se refieren constantemente en etiquetas. Es el intercambio de amorfinos un claro ejemplo de la dualidad exceso/silencio en especial porque se ve a la masculinidad actuada, el macho, el “mentao” performa ante el público un conjunto de convenciones vinculadas con la percepción de lo que se conoce como lo masculino, a pesar de que la mujer tiene la posibilidad de interpelar esta posición. Además, hay una serie de gestualidades y movimientos que no únicamente llaman la atención de su contraparte, sino que la intimidan en cuanto ponen en tela de duda su papel en la familia, imponiéndose a él como eje destinado al espacio público y a la autoridad de decisión:

A la grande no la quiero
porque ya sabe de todo
a la chica la prefiero
para enseñarle a mi modo

*

Mi padre me dio un consejo
como modo de ensalada
que no respetara viuda
ni soltera ni casada⁹²

El hombre se coloca como guía dentro de la elección de la pareja y por lo tanto se brinda la autoridad para elegir a una mujer a partir de su edad para instruirla en los papeles de doméstica y tradicional. Además, se brinda la potestad para practicar abiertamente su sexualidad cuando muchas veces parece limitar la de su contraparte a través de la

⁹¹ *Amorfinos folleto*, editado en Perú, Cedido por Magdalena (Calceta), en *Poética, retórica y memoria en el amorfino: coplas de amor montubias*, Tesis no publicada, recopilación por Javier Pérez Martínez, 2010.

⁹² *Amorfinos folleto ...*, 2010.

monogamia y la monoviria. Estos ejemplos son expresiones de una masculinidad que escapa del espacio de lo cotidiano e invaden el espacio festivo y la celebración. Se realizan frente a un público que valida ciertos comportamientos en especial desde la mirada masculina frente a otra. Pero los versos no solo ocurren frente a otros miembros de un grupo, en este caso el masculino, ocurre por lo general frente a un público variado que ha asistido al espacio sabiendo cuál era su función. El amorfino no es un simple piropo en cuya estructura “la mujer es, en tanto objeto, la causa”⁹³ y la audiencia, la que valida y certifica el éxito de sus habilidades de conquista, se construye a partir de amigos. En este espacio la mujer también es el elemento que permite o frena de manera directa las expresiones de la masculinidad en el espacio de lo público.

3.4. Tropos y arquetipos

Al ser el amorfino una forma de expresión oral en donde la función social y el valor estético van entrelazados es posible observar una serie de tropos recurrentes. La poesía se constituye dentro de estas comunidades como fuerza primordial e incluso creadora o constituyente de rasgos específicos en la configuración social. A través del intercambio de amorfinos se activan y se expresan las experiencias, los pensamientos e incluso las emociones. Como fenómeno comunicativo construye medios de producción cultural, permite la transmisión de saberes, facilita la necesidad de socialización y la unión entre miembros de un grupo por lo que en la mayoría de los casos sus temáticas están enfocadas en la cotidianidad y las relaciones sociales (trabajo, amores amistades, etc.). Así, en este acápite se plantea profundizar en dos temáticas que parecen constantes en el intercambio: los versos con los que el hombre pretenden conquistar, es decir el acceso a una forma mucho más idílica al romance y a la figura del hombre montubio galante. Y una segunda

⁹³ Andrade, “Masculinidades en el Ecuador: contexto y particularidades” ...,22.

parte enfocada a hacer la exploración de los cuerpos y la sexualidad femenina trabajada como un arquetipo construido desde la mirada masculina.

3.4.1. Romance

El amorfino “es un verso galante, romántico, satírico, con rima perfecta y con un mensaje específico”⁹⁴. Esta característica está de por sí vinculada en la composición misma de la palabra: del sustantivo “amor” que es un referente a su función primordial, y del adjetivo “fino” que plantea una relación con el ideal del romance cargado de delicadeza y elegancia. Ángel Emilio Hidalgo nos introduce a esta relación primordial con el romance desde el origen histórico de la poesía montubia:

“Amor fino” y “Amor Cortés” son sinónimos, pues, proceden del mismo tronco. En el mapa lingüístico y árbol genealógico de la poesía montubia, aparecen en España, Italia y Francia (Provenza); la copla, el romance y la canción. Por lo tanto, el origen del verso y canto montubio es romántico y medieval.⁹⁵

El amorfino dentro de las comunidades tiene la particularidad de servir para enamorar, para la construcción de lazos emocionales. Como ya se ha expresado con anterioridad es en el contrapunto donde la cuestión romántica se hace presente, justamente porque es la forma de expresión en la que un hombre y una mujer se enfrentan a partir de la construcción de versos. El hombre inicia haciendo una referencia romántica y la mujer continúa rechazando o aceptando las insinuaciones:

Niña de ojos negros
y cabellos sortijados
sus padres serán mis suegros
sus hermanos mis cuñados

⁹⁴ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 58.

⁹⁵ Ángel Emilio Hidalgo, “Erotismo y transgresión en la poesía montubia”, en *Amorfino canto mayor del montubio*, ed. por Wilman Ordóñez Iturralde (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2014), 60.

Entonces ella se para, coloca la mano en la cintura y dice:

Calle, calle muchachito
no me quiera enamorar
vaya y dígale a su madre
lo termine de criar⁹⁶

De esta forma el amorfino ha contribuido en la construcción de un espacio, de una serie de subtextos sociales, en la que los hombres se construyen como personajes que recitan a partir de la binariedad: “recio y tierno, machista y galante, violento y tímido, conquistador y fiel”⁹⁷. En la construcción occidental el hombre y la mujer son considerados contrarios, por lo tanto, son complemento y participan constantemente en un juego de enamoramiento y seducción. “Una cultura que considera que mujeres y hombres son “complementarios” lo hace no sólo para la procreación sino también para el amor y el erotismo”⁹⁸. En sociedades paternalistas las parejas son una condición inamovible en orden del buen funcionamiento de la vida en comunidad. El poeta, el “mentao” o macho montubio, está recurriendo constantemente al piropo y al galanteo para sustentar sus acercamientos amorosos, y es en estos donde plasma su posición como marido, padre y amante a cambio de recalcar el comportamiento correcto de la mujer dentro del hogar y el amor:

El amor configura prácticas sociales e individuales, es parte intrínseca del proceso de construcción de las relaciones de género y reflejo de las mismas. Tiene para las mujeres una especial connotación, ya que, (...) las mujeres están socializadas *en el amor* (los varones lo están en el poder) y *en el darse al otro*.⁹⁹

⁹⁶ Mendoza, conversación.

⁹⁷ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 64.

⁹⁸ Lamas, *El género es cultura...*, 6.

⁹⁹ Sara Mateos Sillero, “Construcción de la feminidad normativa y sujeto político”, *Investigaciones Feministas* 4, (2013), 313.

Según Sara Mateos Silleros la configuración social que se asume frente al patriarcado y a través de la influencia de la religión como factor elemental es considerar la construcción de la familia y al amor como el único fin lógico. El amor se coloca como centro universal y como punto de partida identitario para la mujer, pero es ella la que en la construcción de la pareja parece carecer de autoridad para determinar las condiciones y el manejo de su sexualidad e incluso de su sexualidad reproductiva:

Al otro lado del río
tengo sembrado un algarrobo
a esta preciosa montubia
esta noche me la robo¹⁰⁰

Es el hombre quien posee la posibilidad de dominar, de decidir y de robar el cuerpo femenino para comenzar la familia. Cabe aclarar que la idea de “robar”, “llevarse”, o en el caso de la chica “fugarse”, son prácticas comunes para las parejas jóvenes montubias y muchas veces esta decisión es tomada por el hombre. Por ejemplo, Gabriel Paredes Villegas habla de este fenómeno:

O sea, no es un galanteo ya eso, es una decisión. Es decir, quieras o no quieras me la robo porque el amorfino y el actuar de los montubios es así. Si no es a las buenas, es a las malas. Entonces si el hombre enamorado está perdido por esa mujer y esa mujer no le toma en cuenta, él dice a las buenas o a las malas. A machete me la robo o me la llevo.¹⁰¹

Es decir que, en estas prácticas, se supera el proceso de galanteo, se están construyendo relaciones jerárquicas, se reproduce la idea de poder y control sobre todo para asegurar determinados comportamientos sobre su contraparte femenina:

Yo no vine por usted
yo vine por su hermana
que de coqueta como usted

¹⁰⁰ Paredes Villegas, conversación.

¹⁰¹ Paredes Villegas, conversación.

hay como burro en sábana.¹⁰²

Las relaciones sociales, el acto sexual y los procesos de enamoramiento están pensados primordialmente en función de la fuerza masculina. Es el montubio quien enamora, quién da el primer paso recitando un verso y espera la respuesta de la mujer, quien se ha construido como contraparte y aparente fuerza complementaria. En el verso anterior “el poeta responde a su papel de hombre-macho, de marido, de juez para sentenciar por costumbre el papel y rol de la mujer”¹⁰³. Por lo que se deduce que, en los emparejamientos, la voz del romántico queda relegada y es remplazada en gran medida por los intereses personales, por lo que se espera que la mujer cumpla desde la imagen de macho dominante:

La oposición entre los sexos se inscribe en la serie de las oposiciones mítico-rituales: alto/bajo, arriba/abajo, seco/húmedo, cálido/frío (...) activo/pasivo, móvil/inmóvil (el acto sexual se compara con la muela, con su parte superior, móvil, y su parte inferior, inmóvil, fijada a la tierra, o a la relación entre. la escoba que va y viene, y la casa)¹⁰⁴.

Esta cita de Bourdieu permite plantear una clara definición sobre los lugares que ocupa el hombre y la mujer no como complementarios sino como contrarios, la jerarquía masculina está en la parte superior, como la posibilidad viva y eufórica, y sobre todo por encima de cualquier carácter pensado como y desde lo femenino: destinada a la calma, al apaciguamiento, al espacio de la privado, a la tierra o a espacios en donde es necesario invertir a partir del falo o el patriarca. Es decir que bajo esta dinámica no puede haber una posición de enamoramiento que funcione en el sentido contrario, en la que la mujer tome la iniciativa y se coloque como superior. Pero, como ya se ha expresado con anterioridad, dentro del contrapunteo la mujer tiene la posibilidad de corresponder o negar cualquier

¹⁰² Mendoza, conversación.

¹⁰³ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 102.

¹⁰⁴ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, trad. por Joaquín Jordá (Barcelona: Anagrama, 2000), 31.

insinuación de tipo romántico por parte del hombre. Entonces es posible observar matices dentro de estos sistemas de relaciones de poder que nieguen ciertos lugares o comportamientos considerados feminizados por excelencia frente a la petición de las miradas masculinas.

La experiencia nos enseña
que en las cosas del amor
la mujer es una gata
y el hombre un simple ratón¹⁰⁵

*

¿cuál es el mundo sin leña?
¿cuál es el río sin pescado?
¿cuál es la niña doncella
que en el mundo no ha pecado?¹⁰⁶

En el intercambio o enfrentamiento la mujer puede tomar la iniciativa, es la “perversa iniciadora, naturalmente instruida de las cosas del amor”¹⁰⁷. Pero la particularidad en los dos amorfinos expuestos está en que son en su mayoría recitados por hombres. Es decir que ha sido la mirada masculina, en estos momentos, la que contribuye a darle la vuelta a la idea de la mujer como sujeto a enamorar y del hombre como sujeto que enamora y por lo tanto inferior. La visión masculina no está a cargo de ordenar el orden de las cosas, asume la superioridad femenina en el amor a través de una metáfora (el gato y el ratón), se da vuelta a la jerarquía social considerada legítima en la que el principio de lo masculino se ubica sobre lo femenino y por lo tanto intenta constantemente determinar sus comportamientos y asignarle el papel de virgen, monogámica y madre. Así:

(...) el machismo no es una constante en la vida montuvia, mucho menos una característica que lo defina es una conducta que se presenta en

¹⁰⁵ Iturralde, “introducción”, en *Amorfino canto mayor* ..., 20.

¹⁰⁶ Hidalgo, “erotismo y transgresión en la poesía montubia”..., 45.

¹⁰⁷ Bourdieu, *La dominación masculina* ..., 33.

determinadas ocasiones, pues como hemos dicho anteriormente el montubio no escapa a los modelos humanos de la dominante.¹⁰⁸

El montubio no escapa de las construcciones patriarcales, pero es necesario entender que el amorfino está cargado de una tendencia claramente festiva, en donde ambas partes tienen la posibilidad de responder o atacar, e incluso de enamorar y coquetear. Es decir que estos valores entran en constante desbalance e incluso intercambios. Si bien el hombre suele comenzar los piropos, se coloca en el papel del macho, idea muy cercana a lo que Platón ya conocía como el amante: “nuestra costumbre ha concedido al amante la oportunidad de ser elogiado por hacer actos extraños, que, si alguien se atreviera a realizar con la intensión y el deseo de llevar a cabo cualquier otra cosa que no sea esta, cosecharía los más grandes reproches”¹⁰⁹. Esta posición ha contribuido a la construcción del amor moderno, y aunque Platón se refería a relaciones homosexuales, es posible ver cómo operan lógicas de poder sobre la forma de actuar y de hablar, marcando así un conjunto de prohibiciones. El amante, por lo general un hombre mayor, está en la potestad de conquistar a su aprendiz, joven y feminizado por su apariencia. Al primero “le está permitido por la costumbre obrar sin reproche, en la idea de que lleva a término una acción muy hermosa”¹¹⁰. El hombre montubio siente que sus acciones están guiadas bajo esta lógica de enamoramiento, heredera del occidente, en la que el hombre enamora y se acerca a través de actos en donde se le es permitido actuar bajo el pretexto que lo que se espera es un amor recíproco. La mujer por su parte está destinada a evadir constantemente el interés masculino por ella, pero esto no significa que se aplica una estructura de subordinación:

Mi madre me dio un consejo

¹⁰⁸ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 102-103.

¹⁰⁹ Platón, “Banquete”, en *Diálogos III*, trad. por C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo (Madrid: Gredos, 2008), 209.

¹¹⁰ Platón, “Banquete” ..., 209.

al bajar las escaleras
que no me dejara creer
por palabras lisonjeras¹¹¹

Es esta actitud la que coloca a la mujer montubia por fuera de los planteamientos asumidos como naturales a partir de la relación amorosa o el cortejo. El amorfino se convierte en un elemento para manifestarse, para lograr comunicarse con los otros, e incluso para sentir. El hombre actúa en base a la lógica del amante siguiendo y conquistando a la amada, es esta quien lo detiene, quizás huye y provoca, como se supone en la lógica platónica debe actuar el amado, pero en el cortejo montubio la conquista puede o no realizarse y depende de la construcción y el efecto del verso pronunciado. El amorfino está lleno de lenguaje cotidiano y a través de éste se destaca el encuentro amoroso, cada parte expone su deseo y canta a la vitalidad sexual y al amor cortés. Es en esta lucha donde se realiza la búsqueda y la posible práctica abierta del amor, es decir que en el contrapunto “el amor correspondido es como el trofeo del atleta olímpico: motivo de gesta y celebración”¹¹². Así es posible ver en el contrapunto como los amorfinos se transforman en dispositivo de resistencia de los cuales las mujeres hacen uso por la posibilidad de respuesta, por carácter contestatario que poseen. Es decir que ellas, como el Otro que habita en un contexto de opresión que surge de una estructura patriarcal dominante logran apropiarse de dispositivos que pretenden su sumisión para adaptarlos y crear nuevas narrativas.

3.4.2. Cuerpo y sexualidad

Existe una variante de amorfinos conocidos como “coloraos” y cuyos temas están directamente enfocados en el entretenimiento, en hacer referencia directa al acto sexual, a la sexualidad y una constante referencia al cuerpo en cuanto a participación de los

¹¹¹ Zambrano Vergara, conversación.

¹¹² Hidalgo, “erotismo y transgresión en la poesía montubia” ..., 62.

órganos sexuales. En el amorfino se hace evidente la tensión sexual, la búsqueda por ejercer la sexualidad sin impedimentos, sin padres o familiares. Así el hombre montubio en su poesía “tiende a hacer referencia constante a temas concernientes a las relaciones con mujeres y a enmarcar tales referencias en términos de competencia sexual” ¹¹³. Es decir que antes de hablar de sexo los hombres hablan constantemente de las formas como el sexo es precodificado por ellos y lo que entienden por esto. Esta postura contribuye a la construcción de estereotipos alrededor de la sexualidad:

Dame lo que te pido
que no te pido la vida
solo de la cintura para bajo
y de la rodilla para arriba¹¹⁴

Son los amorfinos el medio que poseen hombres y mujeres para acercarse a la sexualidad, se convierte en una forma de alusión a los deseos sexuales. Es la mujer quien se ve constantemente cosificada debido a las referencias constante a sus órganos sexuales, dejando claro la construcción de un discurso ideológico en donde se da prioridad a la virilidad masculina:

Las ideas sobre sexualidad que asoman en los amorfinos responden a un modo particular de vivir y experimentar la pasión amorosa, en el plano de una libertad individual poco proclive a aceptar las reglas de la moral cristiana. El erotismo en el montubio surge como una fuerza avasalladora y natural. Esa ansiedad que siente el hombre frente a las bondades de la hembra es parte del mundo de las pulsiones que aparecen expresadas, más en forma directa que a través de sutilezas.¹¹⁵

En la construcción de los versos el poeta siempre recurre al uso de metáforas, de transposiciones que aludan al cuerpo humano, a la recurrencia falocéntrica en donde el

¹¹³ Andrade, “Masculinidades en el Ecuador: contexto y particularidades” ..., 21.

¹¹⁴ Paredes Villegas, conversación.

¹¹⁵ Hidalgo, “erotismo y transgresión en la poesía montubia” ..., 63.

pene y la vagina son tratados tanto desde su función simbólica, desde la relación que pueden tener por forma, nombre o color con animales o plantas.

Hombre:

Yo no soy de por aquí
yo vengo de la Mocora
mijita si usted me quiere
entrégume la pancora

Mujer:

La pancora que yo tengo
es salada y jugosita
se revuelve con cucharón
no con cuchara chiquita. ¹¹⁶

Estos versos conocidos también como “versos de doble sentido” permiten observar la construcción de las dinámicas en torno al cuerpo, cómo el impulso sexual está relacionado con la presencia de un animal y un objeto: la pancora (cangrejo de agua dulce) con la forma de la vagina y el cucharón, o la cuchara, con el tamaño del pene. En un primer momento el hombre habla sobre la mujer, se ubica en el rol activo, y reclama de forma casi violenta la consumación de la relación amorosa. Hace referencia a lo que él espera y entiende como función amorosa en base a la construcción de su virilidad.

Si la relación sexual aparece como una relación social de dominaciones porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada, o incluso, en su límite, reconocimiento erotizado de la dominación.¹¹⁷

¹¹⁶ Mendoza, conversación.

¹¹⁷ Bourdieu, *La dominación masculina* ..., 35.

Bajo esta teoría queda clara la posición en la que se coloca el hombre en donde dentro del juego erótico es quien toma la iniciativa desde un claro interés falo céntrico y paternalista diciéndole a la mujer a lo que busca. Es la imagen del hombre conquistador en base a la validación de su hombría. Si el hombre dentro del mundo montubio tiene la posibilidad de expresar de manera abierta las formas de codificar el cuerpo femenino, entonces se asumiría que la mujer queda ubicada en la posición de subordinado, como elemento accesible a través de la dominación erótica de su cuerpo. Si bien es cierto que los grados de referencia sexual pueden variar y siempre aluden a la mujer como la contraparte a conquistar; cuando cabe la posibilidad de contraatacar lo hace con referencias directas a las fórmulas públicas de codificación del cuerpo, lo que es directamente proporcional a la hombría masculina: tamaño del pene, monogamia e incluso competencia sexual.

De escucharlo tantas veces
el cuerpo me despeluca
es verdad que damos buen caldo
dependiendo de la yuca.¹¹⁸

Se observa de forma clara la posibilidad de reacción y respuesta a través de la apertura de la sexualidad de forma factual a pesar de la relación metafórica constante del cuerpo. Así el atacar al pene se convierte en la referencia más recurrente porque al atacarlo se está atacando a la jerarquía debido a que “el pene es el referente que sirve para (...) clasificar masculinidades y distinguir percepciones sobre distintos grados de virilidad y potencia sexual”¹¹⁹. La masculinidad se sitúa como un logro, una proeza y al hablar de los cuerpos de los hombres se puede llegar a validar sus procesos de control por sobre la genitalidad femenina:

Ojalá que te murieras

¹¹⁸ Mendoza, conversación.

¹¹⁹ Andrade, “Masculinidades en el Ecuador: contexto y particularidades” ..., 22.

y que te coman los gusanos
porque no me quieres dar
el molde de hacer cristianos¹²⁰

El cuerpo femenino se ubica como objeto receptor y causa de los versos. Es frente a quien los hombres intentan construir su masculinidad, a pesar de que la audiencia, quien aprueba o abuchea las muestras masculinas, es un público lleno de tanto hombres como mujeres. Los amorfinos se convierten en extensiones públicas de los procesos identitarios de la sexualidad. Son expresiones que pretenden ejercer de forma galante y graciosa un conjunto de imaginarios sobre el cuerpo Otro que no se construye desde lo viril. Trabaja bajo una lógica de dominación que no termina de concretarse porque se presenta como enfrentamiento amoroso que está destinado directamente al fracaso como suele suceder con el piropo cotidiano que es inmediatamente rechazado debido a que está enmarcado en diversos niveles de vulgaridad. Además, los versos se han constituido como un elemento esencial en el cortejo y por lo tanto el cuerpo femenino está enmarcado como tema de inspiración, como una construcción utópica frente a la mirada del hombre poeta:

En el discurso del amorfino y las décimas, la mujer torna culpable de todo: del deseo, de la conquista, del erotismo, del amor, de la fascinación, del sufrimiento, del dolor, de la angustia; y a la vez, un todo sublime: discurso conscientemente contradictorio, que deposita en la mujer tema todos los niveles de lo humano.¹²¹

El plantear a la mujer como temática principal responde a una necesidad por marcar las diferencias de género a través del discurso. Se busca validación constante construyendo la masculinidad dentro del imaginario colectivo montubio como una posición en la que se explora a través de dos ramificaciones: la mujer objeto y sexualizada, observada en los amorfinos colorados, y la mujer ideal mucho más cercana al romance, al enamoramiento.

¹²⁰ *Amorfinos folleto...*, 2010.

¹²¹ Cusme Salazar, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas ...*, 133.

Así se expresan dos clases de miradas masculinas la primera que sexualiza y pretende dominar, controlar el cuerpo y para ello hace uso de referencias constantes a los genitales; la segunda a través de un hombre galante que exalta la belleza física, la majestuosidad del rostro, el cuerpo e incluso la habilidad doméstica. Este hombre expresa su deseo de poseer algo más subjetivo y con ello un conjunto de elementos morales que la validan como una posible buena esposa:

Cuando miro esa flor
contemplo tu belleza
pero lo que más me gusta
son tus labios de cereza¹²²

Estos versos revelan una intención, un deseo de poseer el cuerpo aludiendo a la belleza. Un proceso de exaltación del cuerpo femenino y lograr que de esta forma la imagen corresponda a los ideales esperados. La característica de estos versos es como ciertos rasgos físicos se elevan a un nivel inmensurable y sería la estrategia principal de acercamiento:

Anoche estaba soñando
que dos negros me mataban
y eran sus hermosos ojos
que de lejos me miraban¹²³

El impulso sexual parece haber sido trasladado a un segundo plano, el sujeto que conquista, el enamorado, entiende el cuerpo femenino como un conjunto de metáforas y el juego erótico que se construye junto al objeto de conquista se instala dentro de otros planos, el plano del posible romance. Esta forma de acercarse a las mujeres corresponde al funcionamiento de una estructura normalizada y dominante en la que hombres y mujeres habitan:

¹²² Vicente Bienvenido Chonillo Cano, en conversación con el autor, El Mate – Guayas, junio del 2019.

¹²³ Cusme Salazar, conversación.

En cada cultura una operación simbólica básica otorga cierto significado a los cuerpos de las mujeres y de los hombres. Así se construye socialmente la masculinidad y la feminidad. Mujeres y hombres no son un reflejo de la realidad “natural”, sino que son el resultado de una producción histórica y cultural, basada en el proceso de simbolización; y como “productores culturales” desarrollan un sistema de referencias comunes.¹²⁴

Así se valora como “femenino” un conjunto de comportamientos que se determinan como propios y deseables para las mujeres. En el amorfino se puede ver las formas en que los cuerpos son percibidos, cómo la sexualidad se construye y además de servir muchas veces como respuesta hacia las formas de vestirse, de actuar que tienen hombres y mujeres de performar su sexualidad. El hombre canta a la mujer porque encuentra la inspiración en su cuerpo, pero también permite la censura y el reproche por sobre los comportamientos:

De los hijos de mi madre
yo soy el gabilanceado
donde la polla dijo pio
yo ya la había desplumado.

*

La mujer que tiene tres
y con su marido cuatro
no tiene perdón de dios
ni lastima de su sapo.¹²⁵

Esto evidencia cómo la sexualidad se convierte en un elemento presente porque es parte de los procesos de validación ejercidos por los hombres. Parece en gran medida una forma de querer ejercer su poder sobre los cuerpos femeninos y para ellos observan en el tratamiento de sus propios cuerpos la esencia de la masculinidad, de la superioridad y la dominación. Y en este juego e intercambio de amorfinos el hombre se ve afectado cuando

¹²⁴ Lamas, *El género es cultura...*, 4.

¹²⁵ Mendoza, conversación.

se pone en duda, cuando se convierte en un intercambio recíproco que es llevado hacia su sexo para atacarlo. El falo comienza a alejarse de la construcción mayúscula ceremonial que parece ser equivalente a su importancia y necesidad en la construcción de discursos de poder y modelos de transmisión de la masculinidad.

4. Conclusiones

Al estudiar el amorfino ha sido posible evidenciar cómo se valida una masculinidad que se ejerce como dominante. Por esto es posible afirmar que el amorfino al ser una forma de arte oral montubia permite la propagación de costumbres consideradas patriarcales e incluso a la división de tareas y de los espacios asignados dentro del funcionamiento social. Es el amorfino una expresión de arte oral que permite la validación y la trasmisión de conocimientos dentro de una comunidad. Es la memoria viva, el producto colectivo, del verso se espera siempre una respuesta y en este sentido logra movilizarse como parte de las tradiciones y saberes comunales.

A lo largo de la investigación se ha hecho claro énfasis en la funcionalidad del amorfino en cuanto permite enamorar y cómo esta dinámica se convierte en una herramienta a través de la cual se interpelan los comportamientos de hombres y de mujeres. Las dinámicas de género en el amorfino parecen validarse de forma clara: el hombre se ubica en una posición de poder, pero la particularidad está en la posibilidad del intercambio, en la necesidad de reciprocidad. El contrapunto, sobre todo, se construye como práctica colectiva que en gran medida está vinculada con las normas de la comunidad, en cuanto a nivel religioso, festivo, de diputa y enamoramiento. Para lograr un acercamiento adecuado al carácter de lo masculino y cómo esto se ve expresado a través de la construcción de versos es posible observar una serie de teorías y material bibliográfico que estudien la masculinidad desde otros sistemas moderno. Pienso en las comunidades montubias como espacios en el que se habita en una modernidad alternativa que funciona en términos de lo social como impedimento al capital social y simbólico dominante. Pensar la masculinidad desde el contexto local, desde lo que el hombre montubio dice o hace implica considerar contextos y dejar la reproducción de imágenes universales donde se asume la opresión femenina como un componente singular e

inamovible desde una estructura universal conocida como patriarcado. El montubio no habita estos espacios per se, es por lo general un sujeto rural, que se aleja del paradigma moderno y por lo tanto se debe entender que cada cultura realiza una diferenciación de éstas y así se determina el espacio y la forma de desenvolverse para lo masculino y lo femenino.

El amorfino, en su condición de arte vivo, logra plasmar una serie de características de la vida campesina ligada a la familia, la monogamia e incluso la religión, lo que permite observar las relaciones de género y los roles que se le asignan dentro de lo social. La familia se divide en el afecto materno y el control paterno, siendo este último quien se ejerce como imagen pública y quien provee; mientras la madre es la cabeza del hogar, es decir habita desde lo privado. En esta estructura la mujer parece ser subordinada al hombre y por lo tanto acepta la autoridad masculina, la monoviría y la infidelidad únicamente en el caso masculino. La madre ocupa el espacio de lo afectivo, es la fuerza que forma la moral, mientras el padre es la autoridad y se convierte en una guía para el hijo, en cuanto al manejo de su sexualidad, pues produce espacios en los que ejercer la masculinidad de forma pública y que son necesarios para su validación. Otro elemento en la configuración de la moral montubia es la religión cuyo papel está muy presente en cuanto al discurso del comportamiento y roles del hombre como fuerza activa dominante y la mujer como fuerza pasiva, pero a la vez la religión es una institución sobre la cual los y las montubias se ejercen como contestatarios. La palabra hablada se convierte en una respuesta contra el sistema en la que se está permitido expresarse sobre la sexualidad y los intereses amorosos.

El contrapunto ha servido como un ejemplo importante porque es justamente en este dónde se exponen los roles de género: cómo son asumidos y cómo pueden subvertirse las relaciones de poder. La mujer se ubica en el rol de contraparte, en nombre de ella se

construyen versos de amor, pero justamente dentro de este marco se le permite responder, atacar, o corresponder en la disputa a la que se ve introducida desde el momento que su contraparte masculina enuncia su interés en ella. Las mujeres están compuestas como sujetos sometidos, pero existe la posibilidad de atacar a la figura del macho a través de la respuesta en el contrapunteo. Es desde aquí donde surgen estrategias que dan la vuelta a las relaciones de poder en el romance. Se acentúa la imagen de macho en donde expone sus posturas para conquistar y dependiendo de cada respuesta se va creando una línea que puede transitar entre el romance correspondido, las respuestas satíricas por parte de la mujer, e incluso con respuestas de violencia que pueden venir de ambos lados. La masculinidad parece efectuarse dentro del espacio de lo público, de lo festivo y la celebración. En la poesía los montubios decodifican los cuerpos, hablan públicamente sobre cómo se percibe la sexualidad. El amorfino habita en las contradicciones: la mujer es tratada como objeto y causa, pero también posibilita el intercambio en donde se rechaza o se validan las expresiones de la masculinidad desde espacio de lo público.

Ha sido necesario estudiar al amorfino en cuanto en el ejercicio de socialización, además de cómo se puede rastrear la presencia dos temáticas en el intercambio de amorfinos. En un primer momento surge la necesidad de entender las lógicas de poder desde la conquista y la presencia del amor. Para construir el interés romántico el hombre montubio parece recurrir a las palabras y a la configuración de su imagen desde la galantería. El enamoramiento está pensado desde la masculinidad en medida que son ellos quienes recitan el primer verso a su aparente contraparte y posible complemento. Es decir que la masculinidad es igual a fuerza activa, dominante, y la feminidad es pasiva y por lo tanto dominada, pero en estos intercambios es posible observar cómo existen los matices en cuanto a los sistemas de relaciones de poder en los que está presente la posibilidad de invertir estas lógicas a través de los versos. Una segunda parte está enfocada en las formas

cómo se exploran los cuerpos y la sexualidad femenina desde la mirada masculina. Un enfoque que permite evidenciar la construcción de la tensión sexual y el manejo de estereotipos sobre la sexualidad a través de la poesía montubia en cuando el hombre hace referencia al acto sexual y cómo enmarca estas formas en termino de virilidad. El cuerpo humano es tratado desde una función simbólica a través de referencias a plantas o animales, además es posible observar los procesos empleados por la mujer para imposibilitar el interés del hombre por validarse haciendo referencia a elementos que componen su carácter de macho: el tamaño del pene, su competencia sexual y la imposibilidad de asegurar el cumplimiento de la monogamia.

Se ha visto a lo largo del trabajo cómo las lógicas de género se presentan cómo continuas a través de la tradición oral y esto es en gran medida por la posibilidad que tiene el amorfino de ser aprendido, divulgado y transformado. Ha sido claro como cada una de las personas con quienes he conversado, quienes practican el amorfino como palabra viva, se acercan a la oralidad. Muchas veces sin estar consciente de estas relaciones porque son parte de su cultura, se aprenden de las experiencias sociales, por otra parte, están aquellos que se acercan al amorfino conociendo la riqueza literaria, musical y la posibilidad de análisis que surgen de los versos. Es posible entender desde diversas perspectivas cómo se evidencian, efectivamente, los intentos de validación por parte de una masculinidad dominante. En una sociedad patriarcal parece imposible salir de estas relaciones de género, es decir que el amorfino permite la propagación de una serie de costumbre y un imaginario que se piensa desde lo masculino, pero esta es una imagen que debe ser vista desde las relaciones sociales, las divisiones del hogar e incluso sobre la relación que tienen hombres y mujeres en las comunidades. Porque es posible observar matices y dentro de estos espacios arremeter contra idealización del macho y así entender las lógicas sobre las que se crea la poesía montubia.

Bibliografía

- Álava Párraga, Eunemy Candelario. *Vivo folclor manabita compendio de cultura popular manabita*. Calceta: Universidad Técnica de Manabí, S.A.
- Almeida, Ileana. *El arte verbal quechua*. Vol. IX, de *Historia de las literaturas del Ecuador*, editado por José Enrique Juncosa, 57-63. Quito: Corporación Editora Nacional, 2013.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Butler, Judith. *Gender Trouble Feminism and the subersion of indentity*. New York: Routledge, 1990.
- Chonillo Cano, Vicente Bienvenido. Entrevista de Jordan Mosquera. *En conversación con el autor*. El Mate, Guayas, (junio, 2019).
- Cusme Salazar, Carmen Alexandra. Entrevista de Jordan Mosquera. *En conversación con Zorita Zambrano Vergara, Pedro Bonfim y autor* Calceta, Manabí, (marzo, 2019).
- Cusme Salazar, Carmen Alexandra. «En voz de montubia Amorfinos, tradición, cultura y género.» *Traversari* (2017): 36-43.
- *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas Heraldó Mora Montesdeoca y la concepsción de la mujer en sus creaciones, la décima y el amorfino*. , Maestría en Estudios de la Cultura. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2012.
- De la Cuadra, José. *El montuvio ecuatoriano*. Quito: Ministerio de Educación, 2009.
- Hernández Mendoza, Yuri. «Manabí: Identidad, cultura y antropología.» En *Poética, retórica y memoria en el amorfino: coplas de amor montubias*, tesis no publicada de Javier Pérez Martínez, 2019.
- Hidalgo, Ángel Emilio. «Erotismo y transgresión en la poesía montubia.» En *Amorfino canto mayor del montubio*, editado por Wilman Iturralda Ordoñez, 60-68. Quito: Casa de la Cultura Benjamín Carrión, 2014.
- Lamas, Marta. «Diferencias de sexo, género y.» *Cuicuilco* 7, n.º 18 (2000): 1-24.

- Mateos Sillero, Sara. «Construcción de la feminidad normativa y sujeto político.» *Investigaciones feministas* 4 (2013): 297-321.
- Mendoza, Eduardo. Entrevista de Mosquera Jordan. *En conversación con el autor* Portoviejo, Manabí, (mayo, 2019).
- Mendoza, Zevallos, Vera Zevallos, y Delgado Cevallos Valdivieso Solórzano. «Memorias de Manabí.» En *Poética, retórica y memoria en el amorfino: coplas de amor montubias*. Tesis no publicada de Javier Pérez Martínez, 2019.
- Millán Moncayo, Mátgara. «Feminismos, postcolonialidad, descolonización: ¿del centro a los márgenes?» *Andamio Revista de Investigación Social* 8, n°17 (2011): 11-36.
- Moya, Alba. *Arte Oral del Ecuador*. Ecuador: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009.
- Navarrete, Cándida. «Copias de Cándida Navarrete.» En *Poética, retórica y memoria en el amorfino: coplas de amor montubias*. Tesis no publicada de Javier Pérez Martínez. La Estancilla, Calceta, 2019.
- Ordoñez, Wilman Iturralde. *Amorfino canto mayor del montubio*. Ordoñez, Wilman Iturralde. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2014
- Paredes Villegas, Gabriel. Entrevista de Jordan Mosquera. *En conversación con Pedro Bonfim y autor* Guayaquil, Guayas, (junio, 2019).
- «Amorfinos folletos.» En *Poética, retórica y memoria en el amorfino: coplas de amor montubias*. Cedido por Magdalena. Tesis no publicada de Javier Pérez Martínez. Calceta, 2019.
- Platón. «Banquete.» En *Diálogos III*, de Platón, traducido por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo, 145-287. Madrid: Gredos, 2008.
- Puga Palomeque, Consuelo. *El chigualo manabita la fiesta navideña montubia*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2013.
- Quiñónez Hidrovo, Tatiana. «Estudio Introductorio Manabí oralidad e Identidad regional.» En *Recuperación de la Tradición Oral de Manabí*, editado por Mario

- Rivas Alemán, Raymundo Zambrano y Ángela Zevallos, 11-49. Manta: Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, 2004.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española Vigésima segunda edición*. Madrid: Real Academia Española, 2001.
- Retamar, Roberto Fernández. *Calibán: Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México D.F.: Diógenes, 1974.
- Rivadeneira Suárez, Lucía Catalina. *Los montubios sujetos étnicos en construcción*. Maestría en Ciencias Sociales con mención en Sociología. Quito: FLACSO, 2013.
- Robles, Humberto E. «El montuvio: una mitología sobre la cual se funda la nacionalidad ecuatoriana.» En *El montuvio ecuatoriano*, de José De la Cuadra, 7-54. Quito: Ministerio de Educación, 2009.
- Vera Vera, Leónidas Carlos, y Blanca Leopoldina Macías Sornoza. «Entrevista a Carlos Leónidas Vera Vera y Blanca Leopoldina Macías Sornoza.» En *Recuperación de la tradición oral de Manabí*, editado por Mario Rivas Alemán, Raymundo Zambrano y Ángela Zavallos, 289-307. Manta: Universidad Laica Eloy Alfaro, 2004.
- Villavicencio Cornejo, Lucía Cristina. *Tradición de la Cultura Montubia en Manabí*. Trabajo de titulación. Quito: Universidad San Francisco, 2013.
- Xavier, Andrade. «Masculinidades en el Ecuador: contexto y particularidades.» En *Masculinidades en Ecuador*, editado por Xavier Andrade y Gioconda Herrera, 13-25. Quito: FLACSO, 2001.
- Zambrano Vergara, Zorita, entrevista de Jordan Mosquera y Pedro Bonfim. *En conversación con Alexandra Cusme, Pedro Bonfim y autor Calceta*, Manabí, (marzo, 2019).

Anexos

En conversación con Zorita Zambrano, Carmen Alexandra Cusme, Pedro Bonfim y Jordan Mosquera. Calceta, Manabí (marzo, 2019).

Zorita: La mejor herencia que le deja un padre a un hijo es la educación. Yo terminé primera en el 49, en 1949, en Tosagua. Entonces había límite de edad para estudiar, ya uno que tenía 14 o 15 años no lo recibían y tampoco no había en la provincia, solamente había tres en Manta, Portoviejo y Jipijapa. La gente no era como ahora que hay universidad, detrás de una muchacha andaban tres o cuatro viejos custodiándola. Ya cuando uno terminaba primaria era profesor. Tres años trabajé en la escuela y otro año en el camarón hembra, cuatro años. Pero a mí me gusta leer, ver televisión, conversar con personas relacionadas porque uno se instruye más. Ya asomaron los colegios en el 66, ya eran las personas que querían superarse, ya las recibían de noche, había nocturno. Hacían su faena y en la noche ya estudiaban. Entonces me casé y me salió borracho

Jordan: ¿Dónde conoció a su esposo?

Zorita: Está vivo en San Bartolo está, está operado, tiene cuatro operaciones. No sé qué día se ha querido a Santo domingo, porque él vive en Santo Domingo, y no lo han dejado. No lo dejan ir hasta fines del otro mes

Pedro: ¿Usted nació en Tosagua?

Zorita: Aquí, sitio el Pillal llama esto. Ya para allá llama Corozo, del callejón para allá, hasta donde está el colegio Pablo Sesto. De aquí para arriba hasta donde está el baipás es Pillal, pero nosotros decimos dónde vive, en el Corozo, porque si digo en el Pillan ni los taxistas que conocen saben. Dónde es eso, Dónde queda porque no conocen la geografía cantonal, pero a una la conocen porque yo trabajé tres años ahí. Nos hacían hacer croquis, cuadros, todo lo que hacía un profesor fiscal. Teníamos que dar infirmes, estadísticas, pensum todo eso que es relacionado a la escuela. Entonces ya de ahí yo me retiré. Me gustaba a mí el arte de la costura, después me fui, yo tengo algunas profesiones no así de profesiones sino por trabajo. De ahí me fui a la feria libre en Chone, trabajé más de 20 años en plaza y los domingos. Cuando mi mamá estaba viva, yo tengo 6 hijos, los dejaba con ella que me les hiciera el almuerzo. Ya de tarde yo regresaba, pero yo tengo familia en Chone y mi familia es muy buena, venía de allá y yo traía 6, 7 hasta 8 libras de queso regaladas porque yo les cosía a ellas y no les cobraba nada. Me decía: quiero un juego de cinta en Montecristi, y allá yo vi a verle el juego de cinta a Montecristi. Entonces ellas de daban de gratificación eso.

Jordan: Pero dígame algo a usted ¿Le gusta más el amorfino o el chigualo?

Zorita: Yo, tratándose de cosas divertidas soy divertida. Yo era guía de esos chigualos. Me confiaban a mí, si van con **Zorita** que vayan y yo me sentía orgullosa. A mí me han conocido todo el tiempo como me ve aquí.

Jordan: Ayer fuimos a un chigualo que eran diferentes.

Zorita: es que ya los chigualos se fueron perdiéndose, ya las principales que hacían los pesebres, que le llamaban, ya no había, unas murieron, otras se fueron lejos, se casaron.

Pedro: ¿y el amorfino?

Zorita: Pero ¿cómo de rueda o de niño Dios?

Alexandra: Anoche ellos vieron los del niño Dios porque hubo un chigualito por allá, uno pequeñito, pero no jugaron la rueda. Para eso están aquí, para que usted le diga que era que se jugaba, cómo se jugaba y que era que se decía.

Zorita: vea ya a lo último, ya cuando uno quería jugar le cantábamos al niño:

Niño chiquito
pero bien bonito
¿a qué hora nos dejas
jugar un jueguito?

Ya la señora de casa nos decía vengan a jugar y de ahí cogíamos. Había ese que dice, el juego del naranjito, ¿cómo era? Ya me olvidé:

Vamos cantando y bailando
el juego del naranjito
a todos les ha de gustar
por divertido y bonito.

*

En este jueguito voy
a buscar a mi amorcito
que lo perdí por un beso
y lo encuentro muy solito.

*

Amorcito te encontré
cuando menos lo pensaba
aunque en brazo de otra amante
eso para mí no es nada.

Este juego fue inventado
por un náufrago viajero
antes de coger la flor
se dice el verso primero.

Ahí entraba la pareja y decía el verso:

Las horas que tiene el día
las he compartido así
quince para estarte viendo
y nueve pensando en ti.

Ahí la contestación:

Alexandra

Yo quisiera estar viendo
treinta días en un mes
siete días a la semana
cada minuto uno vez.

Zorita:

Amorcito te encontré
cuando menos lo pensaba
aunque en brazo de otra amante
para mí eso no es nada.

*

Si te vuelves a perder
yo te volveré a buscar
si te encuentro en otros brazos
la vida te he de quitar.

*

Ya se va este jardinero
dejando este rosal solo
vamos saliendo de aquí
que bailen el baile todos.

*

Que bailen el baile todos
toditos en realidad

que la flor del no me olvides
se nos va y no vuelve más.

Ese era un juego, también había otro de la rosa elegante:

La rosa elegante
salió a bailar el juego
antes de coger la flor
que diga el verso primero

Ahí decía el verso. Juegos había bastantísimos, uno de adivinar el ruido. El ruido que usted pensara. Decía dime el ruido, se cogía un bastón y tocaba (tan-Tan), si el ruido era bajito y ya cuando estaba cerquita (¡TAAan! ¡Taaan!). Otra penitencia, asomarse a la ventana y preguntar: Me quiero casar y no encuentro con quien. Eran juegos para pasar divertida la noche. Y los enamorados que parece que nunca acababan de llegar, el tiempo lo ve corto.

Alexandra: ¿Qué verso le dijo su marido a usted?

Zorita: él no, nada. Ya en el 62 no había chigualos. Los Chigualos fueron como hasta el 60 por ahí así. Ya no le digo que la juventud,

Jordan: ¿Qué verso le decían los chicos a usted?

Zorita:

En la palma de mi mano
te quisiera retratar
para cuando estés ausente
alzar la mano y mirar

A la mujer hay bastante cosas que decirles, al hombre uno tiene que pensar decirle.

Jordan: ¿Qué le diría usted a un hombre?

Zorita:

Yo he visto la variedad
en media sala tendida
solo la muerte es verdad
lo demás todo es mentira.

El hombre a la mujer hay bastantísimos versos, las mujeres tienen que pensar para decir los versos.

Alexandra: ¿y a un hombre casado?

Zorita: A mí me tocó cuando la señora Jesús Vera que era profesora rural, yo trabajaba aquí en esta escuela y ella trabajaba en la Adeline. Me tocó proclamar a un rey feo, pero

era como tiempo así de casi de carnaval. Yo me fui a donde otro profesor porque una tiene que pensar al hombre que le va a decir y muy bonito me dio las ideas.

Alexandra: Pero a los hombres casados que siempre andan floreando a las chicas ¿qué le diría?

Zurita:

Mi madre me dio un consejo
al bajar las escaleras
que no me dejara creer
de palabras lisonjeras.

Ese es una, otro también es ese que dice:

Cómo quieres que una luz
alumbre dos aposentos
cómo quieres tu tener
dos corazones contentos.

Para esos hay bastantes.

Pedro: ¿Usted se puede inventar los versos así nomás?

Zorita: Bueno los versos, una señora tenía un cuaderno y yo los copiaba. No tengo tanta frente, pero salí un poco inteligente. Los aprendía, ahí donde cantaban me los aprendía.

Alexandra: Pero él pregunta si podría usted hacer un verso improvisado.

Zorita: ¿Inventado? ¿Cómo le diría?

Niña cuando vas a misa
la iglesia se resplandece
los montes por donde
pisas se reverdecen.

Alexandra: Cuando usted es una gran versera, una amorfinera, para usted es más fácil al escuchar un verso, inventar una respuesta también.

Zorita: En la literatura entran décimas, entran versos, entran canciones. Todo eso entra en la literatura:

La muerte a nadie perdona
todo se vuelve filete
ella no tiene respeto
ni al rey que tiene corona

Esa es una décima.

Mueren moros y cristianos
jueces y gobernadores
los reyes emperadores
los médicos cirujanos
los hermosos y el anciano
el santo papa de roma
la muerte a nadie perdona
la vida es una amargura
la muerte no es amarga
usted todo lo hace nada
nada en esta vida dura.
muere papa, obispo y cura
ciego, manco, visco y tuerto
única la muerte es cierta
se puede hablar con certeza
la reina y las princesas
todo se vuelve filete.

Jordan: ¿Dónde escuchó esa rima?

Zorita: Cuando yo daba clase en Camarón hembra había un señor que no sabía escribir, solo sabía hablando, así común cuartetear las cosas. Con las cuatro frases de arriba, terminaba la última de los 10 renglones. Aquí vinieron una vez a vender esas mulas de Venezuela, una mula que la mujer se había hecho mula porque había mezquinado una sal a otra mujer y el viejito le saca la décima. Le dice:

Un baratillo de mula
como el público lo vio
porque más caro compro
a diez centavos cada una

Diez centavos valían la hojita y ahí venía la mujer retratada. Y después con los mismos renglones como le digo, con los cuatro renglones de arriba se llamaban glosas entonces con esas iba terminando. Con el primero de aquí terminaba el último de los 10 renglones de acá abajo. Tenían un libro, mire, pero el libro le pasó a Don Duma, el finado que en paz descansa. Hace ese libro y no lo pusieron como auto a él, sino que el autor lo pusieron al que hizo la imprenta del libro. El libro era de él, recogió decimas versos, canciones, antes había serenos, cartas. Ya no hay.

Jordan: ¿Qué es el Sereno?

Zorita: Tres canciones le cantaba el enamorado, si le gustaban le decían suba pase adelante. Siete, ocho de la noche estaban dando la música. Una vez hubo un señor que era comerciante, era agente de venta trabajaba en Bahía. Y el señor andaba medio chiro y le va a dar sereno a la muchacha que le gustaba(cantando):

Cuando recuerdo que de mi te has alejado
no sé qué hacer con este pobre corazón

Y el viejo le sale: Tíraselo a los perros, pues. Y él siguió cantando. Ya la segunda canción era:

Estoy bajo unas palmeras
en la noche primera

Cuando el viejo coge un poco de orine y le dice: “allá te va el agua de coco”. Era el Mauricio Escobar, ese señor era pollero. Las hijas eran bien bonitas. A mi mamá la llevaban para allá a que enseñara a hacer jabón y el viejito conversaba.

Jordan: ¿A usted le enseñó a hacer versos su mamá?

Zorita: Mi mamá se ponía bravísima cuando la gente aquí hacía chigualo e íbamos. Es que ahí no hay ni donde sentarse, decía. Las alcaguetas pues, decía mi papá.

Alexandra: ¿Usted aprendió de oído y leyendo?

Zorita: teníamos también un tío, un primo hermano de mi papá, era poeta. Era Aurelio Vera, ese hombre sacaba versos, veía pasar unas gentes y en seguida ya estaba el verso cuarteteado. Nosotros cuando nos fuimos a Tosagua, mi papá se llamaba Alberto,

Alberto como orgulloso
de casa y cantina Arrendó
de la noche a la mañana
en Tosagua amaneció

Así sacaba versos. En tiempo de elecciones, cuando en el 56 era Raúl Clemente, Guevara Moreno, Ricardo Chiriboga y Ponce Enrique. Cuatro candidatos había, ahí ese señor saco una decima

Las casas y los horcones
las borrarón con cara
porque creían que guevara
les iba dar nuevos pantalones

Es que andaban poniendo los afiches.

Jordan: ¿Sus hijos no saben versos?

Zorita: Tienen otras profesiones una es abogada, otra es economistas y la otra es contadora, las otras tres se quedaron con el segundo cartón. El Ramón no sé qué era que estaba estudiando, algún curso por correspondencia.

Alexandra: ¿Sorita quiere contarles a ellos el cuento del papayo macho?

Zorita: yo tenía, terminé de 15, a los 16 ya me fui a aprender la costura al mismo colegio, entre los 16 y 17 estaba. Pero a mí en quinto grado me ataca un paludismo que yo me río de los que ahora dicen ay si anemia, es paludismo, señor si yo remecía esta casa, tenía dos ponchos encima, se le tiraba usted encima, no sufragaba eso nada. En el pupitre era aaaayyy. Había tres que estábamos con esos males, nos mandaba a la casa, no vengán hasta mañana, día por medio nos cogía eso. No había doctor como ahora que hay cuarta en cuarta, en el mismo piso hay ocho, diez doctores. Cada quince día era que iba un doctor a Tosagua, el doctor Tamarí, pero había cuatro boticas. Dejaban la receta ahí y en quince días volvía el doctor. Imagínese usted. Aquí había dos Tamarí y Larrea, ya se fueron también, no existe esa gente. Entonces llega una señora que vivía con un tío mío y me dice: usted así es que va a pasar todo el tiempo. Yo era flaquita, ojo y nariz, de las enfermedades. Me dice: yo le voy a dar un remedio que me va a acordar para toda la vida de mí. Entonces yo cogía, ya sabe que uno cuando está joven, me peinaba, me alistaba como que iba a salir y me ponía a tejer, porque me gustaba tejer al croché. Y Así es que va a pasar toda la vida, yo le voy a dar un remedio. No hay un papayo mayo por ahí. Le digo: por aquí en el patio hay uno. Váyase de mañanita en ayunas, abraza el papayo, dígame todo lo que usted siente, como si estuviera enamorada del papayo, como si fuera un señor. Tres días seguidos, ya al segundo día diga una fecha, qué si se quiere casar con usted, que, por aquí, que, por allá, todas esas cosas. Pero el papayo ya estaba como estirado, a los tres días el papayo comenzó a caerse, voy al cuarto día a ver que el papayo estaba en el suelo. Prefirió morir a no casarse conmigo. Entonces después recibí un mensaje del papayo que decía que prefirió morir y no casarse conmigo porque él dormía hasta las 10 de la mañana y yo me levantaba 5:30 detrás de mi mamá, cuando mi mamá hacía un café yo ya tenía un vestido cosido, lo dejaba cortado en la noche y ya al otro día terminaba. Y dice que él está enseñado a dormir hasta esa hora, No quería emparentar ni con los Zambranos, ni con los Vergaras, ni con los Vidal porque esa gente se levanta ante y ya a las 6 de la mañana andaban afuera. Y yo me compuse, me puse gordísima Cuanto llegué a pesar, 165 libras y me pesé ayer 128 libras. Por las enfermedades, por los años, ya la gordura salió a andar.

Jordan: Yo quisiera que me diga un amorfino para sus hijos, de usted como mamá.

Zorita:

Silencio pido silencio
para remediar mis males
que en varias ocasiones
el silencio es el que vale

El niño dice a la mamá:

Del cielo cayó una rosa
mi mamita la recogió
se la puso en la cabeza
qué bonita le quedó.

Alexandra:

En el centro de la mar
suspiraba un pez bagre
y en el suspiro decía
no hay como la madre.

Zorita: Y yo le digo ¿si el amor fuera caballo?

Si el amor fuera caballo
cuantos caballos hubiera
no habría rico o pobre
que a caballo anduviera.

*

En esa boquita airosa
te quisiera poner yo
una b, una e,
una s y una o.

Jordan: Mi amigo quiere saber a ¿qué hora eran los chigualos, ¿cómo funcionaban?

¿qué hacían? Porque ayer nos decían que era para enamorarse

Zorita: mire entraba el pesebre y nosotros nos parábamos todos a cantar los estribillos y cada uno decía el verso. Cambiábamos de tonada hasta que ya le pedíamos al niño que nos dejara jugar.

Pedro: ¿Cuántos años tenía usted cuando dejaron de haber chigualos?

Zorita: Se desaparecieron desde el 62, una noche vinieron en el 63 a cantar, pero a lo lejos se encontraba ya no había más cerca. Yo digo que todo se devuelve en esta vida. Esta huerta llega hasta allá, es grande, son siete cuadras. Había naranjas, mi mamá se

comía una naranja y la semilla la botaba en la mata de plátano, después lo naranjitos así los cogía. Todo era naranja hasta debajo de la escalera había naranja. Venían los carros de transporte chonera a ver naranjas. Mi mamá le dice a mi papá: Usted Alberto nunca nos da nada ni a mí ni a Zoraida de las ventas de las naranjas. Y la comida, decía mi papá. Bueno, voy a repartir. La parte para acá se la cogen ustedes, la parte para allá me la cojo yo. A mí me dan 50 sucre y con un sucre usted compraba arroz, cualquier cosa. Mi mamá me dijo: no, 20 te voy a dar. Si usted no me da los 50. Tienes más plata que nosotros. Yo cosía 2 vestidos y me hacía 40 sueres diarios para tener como recuerdo, ponerme un lazo. Uno cuando está joven quiere salir. Lucir a talle. Bueno, dice mi mamá 20, no tienes que darme los 50 ahí se quedó pendiente. Pasa la navidad y pasa un señor de España, un señor de Oriente, de tierra que pisó Jesucristo y ahí son más inteligentes las gentes y hacía unos cuyes artificiales. La navidad era linda, linda. Este era el niño, podían nacer en una rosa, en una luna, podían nacer en el sol de diferentes formas todos los años para alegrar al señor que venga en la navidad. Me mandan el oficio. Padre con cuanto nos falta entrada. Con 50 me dice. Padre está bueno 20. No si no son los 50, no. Lo mismo que yo le dije a mi mamá me lo devolvió el cura. Por eso yo digo que todo se devuelve en esta vida. En mi vida hay tantas cosas que contar, un día más una experiencia más

Alexandra: ¿Sorita qué bailaba en el chigualo?

Zorita: el vals pues, el vals en la rueda. Hasta que ya dijera el verso, dejaba de cantar la rueda y salía otra pareja.

Alexandra. ¿Bailó el qui'hubo qui'hubo?

Zorita: con el finado Pepe Montesdeoca

El nuevo baile que le llaman
el qui'hubo qui'hubo
de la locura lo que poco construye
no es una rumba, tampoco es tango
pero al bailar a ese señor
le zumba el mambo

*

Si a tu madre no le cuadra mi pareja
y tu cariño no lo sabe comprender
deja que pase también la remolona
coquetona, si señor.
qui'hubo qui'hubo

Alexandra: ya cuando era el qui'hubo qui'hubo cambiabas de pareja, de ley te tocaba la que te gustaba.

Zurita: ahí escogías a la otra pareja y seguías bailando. Pero ahí no había verso. Se divertía uno. Cuando íbamos al Chigualo como había plátano donde sea cortábamos la hojita, porque nadie conocía lo que era un plástico. El plástico se conoció como del 60 para arriba. Los techos eran de cañi o de caña nadie sabía lo que era un zinc, nos tocaba dar exámenes el 20 de enero y catecismo al 30. Niña, uno golpes de agua y Tosagua que es cachetón, loma por donde quiera. Ahora está bonito, el lindísimo.

Jordan: yo quiero que me diga que me diga sus versos favoritos

Zorita: es que teníamos que pensar por los viejos ahí al frente, no podíamos dar la constatación en buena. Por si estaba el enamorado ahí y qué iban a decir. Hay un verso que dice:

Ayer tarde fui al jardín
estaba de paseo
Todas las flores las vi
Menos la mía, no la veo.

Jordan: Si había un adulto en los chigualos se comportaban todos.

Alexandra.: Vamos a hacer un contrapunto, yo le digo un verso y usted lo responde.

Dame tu mano niñita
para tocarte los dedos
para tener un consuelo
ya que llevarte no puedo

Zorita: Supóngase que usted es casado

En el fondo de la mar
suspiraba una ballena
en el suspiro decía
yo no quiero cosa ajena

Alexandra:

Mi madre me dio un consejo
A modo de ensalada
Que no respetara
Viuda, soltera o casada

Zorita:

Mi madre me dio un consejo

al bajar las escaleras
que no me dejara creer
de palabras lisonjeras

Alexandra:

En el centro de la mar
tengo un pañuelo tendido
en cada esquina tu nombre
y el centro tu apellido

Zorita:

Si te quise no me acuerdo
sí me quisiste tampoco
sí me preguntan quién eres
digo que no te conozco

Alexandra:

Cuando te estaba queriendo
eras mi cielo y mi gloria
y ahora que ya no te quiero
otra reina en mi memoria

Zorita:

Ayer mientras estaba durmiendo
me llamaron a avisar
que tenías nuevos amores
dios te los deje gozar

Alexandra:

Se que tienes casa nueva
se que tienes corredor
se que tienes quien te quiera
se que tienes nuevo amor

Zorita

Mañana de mañanita
riega tu patio con flores
que te viene a visitar
el dueño de tus amores

Alexandra:

Ábreme el pecho y regístrame
hasta el último rincón
y verás que a ti solita
te tengo en mi corazón

Zorita:

Dicen que el águila es
la reina de todas las aves
así quisiera tener yo
de tu corazón la llave

Alexandra:

Si el corazón me pidiera
del pecho me lo sacara
por estar juntito al suyo
sin corazón me quedara

Zorita:

Es poco la verbena
que en el monte verde nace
eres como el caramelo
que en la boca se deshace

Alexandra:

De la naranja mordí
del vino probé una gota
del besito que le di
dulce le quedó la boca

Zorita

Sale lucero brillante
sale que te quiero ver
si alguna nube te tapa
rompe si sabes querer

Alexandra:

A las montañas de Durán
me manda a que te olvide
más lejos me mandarán
pero olvidarte imposible

Zorita:

Que linda que está la luna
un lucero la acompaña
qué triste que queda el hombre
cuando una mujer lo engaña

Alexandra:

Muchacha dile a tu madre
que quiero ser tu pretendiente
que no lo hago por amor
sino por dormir caliente

Zorita:

Suspiros que allá vienen
suspiros que aquí van
se encuentran en el camino
que cosas no se dirán

Alexandra:

Anoche estaba soñando
que dos negros me mataban
y eran sus hermosos ojos
que de lejos me miraban

Zorita:

Señorita mi palabra
es más firme que un reloj
el reloj cambia de hora
pero mi palabra no

Alexandra:

Firmo y confirmo mi nombre
firmo y confirmo mi fe
firmo que te he querido
y que siempre te querré

Zorita:

Si pienso, si piensas si
si pienso, si piensas no
si piensas que yo pienso en ti

eso no lo pienso yo

Alexandra:

Anoche escribí una carta

llenita de botones

solo uno me faltó

para unir nuestros corazones.

Zorita:

Matita de Yerba Buena

de yerba buena matita

el que no tiene matita

no sabe de cosas buenas

Alexandra:

Matita de Yerba Buena

de yerba buena matita

dale gracias a tu madre

que te parió tan bonita

Zorita:

Si la gracia se vendiera

gracia si comprar yo

porque la gracia la tiene

a quien dios se la dio.

Alexandra:

Si tinta de oro tuviera

papel de plata comprara

para escribirle una carta

y que un ángel se la llevara

Zorita:

Entre más pesares tengo

vivo con más alegría

porque los mismos pesares

me sirven de compañía

Alexandra:

No quiero querer a nadie

ni que me quieran a mi

no quiero pasar trabajo
ni que lo pasen por mí

Zorita:

Agua abajo van rodando
unas guitarras de plata
en las cuerdas van diciendo
este amorcito me mata

Alexandra:

Agua abajo van mis ojos
cógelos si podéis
sino déjalos que pasen
que nada tuyo perdéis

Zorita:

Ojos de pechiche pintón
parecidos a los míos
que en la corriente del río
navega mi corazón.

Alexandra:

Desde lejos he venido
navegando en un botón
el viaje lo hice por verte
preda de mi corazón.

Zorita:

Desde lejos he venido
con el agua a la cintura
solo por venir a ver
a todas estas hermosuras.

Alexandra:

Le pregunté a una gitana
de qué mal me moriría
y la gitana me contestó
del amor que te tenía.

Zorita:

Quisiera, pero no puedo

hacer mi casa en el aire
para yo vivir solita
y que no me moleste nadie.

Alexandra:

Yo haría una escalera
que no usara nadie
para irte a visitar
en tu casa en el aire

Zorita

Que alegre está el cielo
con estrellas menuditas
que alegre está la casa
cuando estamos de visita

Alexandra:

Que alegre está la noche
qué bello el frenesí
yo ni loco había pensado
que mi amor estaba aquí.

Zorita:

Lucero resplandeciente
préstame tus lindos ojos
lástima que venga un flojo
y te lleve de repente

Alexandra:

No quiero cosas ajenas
que se me vayan mañana
yo quiero que a mí me dura
hasta que a mí me dé la gana

Zorita:

Yo no sé qué amor es este
no lo puedo comprende
que hasta el sueño se me quita
y las ganas de comer.

Alexandra:

En la puerta de tu casa
voy a poner un letrero
con letras de oro que digan
por aquí se sube al cielo

Zorita:

Y yo como supe leer
puse aquel y dejé otro
que también decía
ni yo para ti tampoco

**En conversación con Eduardo Mendoza y Jordan Mosquera. Portoviejo, Manabí.
(mayo, 2019).**

Jordan: Me gustaría saber en una primera instancia el cambio en la creación del amorfino. Hay unas cosas que son claras, se utiliza para enamorar, pero también está la cuestión de marcar las relaciones de género. Lo que representan y hacen los hombres y las mujeres. Los amorfinos van por ese camino.

Eduardo: De por sí el amorfino es eminentemente machista, muy machista, más bien como un trabajo personal y con el grupo se ha tratado de borrarle un poco ese tinte. Yo vengo de un hogar machista y en con lo que lucho. La mayoría de las manabitas que hemos hecho conciencia luchamos, pero la lucha es de todos los días. Es como algo genético, ya lo traemos ahí. Entonces me he dedicado a hacer canciones más para las chicas, versos. Siempre en la puesta escénica, en el contrapunto de versos termino perdiendo. Y la gente que no conoce cuando bajo del escenario está: ¡te ganaron! ¡Te ganaron! Pero esa es la idea, es una medida de posicionamiento, de reivindicación.

Jordan: Está la cuestión, muy popular, de que entre más denigrante sea, más machista, más divertido es para la gente. Parte de mi interés es también poder demostrar que existe una presencia femenina fuerte, que tiene la posibilidad de responder.

Eduardo: Por ejemplo, yo tengo uno que dice, a modo de respuesta. Acá en Manabí la pancora tiene dos significados: es un cangrejo de estero o de río y a nivel popular se la relaciona con el órgano reproductor femenino. Yo lo he escuchado en varios lugares, entre mis cuñados. Cuando ellos iban a donde un vacile decía: vamos a coger pancoras. Entonces tengo un verso que dice:

Yo no soy de por aquí
yo vengo de la mocora
mijita si usted me quiere
entrégueme la pancora

A mí me gusta trabajar con versos implícitamente sexuales. Ese es un verso de doble sentido, no estoy ofendiendo a nadie, estoy haciendo alusión a la palabra tacita. Entonces ella responde:

La pancora que yo tengo
Es salada y jugosita
se revuelve con cucharón
no con cuchara chiquita

Jordan: Entonces la mujer puede aludir también a la sexualidad, a la sexualidad masculina.

Eduardo:

Voy hablando completito
no dejaré ningún saldo
que cuando vieja la gallina
dicen que da buen caldo

La mujer responde:

De escucharlo tantas veces
el cuerpo me despeluca
es verdad que damos buen caldo
dependiendo de la yuca

Ese fue un verso que me inspiro mucho para trabajar la reivindicación a través de la palabra. Incluso estoy haciendo un montaje teatral del tiempo perdido de la mujer en Manabí en la historia, en la familia.

Jordan: La mujer montubia es la que se encarga de mantener las tradiciones porque la oralidad está más que nada presente en estos círculos.

Eduardo: De todos los saberes, no solo oral. De saberes agrícolas, leyendas, cuentos. Son ellas. La memoria es la principal herramienta del desarrollo de una sociedad, pero poco se la utiliza. la memoria social la maltratan.

Jordan: Se trata de creer que una cultura es más valiosa que la otra.

Eduardo: Si fuera la única herramienta de comunicación, nosotros ante tal grado de analfabetismo que tuvimos no tuviésemos nada. Mi madre va a cumplir 70 años y tuvo la encomienda específica, de esas de las abuelas de antes, de criar y ayudarla a criar el resto de los siete hijos. A mi madre literalmente le dijeron: aprendiste a leer y a escribir, ahora te dedicas a la casa.

Jordan: ¿de dónde es usted?

Eduardo: Yo de aquí, mi madre es de Junín. Mi padre de Portoviejo y mi abuelo de la Unión en Santa Ana.

Jordan: ¿Cómo comenzaste en el amorfino?

Eduardo:

Porque lo que está para uno
ni porque se lo quiten

y no lo perdonen ni
porque se lo pongan.

Me lo encontré en el camino. Yo empecé cantando, esa es mi profesión. Cuando tenía 16 años me metí mucho a la salsa, pero siempre me gustó la música, el arte. En la universidad el director de Mentados de la Manila me escucha, le gusta mi registro, la voz y me dice que quiere que cante con él en un grupo de música montubia y yo me pregunté que a dónde vamos a llegar que vamos a hacer. Fui al ensayo un día y honestamente no me gustó para nada. Entonces yo poco a poco me fui apegando y comencé a leer en documentos sobre identidad, yo siempre fui muy querendón de la identidad. Cuando leo sobre su historia en Europa y su evolución y sobre que se escuchaba en haciendas porque era cantado por montubios. Ahí me enamoré. Está es la huella de identidad que estaba buscando, esto no me lo quita nadie carajo y vamos a pulirlo. Estoy hablando del 2007 y ahora tengo 41. Ahí cogió y estuve con ellos seis años. Conocí ahí el amorfino a los referentes como Raymundo, Carlos Quinto, Gloria Leytor y a través de los festivales me enamoraba más y más. Comencé a manejar el patrimonio inmaterial y a través de mi matrimonio, entonces ahí le cogí más amor, más gusto y a la par comenzó a ser más político.

Jordan: ¿y la idea de reivindicación de dónde surge?

Eduardo: Surge después por el 2013. Entonces un amigo se vino del otro grupo y entre los dos fundamos Son Montubio. Mi esposa como motivadora y yo como representante legal. Con Víctor comenzamos a reunir personas y tenemos esa experiencia de unir gente, prepararlos y se van, pero siempre los tres. La reivindicación viene al año, en el estudio de innovación. Ahí me puse a trabajar con eso como ya había dicho machista, sexista, y me decían, pero no lo puedes borrar porque es una huella cultura. Si, pero no todo lo cultural, no quiere decir que toda herencia cultura como la que tiene el Ecuador en decir que todo manaba es asesino. Yo no puedo hacer una apología de eso. Entonces yo vie y dije: voy a agarrar esto porque el tema del machismo si se puede combatir. Yo soy un machista, pero con eso lo voy a combatir y me voy a hacer fuerza a mí mismo.

Jordan: Se tratar de poner en duda tu masculinidad, de ver las circunstancias dentro de este organismo patriarcal.

Eduardo: Si y dar eso socialmente. La crítica viene por ese lado porque un manaba que se considera montubio y que simbólicamente es machetero, es fuerte por qué quiere dejarse encimar de una mujer, por qué quiere darle prioridad al valor de la mujer. Ha de ser porque es maricón, me han dicho, pero no tiene nada que ver con mi sexualidad, es

simplemente la historia la línea de machismo que nosotros hemos tenido le ha hecho mucho daño a la sociedad manabita. De tanto estancamiento que la gente reclama tiene que ver mucho es machismo, muchísimo. De pensar que el pensamiento masculino es el único que tiene una figura de directriz, que la mujer no es más inteligente que yo y no puede manejar una universidad o un gobierno provincial.

Jordan: Además, puede hablarnos sobre la función del amorfino, esta función para enamorar.

Eduardo: Claro, amor – fino. En el chigualo está dividido en la parte sacra y la mundana. Cuando se acaba la primera viene la parte del hombre, hacemos una ronda y ahí cantan unos versos. Le gustó la niña y puedes decirle algo para enamorarla y pueden aceptarte y rechazarla.

Niña de ojos negro
y cabellos sortijados
sus padres serán mis suegros
sus hermanos mis cuñados

Entonces ella se para, se pone la mano en la cintura y dice:

Calle, calle muchachito
no me quiera enamorar
vaya y dígame a su madre
lo termine de criar

Si él no tiene más argumentos se queda cayado, sino le sigue picando. En muchas ocasiones si decían: ¡ah! Este si es bien mentado le daba un sí, o en otros le seguía picando. En tiempos aquellos también tuvimos mujeres muy feministas, el feminismo no es de ahora, desde aquellos tiempos se ve en las cartas: Isabel fuentes, Filomena Chávez, las Guariches que estuvieron con Alfaro.

Jordan: ¿Entonces le parece que esta posición de ubicar a la mujer dentro de cierto lugar continúa siendo la misma dentro del mundo montubio?

Eduardo: Si, en muchos casos. SI bien se ha ganado terreno, pero sigue existiendo. Hay muchas puestas escénicas en donde me busco una actriz como mi compañera, pero se sigue viendo a ella a la sombra. Dicen es una realidad histórica, pero la seguimos repitiendo y los niños y los jóvenes se la creen.

Amorfinos recopilados:

Allá arriba en ese cerro

tengo un puerco jabalí
alado se parece al diablo
en lo feo se parece a ti

*

Apostar y no perder
no perdiera quien me quiere ganar
mujer que lo tiene chico
no lo deja ni tocar.

*

Yo no tengo mil dineros
ni tampoco tengo un coche
pero tengo una cosita
para que juegues toda la noche

*

A las niñas como usted
no se las ve de reojito
se las mira cara a cara
para robarles un besito

*

Yo no soy de por aquí
yo vengo de la mocora
mijita si usted me quiere
entrégueme la pancora

*

De los hijos de mi madre
yo soy el gabilanceado
donde la polla dijo pio
yo ya la había desplumado.

*

De tener más de uno
usted tiene mala fama
cinco tiene en la cocina
dos debajo de la cama

*

Yo no vine por usted
yo vine por su hermana
que de coqueta como usted
hay como burro en sabana.

*

La mujer que tiene tres
y con su marido cuatro
no tiene perdón de dios
ni lastima de su sapo.

*

Vaya dígale a su madre
que quiero ser su pretendiente
pero no por matrimonio
si no para dormir caliente

*

Cuando yo veo una morena
me voy de medio lado
como el gavián al cuello
como la garza al pescado

En conversación con Gabriel Paredes, Pedro Bonfim y Jordan Mosquera. Guayas, Guayaquil (junio, 2019).

Jordan: Para comenzar, ¿podría presentarse?

Paredes: Bueno, mi nombre es Gabriel Paredes Villegas. Soy investigador del folclore. Además, soy director del grupo de tradición oral los Montubios del Tablado que ya con algunos años de experiencia pues venimos rescatando, revalorando y visibilizando la cultura montubia, en este caso. la oralidad.

Jordan: ¿Y cuántos años tiene usted?

Gabriel: 56 años.

Jordan: ¿De dónde es?

Gabriel: De aquí de Guayaquil, pero de padres montubios, de Manabí y de Milagros.

Jordan: La pregunta esencial es ¿cómo se acercó usted a los versos?

Gabriel: Bueno, esto fue a raíz de cuando estuve en unos cursos de actuación que yo estaba que daban en la Casa de la Cultura. Nos pusieron a hacer una mini obra de teatro costumbrista. Para ese entonces nosotros tomamos un cuento de José de la Cuadra que se llamaba “La sogá” y en ese cuento no hay amorfinos, pero nosotros inventamos unos amorfinos, unas rimas, para que la historia no sea lineal, sino que sea una historia contada con amorfinos. Es ahí donde yo me intereso recién en los amorfinos, en los años ochenta. Hicimos estos montajes y me involucro con la cultura montuvia, también ya conociendo mis raíces y también la investigación de la cultura y las tradiciones montubias.

Jordan: ¿Sus padres de dónde son?

Gabriel: Mi mamá es nacida en Jipijapa en Manabí y mi papá es de milagros en la provincia del Guayas y yo soy nacido acá en Guayaquil.

Jordan: ¿Y cómo era, se conocieron acá, vivieron acá?

Gabriel: Claro. Cada cual vino sus respectivas familias. Ellos fueron migrantes dentro de la ciudad de Guayaquil. Se ubicaron en lo que en esa época eran las áreas periféricas de la ciudad como era los alrededores del parque Forestal y de ahí, bueno, pues tuvieron una numerosa familia. Doce hermanos, como buenos montuvios. De los cual soy parte.

Jordan: ¿Y sus papás también hacía amorfinos?

Gabriel: No, mi papá estaba mezclado entre el comercio del cacao y el café. Él trabajaba para la compañía Abalda, en esa época exportadora de café. Él era de los cuadrilleros. De los que cargaban el café y el cacao. Mi madre venía de comerciantes manabitas. Ellos se

manejaban mucho con el comercio, tenían comercio de telas. Llegaban de aquí de Guayaquil telas y utensilios al campo. Ellos tenían ese tipo de negocio. Entonces podríamos decir que era gente que se movía, que no estaba estática en un solo lugar.

Jordan: Y cuando comenzó a decir versos, ¿sus papás qué decían?

Gabriel: Bueno, mi padre ya había fallecido, mi madre todavía estaba viviendo. Y cuando yo incursioné en el estudio del teatro costumbrista pues a ella le gustó porque le recordaba su campo, su finca. Fue una bonita relación

Jordan: Hay algo interesante en los amorfinos y su función principal de enamorar, de conquistar.

Gabriel: Desde su historia, su creación, su evolución. La historia del amorfino, nosotros sabemos que los españoles nos traen la métrica la rima de los versos españoles. Ellos nos imponen el idioma, la religión y su costumbre. Los montuvios vienen de lo que en ese tiempo se le decían razas que son la africana, la indígena nativa y la europea. Es un híbrido, por eso es un mestizo. No es una persona que encontraron aquí, no. Ellos son el proceso de la unión de estas razas que nace el montuvio. El montuvio viene de un español arcaico, al español de habla andaluz. Porque ellos fueron los que vinieron a conquistar estas tierras de la costa, por eso usted ve que dice “he cantao” “me enamora”, ¿no? “Estoy atrapao”. Acorta las palabras, alarga las palabras según la situación en la que se encuentre el montuvio. Entonces el amorfino no es más que una réplica o una acomodación del verso español al verso costeño regional montuvio. Le hago esta explicación para que sepa de dónde viene el amorfino. Las cuartetas o redondillas bien estructuradas por los literatos estudiosos españoles se ven replicadas. El montuvio que escucha esta versificación en los bailes, en las fiestas de los patronos, en las haciendas debajo de la casa o recostado en una hamaca. No participaba, escuchaba. Entonces asimila esta versificación y la acomoda a su idiosincrasia. Entonces, ¿de qué habla? Principalmente el amorfino está construido para expresar un sentimiento. A través del amorfino podemos enamorar como usted dijo, a una mujer, pero también sirve para denuncia, para contar, para anhelar, sirve para resaltar el lugar de origen de donde es la persona. Un ejemplo:

Yo canto como montubio
porque montubio soy
y le canto al amorfino
lo más mejor de mi ecuador

Otro que dice:

Si al pasar por el camino
a usted la azota un viento frío
no se asuste señorita
que son los suspiros míos.

Este amorfino está en galanteo de una forma poética. Porque también hay una forma rústica. Hay unas subdivisiones dentro del amorfino que son la de esta forma de conquistar a las mujeres.

Al otro lado del río
tengo sembrado un algarrobo
a esta preciosa montubia
esta noche me la robo.

O sea, no es un galanteo ya eso, es una decisión. Es decir, quieras o no quieras me la robo porque el amorfino y el actuar de los montubios es así. Si no es a las buenas, es a las malas. Entonces si el hombre enamorado está perdido por esa mujer y esa mujer no le toma en cuenta, él dice a las buenas o a las malas. A machete me la robo o me la llevo. Entonces en el estudio ya de la poética o la psicología de la conformación de los amorfinos vemos todos estos casos. Por ejemplo, para burlarse de una persona, existe el amorfino.

Mi compadre sí que está salado
se le murió el único potro
se le secó el agua del pozo
y la mujer le parió de otro.

Cuando usted ve esa construcción de este amorfino usted ve que el tipo se está burlando del compañero. Le dice que está salado, que esto, que el otro y que la mujer le parió de otro. Que usted sabe que eso es una ofensa. Dentro del mundo montubio hay unas palabras que son ofensivas. Entonces si este señor o este montubio campesino le dice ese amorfino al otro no va a causar una reacción de risa, el otro va a reaccionar. Sabemos que por lo general el montubio es violento. Tiene un carácter violento. Entonces, él va a reaccionar de otra manera: le va a contestar con otro amorfino o le va a sacar el machete y se van a entrar en una machetiza porque él no va a aguantar que lo ofendan de esa manera. Entonces tenemos otros casos de amorfinos. Por ejemplo, mucha gente dice que el montubio habla a lo montubio. O sea, hablar como los montubios es lo peor. Cuando no debemos hacer esa discriminación. Es una cuestión cultural. Él nació y creció de esa manera. Hay un amorfino que dice así:

Uste' no me venga a enmendar
con reglas gramaticales
porque el montuvio pa' palabrear
tiene su propio lenguaje

Entonces, qué quiere decir eso. Que el montubio defiende su forma de hablar. Así como defiende su forma de vestirse, como defiende su comida, defiende su música y defiende sus tradiciones, cuentos, leyendas y todas esas cosas. Entonces el montubio, el mundo y la cultura montubia son tan amplias que no se puede reducir y decir que yo tengo la verdad porque todavía a mí, en los años que llevo, todavía me falta estudiar la psicología del montubio, el mismo montubio, la territorialidad pues, geográfica le hace ser de una manera. El montubio de Los Ríos no es igual al montubio de Manabí ni igual de al del Guayas ni al montubio de El Oro. Las cuestiones geográficas lo hacen distinto. Igual que el banano que se siembra en la provincia de El Oro no es igual de sabor ni de color ni porte que se siembra en otras regiones. Igual el cacao. Entonces, es igual [con] el montubio. Está supeditado a la naturaleza.

Jordan: ¿Y le parece que estas funciones siguen siendo las actuales? O sea, sigue trabajando igual el amorfino. Por ejemplo, en los últimos años la única manera en que he podido acceder al amorfino ha sido a través de presentaciones y eventos así.

Gabriel: El amorfino estuvo olvidado por mucho tiempo. Estuvo escondido y muy bien hasta quisieron, para mí, borrarlo. Es con los años y el esfuerzo de varias instituciones que se ha venido nuevamente a visibilizar el amorfino como habla y cultura popular montubio. Porque ustedes saben que, si un dialecto se deja de hablar, se muere. Como ya nos pasó a nosotros aquí en la costa. La lengua que manejaban los aborígenes de la cosa está muerta, ya nadie la habla porque la dejaron morir. Entonces así mismo estas costumbres y manifestaciones de los montubios orales no hay que dejarlas morir. [Por eso] comienzan dentro de las escuelas y colegios y universidades a hacer estos eventos culturales donde se represente la cultura montubia donde están incluidos los bailes, las tradiciones orales y las gastronómicas, entonces a partir de eso es que comienza a revalorizarse la cultura montuvia. Además, ha habido gobiernos seccionales, provinciales o cantonales donde se prioriza la cultura montuvia y se le ha dado un impulso. Entonces no hay que dejar morir porque es una tradición de los habitantes del campo que a través de ello nos hacen llegar a conocer sus anhelos, lo que ellos requieren. Puede ser una sátira al gobierno, puede ser que necesitamos un puente, puede decir que el río está contaminado, que los peces ya no saltan como antes en las redes, pero al mismo tiempo

es porque el río se va muriendo. Entonces, todas esas cosas hay que aprender a comprenderlas y entenderlas, entonces dentro de cada uno, para no hacer una mezcla de todo, es mejor por secciones. Irlo seccionando al montubio su poética y sus composiciones de versos que ellos tienen.

Jordan: entonces, cuando usted llegó acá, los chigualos y los amorfinos ya se daban muy poco, ¿no?

Gabriel: Claro, los chigualos son invenciones de los montubios de Manabí que tienen una función específica que es cantarle al Niño Dios en épocas de navidad. Esa es la función del chigualo. El amorfino es universal. El amorfino usted lo puede cantar en enero, en febrero, diciembre, cualquier mes del año, en cualquier época porque el amorfino es libre. Ya le digo, en ese sentido la mayoría de los amorfinos tienen connotación sexual y también hay dichos como: “Al pato se lo conoce en la cagada y a la mujer arrecha en la mirada”. Eso es un decir manabita. Entonces qué quiere decir ahí, tiene una connotación sexual y tiene una comparación con un animal. Entonces, está ahí uniendo dos cosas el montubio que se dio cuenta de esto.

Jordan: igual parte de la idea de mi trabajo es mostrar que si se dice algo sobre la mujer, la mujer también tiene la posibilidad de responder. ¿Cuál es su opinión sobre esto?

Gabriel: El amorfino no solamente es del que sale, lo dice y el que lo recibe. El que lo recibe tiene la capacidad de replicar, replicar es contestar. Hacerle una réplica a lo que está diciendo. Dice la mujer en este amorfino:

Yo conozco al hombre
enamorado desde lejos
Por su tonto caminar
y cara de pendejo.

Está contestando la mujer ahí. Ella dice “ah, este me viene a enamorar a mostrar una carita, pero yo ya me lo conozco”. Entonces hay esa réplica y hay esos encuentros que se llaman torneos o concursos de amorfinos de contrapunto. De contrapunto. Donde están los versificadores, los componedores que le llaman ellos frente a frente. El uno dice, el otro replica, el otro dice y el otro replica y así va hasta que uno de los dos no tenga qué decir y se declara vencido y ganador en ese momento. Pero esto es abarcado en un grupo, en una forma de un ruedo porque en ese ruedo es como que la gente aplaude o apoya al amorfineros de su preferencia o de su lugar o de su sitio. Por ejemplo, se van a enfrentar el amorfineros de Bocaecaña con el amorfineros de Tarifa. Estamos hablando de dos

recintos, dos parroquias ¿no? Entonces la gente va a apoyar a su representante y a hacerle barras como se dice pujar por él en el momento del lance del amorfino. Ahora los amorfinos son recitados, cantados o acompañados con guitarra. De esas tres variantes pueden ser. Que ya de los amorfinos cantados son muy pocas las personas que lo hacen. Más hay los recitados y los acompañados con guitarra.

Pedro: Una pregunta, usted mencionó que a partir de los años ochenta más o menos se comenzó a interesar por los amorfinos. ¿Cómo era el panorama de esa época de los amorfinos? ¿Dónde se encontraban los amorfinos?

Gabriel: Bueno, ya le dije que hubo un periodo en el que no se escuchaba ni se presentaba como espectáculos o como presentaciones en escuela o colegios. Pero hubo una época en los años treinta hasta acá, donde hubo escritores como los cinco como un puño que escribió sobre el montubio, luego vino Rodrigo Chávez González, después Guido Garay, que ellos fueron que mantuvieron el cuadro folclórico montubio, pero fue hasta los años setenta. Hasta los años setenta fueron los últimos rezagos y hubo como una década de oscurantismo, de pérdida de que a nadie le interesaba ese tipo de manifestaciones porque acuérdense también que vienen las invasiones culturales extranjeras. En ese tiempo nosotros veíamos a John Travolta. John Travolta vino y nos arrasó culturalmente, nos borró nuestra identidad cultural nacional. Luego de John Travolta que con la música disco, vienen después los siguientes números, los géneros musicales, el callejero, el break dance y después viene lo primitivo del rap que hay algunos artistas que comenzaron con esas versiones y luego vienen otros géneros, que como hablamos antes, utilizan la rima la métrica para decir sus composiciones o como ellos le dicen la lírica. Entonces todo eso viene a tapar la cultura nacional porque los jóvenes prefieren esa cultura extranjera que les gusta que está bien adornada, que tiene buena música y no prefieren los pasillos, los pasacalles, los amorfinos montubios, costeños, sino que se van para allá. Pero a partir de los años ochenta, noventa comienzan a resurgir estas manifestaciones y ¿sabe por qué? Por la lucha social. Viene la lucha de los pueblos por ser reconocidos tanto los pueblos indígenas como los montubios, como los afros. Ese proceso que viene de los años noventa hace que nuevamente se retome la cultura montubia. Entonces, cuando entran a la constitución, reconocidos que somos un país pluriétnico, pluricultural, etc. y entran los montubios, los indígenas y los afros es que nuevamente hay una conciencia de la madre tierra, de los ancestros, de averiguar, de saber. Entonces sale nuevamente estas cuestiones culturales adicionales a la palestra y muchos gestores culturales, y me incluyo yo, a trabajar para que las nuevas generaciones conozcan esta forma de arte porque este es un

arte. En el fin de las palabras es un arte. Sea musical, sea danzario, sea gastronómico o sea lírico. Porque ahora, en las nuevas carreras en este 2019, 2020 al que ya vamos si usted se mete a estudiar para ser chef en la escuela de chefs, usted tiene que ir a hacer un estudio de la comida tradicional, eso es, como se dice, ley. Y, ¿qué se va a encontrar con la comida tradicional? ¿Qué hay ahí? A los montubio va a ir cuando le toque la comida tradicional de la costa, la cocina montuvia, la cocina de la costa. ¿Qué utensilios usaba el montuvio? ¿qué especias utilizaba el montubio? ¿En qué cocinaba? ¿cómo? ¿qué sabores les saba? Eso para los chefs. Igual para los músicos. Para los músicos cuando entran a la carrera de música tienen que investigar las manifestaciones culturales del pueblo de la costa y así sucesivamente, los de la danza y todos los demás. Cosa que ellos tienen que ir a hacer estas investigaciones del pueblo montubio. Lo tradicional.

Pedro: ¿Y ustedes cómo hicieron cuando les tocó buscar amorfinos?

Gabriel: entonces vamos nuevamente. Esta gente que vivió antes de nosotros, que se preocuparon por dejar escrito los libros, tenemos a Justino Cornejo. Él tiene variedad de libros que hablan sobre los amorfinos. El mismo Juan León Mera fue el precursor de recoger los amorfinos. Juan León Mera que todo el mundo lo conoce como un literato, no, él fue recolector de la música popular o los cantos populares. Él se dedicó también a eso. Y hay un libro que se llama *Poesía de las frutas y las flores*, al así, de este señor. Y también ya le digo, Rodrigo Chávez González, el propio Guido Garay. En Daule tenemos a Robespierre Rivas y así te podría nombrar que hay en varios cantones, sino que esos libros están como ocultos, como olvidados y hay que ir a las bibliotecas y meterse a hacer una investigación para poder meterse a ver ese material que sí hay. Tenemos a Cantalicio, un señor de salitre que editó un libro muy bonito. Tenemos *El entenaio* de Alfredo Pareja Diezcanseco. Bueno, tenemos varios autores que escribieron sobre los montuvios y sus poetas.

Jordan: Hay otra cosa que me gustaría saber y es que se indican roles sociales...

Gabriel: Claro, ya le digo. El amorfino dentro del tejido social están los patrones, el capataz, los peones y al último la familia. La familia con sus animales. Entonces el amorfino también toca esa parte porque cuando hablamos de un periodo, especialmente del gran cacao, del boom cacaotero, toda esta gente grande exportadores de cacao iban a París y ellos importaban la moda de París, las costumbres de París. Toda la platería de la casa y los utensilios que usaban eran parisinos, inclusive las construcciones y las formas de las casas [eran así]. Por eso a Vines le dicen el París chiquito porque había muchas construcciones de esa manera. Es por eso. Porque los grandes cacaos iban a París y ellos

traían planos de las casas, tenían maestros constructores y lo construían. Esas casas estilo europeo. Vestían a la moda de París con los vestidos y las sombrillas y había una madame, Madame Rochelita que la trajo el Conde Mendoza que dicen y bueno, esto ya entra en el campo de la leyenda, que era una francesa y a ella no le gustaba pisar el lodo, entonces tenía a dos montubios bien fornidos que la cargaban en esas literas que cargan como en Europa a los reyes, princesas. Ella así andaba porque podía darse plata del gran cacao y vivir de esa manera, o sea, ahí ya vemos la división de clase.

Jordan: y los roles de la familia, ¿qué papeles representaba la mamá, el papá? El hijo, sobre todo, que salía muy temprano de la casa.

Gabriel: El padre siempre es proveedor. La madre es la que se dedica a la crianza de los hijos dentro de la casa y a aleccionar a los hijos dentro de la, digamos, en valores. El padre le enseña al muchacho a trabajar. Las labores del campo, para que sea un hombre de bien. Estas enseñanzas permiten que el niño montubio desde pequeño sea un ente productor. Ellos no aceptan que sea un vago, que esté acostado, que estudie hasta la universidad y no vayan a trabajar. No. El muchacho desde chiquito lo acompaña. Si el hombre es sembrador lo acompaña al campo a sembrar. Si el hombre es pescador, va en la canoa, con la red a ayudarlo a pescar y así. Si el padre es vaquero que saca en las mañanas a arriar a las vacas o el ganado, el hijo lo acompaña. Luego, la mujer también acompaña en las labores de siembra, de cosecha, los hijos muchas veces yo estuve en Manabí, en Jipijapa cuando era la época de los cafetales, que le llaman pipetear el café que es arrancar el cerezo cuando ya está rojo. Entonces van familias enteras. Yo me acuerdo de una familia que tenían como siete hijos más los padres, eran nueve. Entonces los nueve se iban con unos tarros a recoger el café. Entonces llenaban unos tarritos. Los más grandes tenían unos tarros más grandes y los niños unos tarritos más chiquitos. Venían y llenaban unos tarros grandes. Ellos ganaban por tarrada. Ese era el jornal. Si el padre y la madre eran los que trabajaban iban a ganar menos, pero si trabajaban todos los niños junto con él, iban a ganar más. Entonces, es como una cooperativa familiar. Estas cuestiones de los montubios. Ahora, hay otros casos que los padres le mandan a estudiar a la ciudad, pero ¿por qué? ¿Para qué? Supuestamente como hacemos los que migramos a España, EEUU, a conseguir una mejor vida. Ese es el objetivo, entonces mandan a los montubios jóvenes y a las mujeres a estudiar a las escuelas, colegios y hasta universidades de las grandes ciudades para que sus hijos se eduquen y tengan otra forma de vida. Pero ahí viene la fractura, porque puede ser que ese joven ya se olvide del campo y se quede en la ciudad. Hay otros que hacen su vida en la ciudad, pero siempre van y vienen del

campo. Hay esa relación campo ciudad porque Guayaquil si usted lo ve hay un 70-80% de gente migrante del campo que se ha asentado en la ciudad de Guayaquil y sus alrededores y que con el tiempo dicen “yo soy guayaquileño”. Y eso es así. Siempre ha pasado. Lo pasó con mis abuelos y lo pasó con mis padres. A pesar de vivir en la ciudad tenían sus costumbres montubias. Me acuerdo que a ella le gustaba azar el verde tenía un fogón en casa. Era una extraordinaria chef de la comida montubia porque ella nos enseñaba las malas rabias, es un plato preparado con verde, queso y leche. Nos hacía los niños envueltos, la cazuela, el corviche, qué se yo. Tanta cosa. Además de cocinera era experta repostera porque hacía torta de maduro, torta de choclo, nos hacía la masa morra, nos hacía capiruleta, prácticamente era como vivir en el campo, pero en la ciudad. Ella era la más arraigada a sus costumbres.

Jordan: Yo tengo dos amorfinos aquí y quisiera saber usted qué opina de esto.

A la grande no la quiero
Porque ya sabe de todo
A la chica la prefiero
para enseñarle a mi modo.

*

San Pedro tenía una mujer
San Pablo se la quitó
Si los santos hacen eso
Porque no he de hacerlo yo.

Gabriel: En la primera él está diciendo, como todo un hombre machista que no quiera a la mujer con experiencia, sino a la inexperta para él enseñarle todo sobre el amor. A veces el amorfino encierra las intenciones. Si bien sabemos que el montubio es de frente, te dice las cosas como las ve y las siente. En estos amorfinos está oculto lo que quiere decir. En el otro amorfino él está haciéndose una justificación de acceder, de proceder a hacer algo. Pone como ejemplos a los santos que están en el cielo y son libres de pecados, entonces yo también tengo que darle esa licencia de pecar y quitarle la mujer a uno, llevarme la del otro y se acabó. Entonces ahí están esas cosas. Tengo un amorfino que dice así:

Dame lo que te pido
Que no te pido la vida
Solo de la cintura para abajo
Y de la rodilla para arriba.

Al buen entendedor poca palabra. ¿Qué le está pidiendo? Ustedes ya saben. Ahí está oculta la sexualidad.

Pedro: ¿Puede ser el amorfino una manera para hablar de sexualidad? ¿Cómo se dan esas relaciones dentro de las comunidades?

Gabriel: Es que no hay esa conversa de venir y sentar al niño y a la niña. No, al montubio lo cogen y ¡pum! A los doce años lo llevan a los chongos, lo meten ahí y le dan trago. Es como una ceremonia de iniciación sin decirle a dónde vas y que vas a hacer. No se sientan a conversas porque el padre montubio en esas cuestiones no es comunicativo, pero si es gráfico. Por ejemplo, cuando ve al gallo y la gallina, les dice: “mira como el gallo la pisa a la gallina”. Ahí ya le está enseñando la sexualidad al hijo. No nos sentamos a decir esto es, a medida del tiempo le van enseñando, les dice: Cuando el berraco es bueno dieciséis pare la chancha”. Ahí le está enseñando que cuando el hombre es macho, el hombre es fuerte a la mujer la va hacer parir varias veces. Usted ya en el estudio del amorfino está transmitiendo una serie de cuestiones figurativamente.

Amorfinos recopilados

al otro lado del río
está sembrado un laurel
cuando pasa la montubia
enseguidita la aguaito a ver.

*

Al otro lado del río
tengo sembrado un clavel
a mí no me aguaito mucho
que esta flor no es pa' uste'.

*

Al otro lado del río
tengo mi guitarra cantora
cuando canto mi amorfino
la montubia solitita se enamora.

*

No te pido un beso
y tampoco más de ti
solo quiero que me quieras

para huirme de aquí.

*

Yo soy celoso compadre
y se lo digo en su cara
en el plato que yo como
nadie mete otra cuchara.

*

Las aves para volar
necesitan las alas
y el hombre para amar
solo necesita la cama.

En conversación Vicente Bienvenido con Chonillo Cano y Jordan Mosquera. El Mate, Guayas (junio, 2019).

Entrevista en el Mate

Jordan: Me gustaría saber primero su nombre y cuantos años tiene.

Vicente: Vicente Bienvenido Chonillo Castro. Tengo 71 años.

Jordan: ¿Usted nació aquí en el Mate?

Vicente: Si, aquí mismo.

Jordan: ¿y cómo aprendió a hacer versos? ¿Quién fue la persona que le enseñó?

Vicente: Así nomás, pensando, de qué se puede tratar, de lo que uno alcanza a ver.

Cómo que usted esté dibujando un árbol o un pájaro y viene y se pone a pensar que está bonito.

Jordan: ¿Entonces aprendió solo?

Vicente: si, yo solo nomás. Vamos a decir que lo que uno piensa y uno está recalcando esas cosas. Por ejemplo, si yo veo a una persona. Vamos a ponerle un ejemplo, vamos a decirle. El otro día vino una chica y le digo: “sabes qué bonita, quieres que te tire un verso”. Me dice: “haber”. Y había una flor bien bonita florecida, entonces le dije yo:

Quando miro esa flor
contemplo tu belleza
pero lo que más me gusta
son tus labios de cereza.

Jordan: ¿Qué edad tenía cuando comenzó a hacer verso?

Vicente: cuando yo estaba ocioso me ponía así a cantar, mire que por aquí yo tengo una canción.

Jordan: a ver.

Vicente: la canción dice

La carretera que viene al Mate,
la carretera que viene al Mate
tiene el encanto en sus bellas playas
sus arenitas color de plata
sus arenitas color de plata
con su hermosa feria del mango.

Matilde Lina pues con Lucía
Matilde Lina pues con Lucía
se pasa el día solo jugando
en sus hermosas playas del mate
en sus hermosas playas del mate
que es un encanto primaveral.

Cuando la miro ella ríe
por su linda melodía
porque está en el nombre de ella
matilde lina y lucía.
porque está en el nombre de ella
matilde lina y lucía.

Esa la saqué yo porque andaba trabajando con el marido de Aracely y cómo íbamos por allá a la zanja del Toro, entonces ahí me ponía yo a cantar. Para eso yo ya tenía unos 28 años porque ahí yo tuve al Daniel. Y tenía un cuaderno, pero lleno, sino que como el andaba chico me dice la mamá que lo deje nomás que juegue con el cuaderno, y lo desbarató. Yo sacaba cumbia, de todo.

Jordan: ¿Y los versos salían pensando en un tema específico? ¿se lo dedicaba a las mujeres, a sus hijos, a quién?

Vicente: las mujeres inspiran.

Jordan: las enamoraba así ¿no hace amorfinos colorados?

Vicente: no, me sé algunos. Pero yo no los hago. Yo una vez me cogí con un señor. Ese señor era, pero duro con los veros. Lo que pasa es que fuimos para la fiesta del mango y ahí las fiestas eran fiestas bien bailadas toda la noche y al siguiente día de vuelta. Ahora ya no, ya golpe de las dos de la mañana cierra.

Jordan: ¿y dentro de esas fiestas contrapunteaban o qué mismo hacían?

Vicente: no, bailábamos nomás. Entonces me mandaron al carretero a Anima y estaba el señor que le dicen Carcache. Estábamos con dos chicas y le decimo hola y qué andan haciendo. “Poniendo este afiche para la fiesta”, y entonces le digo: “hola chicas bonitas no quieren un versito”, “por qué no” nos dicen. Entonces ellas cogieron, aceptaron los versos y llegó este señor Carcache, les dijo uno bonito, pero de ahí tiró uno rojo. Ahí las chicas pegaron la carrera y se fueron, no lo aceptaron.

Jordan: ¿Que era más común encontrar gente que hiciera amorfinos?

Vicente: si, nos sentábamos a conversar y ahí se echaban sus versos.

Jordan: ¿entonces ahí se hacían contrapuntos y se respondían entre amigos?

Vicente: si, entre amigos que bueno, divertido pasábamos bien.

Jordan ¿y cuando las chicas le respondían?

Vicente: gracias, decían. Una vez llegó una señora, una chica de Guayaquil de apellido Nancy Cruz y vino una chica de apellido Santo, del otro lado, de en frente. Yo estaba ahí pues cuando ella viene y le tiré unos versos, y la otra chica que estaba en la botica me llamó y me dice: “Viche ven acá ¿acaso yo soy demasiado fea? A mi nunca me tira un verso”. Yo le digo: “No, sino que acá me encontré con ella”. Ella era periodista, sino que yo le tenía mucho respeto y no me imaginaba que quisiera tener alguna conversación de enamorado conmigo, pues ahí estaba joven yo. Pero creo que si porque ahí llegó un primo mío y como que se enamoró de él y salieron. Yo me quedé pensando en si será porque yo no le dije nada. Al otro le día le digo: “Nancy por qué te molestaste” y le digo que bueno si ya se agarró con él no importa.

Jordan: las chicas no le respondían con versos entonces.

Vicente no pues. Es que casi ellas no saben. Entonces ahí fue que le dije yo:

Pensaste hacerme fiel
pero me has hecho un gran favor
que por estar entretenido contigo
no he encontrado otra mejor.

Gracias me dijo, solo gracias. Entonces a la otra le dije yo:

Cuando vengas por aquí
avísame tres días antes
para ponerte en el camino
piedras rubíes y diamantes.

Aquí hay uno rojo también ¿le digo?

Jordan: a ver

Vicente:

Todas las mujeres tienen
en medio de las piernas un zotán
un come carnes sin hueso
y un toma leche sin pan.

Jordan: ¿usted se identifica como montubio?

Vicente: si pues.

Jordan: ¿y qué significa para usted ser montubio?

Vicente: bueno, no sé. Como podría explicar. Montubio es una cosa que uno es una persona. Uno es primero ecuatoriano y así se llama montubio. Uno es ecuatoriano y eres una persona tranquila, pasiva, de todo. No sé cómo la tome usted.

Jordan: yo la tomo igual.

Vicente: si pues es que mi familia es de aquí del campo, pues vamos a decir que es porque soy del campo. - Se queda en silencio y observa el cielo -

En el cielo están las nubes
corren cuando las lleva el viento
en el cielo hay estrellas
con todo su firmamento.

Jordan: ¿esos usted los escribe?

Vicente: si, y esto los escribo para no olvidarme. Ya como supe que usted venía.

Jordan: ¿y puedo leer esos que tiene ahí?

Vicente: claro, yo los hice escribir de mi nieta.

Jordan: usted le dice y ella los anota.

Vicente: ajá.

Jordan: usted ya no encuentra a personas recitando ¿cierto?

Vicente: al señor Rogelio Ronquillo. Más allá puede encontrarlo.

Jordan: ¿y está casado usted?

Vicente: Yo, dos veces. La primera era Deisy y la otra era Nelinda y ahí tengo dos, a Álvaro y a Cintia. La otra era Blanca Vedor, tiempo tiene que ya murió. Yo le decía a la Blanca que Jessenia era mi hija porque yo estuve con ella cuando yo vendía las legumbres. Los muchachos para esto se fueron y ella estaba solita, entonces yo me metí ahí y ahí estuve con ella.

Jordan: ¿Cómo las enamoraba? ¿no les recitaba?

Vicente: ellas me decían a mí: “Créemelo que tu belleza me fascina”, entonces vino ella y me dice: “ni muerta”. “No seas así” le digo. Y ella no y no. Me fui y le dejé un zapallo, unos melones y una badea. “Dale saludos a tu hijo”, le digo. Llegaba yo a la orilla, me bajaba y entonces le digo que me regale un poquito de agua. Me regaló el agua, me pregunta si quiere más, y yo le digo sí. Entonces dejó que llegue a la puerta y me la cojo y me la llevo adentro. Pero no dijo nada, nada, nada, ella quedito nomás.

Jordan: entonces no les recitaba a sus enamoradas.

Vicente: No, solamente en las cartas les ponía.

Jordan: ¿les escribía cartas y qué les ponía?

Vicente: En las cartas les decía que, no sé, ya de eso hace mucho tiempo. Yo les escribía y ya ni me acuerdo.

Jordan: si las enamoraba, supongo.

Vicente: claro. Primero les ponía, no ya hasta de eso me he olvidado yo.

Jordan: a mí se sorprende don Vicente que ninguna mujer le haya contestado con versos.

Vicente: había una señora, cómo se llama, no sé. Una señora que vendía lotería, entonces yo les tiraba unas de estas que te dije enante. Ella me respondió, pero era una señora mayor con dos hijas grandes.

Jordan: ¿recuerda que le dijo?

Vicente: No, no recuerdo.

Jordan: pero le respondió ¿usted cómo se puso cuando le respondió?

Vicente: mal, pues mal. Me arrebaté a decirle más y ella también ahí me respondía, pero ya hace tiempo cuando ella me decía eso.

Jordan: ¿Dónde vivía la señora?

Vicente: en guayaquil y yo le cogía loterías y esas cosas que llenas los tres números. Yo le ganaba premios, una vez le gané 5.000 sucres y eso era plata, pero nunca le gané con el contrapunto.

Versos encontrados en el cuaderno:

De todas las flores me gusta
el perfume de la margarita
porque cuando salgo contigo
te veo tan bonita

*

En noches de luna llena
yo me pongo a contemplar
y le pregunto a la luna
si todavía podré casarme.

*

Con este regalo que has hecho
creo que me voy hasta el fondo del mar
para sacarte perlas, rubíes y diamantes

que te los voy a obsequiar.

*

Quisiera ser golondrina
para vigilar a la luna
y conversar con ella
que belleza y fortuna.

*

La naranja madura
le dijo a la pintona
que este par de hombrecito
no son de esta zona.

*

Yo me compi una poma rosa
pero son demasiado buena
y te voy a aconsejar
no te hagas de mujer ajena.

*

Cuando yo estaba joven
me bañaba en puras flores
y tenía en abundancia
muchos amores.

*

Quisiera aprender a volar
como pájaro en el cielo
enredarme sobre tu piel
y decirte lo mucho que te quiero.