



Universidad de las Artes
Escuela de Literatura

Proyecto de investigación teórica

**Códigos culturales y recursos literarios compartidos: el amorfino y
el rap**

Previo a la obtención del título de:

Licenciado en Literatura

Autor/a:

Pedro Bonfim Salgado

GUAYAQUIL-ECUADOR

Año: 2019



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

Yo, Pedro Bonfim Salgado, 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

Tutor:

Fernando Montenegro

Códigos culturales y recursos literarios compartidos: el amorfino y el rap

Luis Pérez Valero

Miembro del tribunal de defensa

Bradley Hilgert

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Mi profundo agradecimiento a Rut Román con quien hablé sobre esta comparación por primera vez y que me dijo “ese es un tema de tesis”.

A Alexandra Cusme y Rafa por recibirme en su casa en Calceta. A Fernando Montenegro que me ha ayudado en este proceso. A Gabriel Villegas, Fabrikante y Zorita Zambrano por concederme entrevistas. A Jordan y a Carlita por su compañía y opiniones en la escritura de esta tesis.

A mis padres por el apoyo y a Luciana Musello que está siempre.

Resumen

El interés de este trabajo es presentar un análisis comparativo donde se visibilicen los vínculos entre el amorfino montuvio y el rap neoyorquino de inicios de los ochenta. A pesar de ser dos expresiones orales separadas tanto geográfica como históricamente, comparten códigos y recursos literarios, además de tener un papel similar dentro de sus comunidades. Para demostrarlo se revisan los contextos respectivos en los que se desarrollaron. En el caso del amorfino, se presentan las complejidades de la cultura montuvia y su rol en la historia nacional, abriendo una puerta para valorar esta expresión con mayor profundidad. Análogamente, se estudian los eventos que estaba atravesando la comunidad del Bronx Sur para comprender el surgimiento del rap y la cultura del hip-hop. A partir de ejemplos clave se establecen paralelismos discursivos, creativos y culturales. Se presentan, simultáneamente, una lectura de los contenidos y de las funciones de cada fenómeno para finalmente exponer los códigos que comparten.

Palabras clave: Amorfino, Rap, cultura Montuvia, literatura oral, literatura comparada

Abstract

The aim of this investigation is to present a comparative analysis that visibilizes the links between the Montuvian amorfino and New York's rap of the first half of the 1980s decade. Although they are both geographically and historically separated, they are oral expressions which share many literary codes and resources, and which play a similar role within their communities. In the case of the amorfino, the complexities of the Montuvian culture are presented as well as their roll in Ecuadorian's national history, allowing to value the significance of this expression more deeply. Similarly, the historical events that were taking place in a community of the South Bronx are studied to understand how rap and hip-hop culture emerged. Using key examples as starting points, discursive, creative and cultural parallels are established. Simultaneously, a reading of the contents and the functions of each oral expression are presented to finally expose their shared codes.

Key words: Amorfino, Rap, Montuvious culture, orality, comparative literature.

Índice general

1. Capítulo I: Introducción.....	8	
2. Capítulo II: El amorfino: orígenes y características particulares.....	11	
2.1 Repaso por la cultura montuvia.....	12	
2.2 Orígenes e historia del amorfino.....	19	
2.3 Práctica: memorización, creación e improvisación.....	23	
3. Capítulo III: El rap: orígenes y características particulares.....	26	
3.1 El bronx de los sesenta y setenta.....	27	
3.2 Nacimiento y evolución del rap	32	
3.3 Hablar bien para sobrevivir: sobre los métodos y funciones del rap.....	37	
4. Capítulo	IV:	Códigos
compartidos.....	40	
4.1 Los contextos lejanos, pero parecidos.....	40	
4.1.1 La función que cumplen.....	44	
4.1.2 Los métodos de creación.....	46	
4.2 Los temas, el tono y la práctica.....	48	
4.2.1 La contienda.....	48	
4.2.2 La voz masculina y la voz femenina.....	52	
4.2.3 Lo sexual.....	54	
4.2.4 Lo lúdico.....	56	
4.3 La situación actual del amorfino y el rap.....	57	
5. Capítulo V: Conclusiones.....	60	
6. Bibliografía		

Capítulo I: Introducción

La cultura producida en América del sur, aunque ha tenido logros indiscutibles, generalmente es consumida y estudiada como una expresión subordinada a las industrias occidentales. En la búsqueda de un equivalente a una figura europea o estadounidense los exponentes encontrados nunca son satisfactorios y parecen ser una versión de menor calibre. Esto ocurre al estudiarse vanguardias europeas o fenómenos como el rock, movimientos que aparentemente llegaron tarde a las culturas que habitan en estos territorios. Si se estudiara la cultura latinoamericana como una expresión que pertenece a otra narrativa y que tiene otros intereses, los resultados podría ser muy diferentes. Entender la literatura del realismo social como vanguardia o géneros musicales como la chicha dentro de un contexto político propio, alternativo a la historia occidentalizada, donde la contracultura parece tener características homogéneas que estos exponentes no cumplen necesariamente, resulta muy enriquecedor. Es importante revisar referentes locales o regionales en conjunto con los exponentes de las grandes industrias occidentales. Valorar la cultura heterogénea que brinda América del sur puede ser una manera de leer la historia a contrapelo¹.

Se plantea realizar este ejercicio en esta tesis, titulada *Códigos culturales y recursos literarios compartidos: el amorfino y el rap*. Se busca identificar las semejanzas entre el amorfino montuvio² y el rap neoyorquino de inicios de los ochenta para localizar su literacidad y relevancia cultural respectiva. Específicamente se quiere entender las historias de estos fenómenos como expresiones literarias revisando cómo fueron construidas y desde qué lugares se crean estas narrativas. Del mismo modo se plantea identificar recursos literarios que respondan a los respectivos contextos sociales y culturales en los que se desarrollaron. Además, se quiere discutir la situación de la oralidad como vínculo y diferencia entre el amorfino y el rap.

Los amorfinos son creaciones poéticas orales memorizadas o improvisadas, tradicionalmente desarrolladas en un contexto festivo o jovial. Su práctica se da sobre todo en

¹ Cfr. Javier Sanjinés, *Rescaldos del pasado: Conflictos culturales en sociedades postcoloniales*. (La Paz: Fundación PIEB, 2009.)

² En este trabajo se maneja la escritura de montuvio con uve. Se ha tomado esta decisión por ser la manera en que lo hace Alexandra Cusme, una de las fuentes académicas primarias de este trabajo y miembro de esta comunidad. Se respetará la escritura con b si está dentro de una cita o en el título de una referencia.

comunidades montuvias de las provincias de Manabí y Guayas, desde el siglo XIX³. Puede desarrollarse en su modalidad más común llamada contrapunto que es una suerte de contienda, en la que, por ejemplo, un hombre “batalla” con una mujer para conseguir su amor o también puede darse entre dos hombres intentando conquistar a la misma mujer. En estas breves composiciones estrictamente rimadas hay coqueteos, burlas y se expresan razones por las que un determinado sujeto es un buen partido. Guardando ciertas distancias, sobre todo geográficas, estas características podrían ser dichas sobre el rap. Este fenómeno se inició en barrios periféricos de Nueva York a finales de los años setenta del siglo XX. A grandes rasgos, en comunidades negras comenzaron a improvisar rimas ingeniosas para animar fiestas, lo que poco a poco se convirtió en lo que es conocido como rap. Como en el amorfino, se realizaron batallas líricas con fondos musicales y público presente.

Ya se comentó que estas expresiones están separadas tanto histórica como idiomáticamente, pero que tienen muchos códigos en común. El desafío está en demostrar esto y poner en tensión con claridad estas dos manifestaciones siendo el amorfino un fenómeno que se practica de forma reducida mientras el rap mantiene una presencia abrumadora en la cultura popular actual. Por otro lado, para hacer este trabajo, se tendría que entender al amorfino como un fenómeno literario por fuera del folclore, es decir, como parte de la literatura ecuatoriana, algo que no se acepta con frecuencia.

Se trabajará sobre todo con el amorfino compilado por Alexandra Cusme y Wilman Ordóñez en diferentes volúmenes. También serán de utilidad los trabajos de Laura Hidalgo, Modesto Chávez o Ángel Emilio Hidalgo sobre el amorfino y la cultura montuvia. Adicionalmente se hará un acercamiento a comunidades donde todavía se practique el amorfino para tener una idea más clara sobre el convivio en estos espacios y se realizarán entrevistas a montuvios especialistas en el tema. Por otra parte, se ha escogido trabajar con el rap neoyorquino de inicios de los ochenta por estar todavía muy cerca de su origen en fiestas barriales. Algunos de estos ejemplos clave serán canciones y registros de la primera etapa del rap. Se recurrirá como fuentes a documentales como *Evolution of Hip-Hop* de la productora Banger Films y al libro *Generación Hip-Hop* de Jeff Chang. Aunque a primera vista los dos objetos de estudio parecen

³Wilman Ordóñez Iturralde, *Amorfinos: canto mayor del montubio*. (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2014). 19.

desconectados, se pueden dibujar varias líneas que demuestran vínculos claros. En primer lugar está el factor de la improvisación oral, que, a manera de batalla, busca que un contrincante venza a otro. Esto va de la mano de las temáticas que se tratan, que en ambos casos pueden localizarse en la exageración de la masculinidad, burlas y soberbia. El contexto de origen también es común, puesto que en sus inicios ambos eran una suerte de juego de fiesta que poco a poco fue mutando. Además, otro vínculo importante es el contexto social, musical y literario en el que se desarrollan.

Si bien sí se han realizado estudios sobre expresiones orales-literarias latinoamericanas con el rap, como por ejemplo sobre repentistas brasileños o los trabajos de Paul Zumthor⁴ sobre la literatura oral, el amorfino no ha sido revisado desde esta perspectiva. Es por esa razón que los antecedentes no serán especializados en esta comparación. Adicionalmente de los trabajos ya mencionados, se ha encontrado como un antecedente actual y reciente las recopilaciones y estudios de Alexandra Cusme sobre amorfinos y décimas en Manabí. La intención por comparar y juntar el amorfino con el rap nació al ver que, a pesar de no estar directamente vinculados, comparten muchos códigos. En ambos casos, a través de la rima se logra demostrar la dominación sobre un oponente. Simultáneamente, la música y la literatura son dos disciplinas que dialogan y conviven en estas expresiones.

Este proyecto busca valorar los vínculos entre estos dos fenómenos generando un aporte para los estudios tanto de literatura comparada y de tradiciones en Ecuador. Por otra parte, puede contribuir a una discusión contemporánea, desde los estudios literarios, sobre las tradiciones, el folclore y la oralidad. Esto porque al comparar estos dos fenómenos, equiparadamente, se está disminuyendo el peso de la folclorización. Por otra parte puede abrir perspectivas diferente para estudiar al rap en español para futuros trabajos. Revisar una expresión que se creó en castellano puede dar una nueva referencia que proporcione una mirada a las posibilidades lingüísticas del idioma en dos expresiones similares.

Este trabajo utilizará varios métodos para confirmar la hipótesis planteada. La primera herramienta teórica para realizar este acercamiento será la literatura comparada puesto que

⁴ Si bien Zumthor no estudió el amorfino ha trabajado con otros casos de literatura oral.

brinda posibilidades para un acercamiento a ambos fenómenos como iguales. Este método, a grandes rasgos, como lo señala José Luis Martínez Suárez, es una práctica hermenéutica que se encarga del estudio de la literatura a través de las culturas, una propuesta de carácter interdisciplinario que encamina su interés específico a establecer los elementos de relación entre manifestaciones literarias a través del tiempo, y del espacio.⁵

Al ser el interés principal del proyecto corroborar y validar los códigos que comparten estos fenómenos estas herramientas comparativas serán de mucho valor. Paralelamente, se trabajará con la investigación bibliográfica que abarca tanto acercamientos a teoría, textos poéticos y otros fenómenos similares. Paralelamente se realizarán entrevistas a miembros de la comunidad montuvia que se especialicen en los amorfinos. Al verse las complejidades que implica un fenómeno como el amorfino cuyo estado actual es radicalmente diferente al del rap, se hará un acercamiento a las comunidades donde todavía se practique. Esto permitirá tener un entendimiento más claro que, a su vez, permita pensar a mayor profundidad las implicaciones de la improvisación. Esto abre paso a la pesquisa de campo que este proyecto aporta, a pesar de no ser un proyecto de campo. Adicionalmente se realizará un trabajo de transcripción de ciertas letras de rap y amorfinos. Esto ayudará a entender las connotaciones del uso de determinadas palabras que generen un vínculo entre dos casos creativos.

Capítulo II: El amorfino: orígenes y características particulares

En este capítulo se hará un repaso de la historia y cultura montuvia para entender con mayor claridad la creación del amorfino como expresión artística y fenómeno cultural. Esta revisión resulta de particular importancia por la mala representación que ha tenido este grupo étnico dentro de la historia oficial y por ende en los medios de comunicación y el imaginario literario ecuatoriano. Por la misma razón, se evitará caer en definiciones fijas o exactas, priorizando aspectos trascendentes para la problemática de esta tesis. Cabe aclarar que estas temáticas serán

⁵José Luis Martínez Suárez, "Introducción" en *¿Qué es la literatura comparada?: impresiones actuales*. (Veracruz: Universidad Veracruzana, 2014). 7.

importantes para entender tanto la proveniencia del amorfino, como su estado actual. Se revisarán textos que discutan la concepción de esta cultura como el clásico libro de José de la Cuadra *El montuvio ecuatoriano*, pero también se utilizarán los trabajos de investigadores contemporáneos como Alexandra Cusme o Wilman Ordóñez Iturralde. Se complementará estos textos con entrevistas realizadas a montuvios para integrar sus voces a la discusión.

2.1 Repaso por la cultura montuvia

Tradicionalmente, el pueblo montuvio es conocido por sus trabajos agrícolas, su cocina y sus tradiciones folclóricas. Hay mucha riqueza cultural en bailes y eventos como los Chigualos, la celebración de San Pedro y San Pablo, entre otros eventos religiosos. Pertenecen, al litoral ecuatoriano principalmente de las provincias de Manabí, Guayas y Los Ríos. En la actualidad los miembros de la comunidad montuvia conviven con lo urbano como cualquier otro ciudadano, pero esto es el resultado de un proceso largo de institucionalización, desarrollo social y político que será explorado en este apartado. Del mismo modo se intentará vislumbrar el efecto que tuvieron estos procesos históricos sobre la actividad y creación del amorfino.

Es necesario partir de las concepciones más convencionales sobre este grupo puesto que son, en gran medida, las causantes de la marginalización que han sufrido. El texto más influyente que trate sobre la cultura montuvia es quizá *El montuvio ecuatoriano* del autor canónico José de la Cuadra, publicado en 1937. Fue uno de los primeros estudios relativamente extensos sobre esta cultura y por esa misma razón resulta muy chocante para el lector contemporáneo. Las definiciones y descripciones no son solamente esencialistas sino también víctimas de los intereses de esa época. Este texto indudablemente ha marcado una visión prejuiciosa sobre este grupo étnico que perdura hasta la actualidad. Por esa misma razón es importante discutirlo. En un intento por explicar la “mezcla” que dio resultado al montuvio de la Cuadra realizó una división en porcentajes exactos de cuánto tenía de indígena, de negro y de blanco⁶ como si se tratara de un producto preparado. Si bien aquel intento resulta esencialista, incluso risible, puede demostrar lo difícil que es definir lo montuvio por su complejidad inherente y, adicional a esto, por las contradictorias y románticas nociones sobre lo que son.

⁶ José de la Cuadra, “Física del montuvio” en *El montuvio ecuatoriano*. (Quito: Ministerio de Cultura, 2009). 106.

Este tipo de definición es la que ha perdurado con los años. Si bien es cierto que tradicionalmente se los concibe como una etnia que surgió del mestizaje entre indígenas, afros y españoles que habitó en el campo del litoral ecuatoriano cerca de ríos⁷, ese concepto no aplica a los montuvios de la actualidad. Por otra parte, es común, como con otras minorías étnicas, que sean vistos como sujetos de observación antes que como partícipes activos de los procesos culturales y políticos en Ecuador, dentro de los cuales, los montuvios tuvieron un papel importante. Quizá uno de estos papeles relevantes fue la conformación de los montoneros que bajo el liderazgo de Eloy Alfaro. Dentro de esta organización bélica la gran mayoría de combatientes eran montuvios o esmeraldeños. Su participación fue clave para el triunfo de la revolución liberal a finales del siglo XIX e inicios del XX que lograría separar al estado de la iglesia, legalizar el divorcio, entre otras conquistas fundamentales para entender el estado ecuatoriano contemporáneo. Aunque esta etapa haya sido revisada constantemente, se suele pasar por alto este dato. Como señala el historiador Ángel Emilio Hidalgo, “a pesar de la mayoritaria presencia de los montuvios como base social del radicalismo, la historiografía oficial ecuatoriana ha padecido una proverbial ceguera, pues no ha sido capaz de descubrir a los verdaderos actores de la gesta liberal radical”⁸. Paradójicamente, la proverbial ceguera a la que se refiere Hidalgo se intensificó al haber sido convertido al montuvio en una figura fundacional a través de la literatura.

A partir de la década de 1930, varios autores como Joaquín Gallegos Lara, el mencionado José de la Cuadra y otros integrantes del grupo de Guayaquil crearon la corriente que escribió textos, tanto de ficción como de no ficción, sobre las culturas locales, su comportamiento y entorno. Dentro de esta literatura se dio un énfasis particular a los montuvios y los cholos. En los textos se intentó presentar tradiciones, ocupaciones y entrever una identidad. La figura de los habitantes de la costa fue una de las piezas importantes para la conformación de una identidad ecuatoriana, pero fue relegada a un mero aparato folclórico. Si bien esa literatura les otorgó visibilidad dentro de la historia oficial ubicándolos en un puesto de relativa relevancia, también causó que caigan sobre ellos muchos estereotipos. Con el tiempo estos estereotipos se han

⁷de la Cuadra, “Física del montuvio” en *El montuvio ecuatoriano*... 105-106.

⁸Ángel Emilio Hidalgo, *Los montuvios montoneros y la revolución liberal*. (Guayaquil: El Telégrafo. 2016. Versión digital.) <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/1/los-montuvios-montoneros-y-la-revolucion>

reforzado, quizá, por la obligatoriedad de estos textos en los colegios. A pesar de que esto no se pueda medir, la condición de texto escolar supone, de una forma u otra, que se generen resúmenes y lecturas superficiales.

Aunque dentro de esta narrativa fundacional se intentó mostrar la riqueza cultural de un país pequeño, provocó la estigmatización de este grupo étnico. Su figura representó para la población blanco-mestiza la imagen de barbarie a la que debía contraponerse la civilización moderna que, de por sí, ya estaba en una crisis constante de escritura y reescritura, de construcción y demolición. El efecto de lecturas de estos trabajos se ha extendido hasta la actualidad, intensificando la denigrante representación de los montuvios en medios masivos, aumentando los prejuicios y caricaturización. Así lo señala la investigadora manabita Alexandra Cusme:

Como habitante rural, el montuvio es parte de esa larga historia de exclusión que caracteriza a la vida de los habitantes del campo en el litoral ecuatoriano. Su aislamiento geográfico, su forma de vida, de vestir y hablar, su cosmovisión y panteísmo, su personalidad colectiva y su condición racial, resultado del mestizaje, de la unión de blancos, negros e indios, han sido motivos para su discriminación social y su estigmatización racial.⁹

En esta cita se exponen dos condiciones esenciales para entender esta cultura: la marginalidad dentro de la narrativa nacional y la riqueza del mestizaje cultural. Estos factores son muy importantes para entender la creación del amorfino en Manabí, como se discutirá en el siguiente apartado.

Los montuvios son campesinos, por esa razón tuvieron que enfrentar las reformas agrarias primero en 1964 y luego en 1972. Adicionalmente, años más tarde, participaron en los levantamientos populares de la década del 90. Estos acontecimientos fueron importantes porque contribuyeron a que sus expresiones culturales hayan pasado a un segundo plano. La reforma de 1964 comenzó a gestarse durante la crisis del cacao en los años treinta. Dentro de ese contexto se formaron los primeros sindicatos agrarios tanto en la sierra como en la costa. Esto abrió paso a

⁹ Alexandra Cusme, *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*. (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. 2012). 12.

una discusión nacional que generó presión para los patrones y compañías que trabajaban en la industria del cacao, el banano, el café y otros productos, que acabó preparando el camino para la discusión de la reforma.¹⁰

Paralelamente, la literatura del realismo social vio su momento más fructífero durante ese periodo. Esto no fue azaroso ni tampoco un simple efecto de las coyunturas de la época, puesto que el partido comunista, del que los escritores del grupo de Guayaquil formaron parte, apoyó directamente a que se desarrollen estas luchas. La distribución injusta de las tierras y la explotación de trabajadores son herencia los procesos de colonización que se vivieron en la región, por lo que estaba interiorizado que la organización social funcione de esa manera. Además, la conformación del Estado ecuatoriano se apoyó fuertemente en los rezagos de estos procesos generando que los trabajadores agrícolas no cuenten con los derechos para un trabajo digno.¹¹ La siguiente reforma ocurrió dentro de la dictadura militar de Guillermo Rodríguez Lara, luego del último gobierno del velasquismo.

A finales del siglo pasado hubo una fuerte crisis política en Ecuador con gobiernos inestables, corrupción institucional y una política neoliberal que desembocó en el episodio del Feriado Bancario y la consecuente dolarización del país. La corta presidencia de Abdalá Bucaram había dejado al país desorientado. En la misma época, los daños causados por el fenómeno de El Niño entre 1997 y 1998, afectaron directamente a los montuvios que trabajaban la agricultura. Dentro de su comunidad se hizo

[...] evidente los efectos diferenciados de la descentralización pues el sector rural costeño fue severamente afectado y los municipios rurales no tuvieron capacidad de respuesta en tanto que el gobierno central, cuya institucionalidad había sido debilitada, tampoco reaccionó con eficacia ante la magnitud del desastre.¹²

Como respuesta a esto se conformó el Movimiento Campesino Solidaridad para facilitar la atención a estas demandas. Paralelamente, en la sierra, los levantamientos indígenas de mediados de los noventa marcaron una corriente. Organizaciones como la CONAIE en la sierra o

¹⁰Lucía Rivadeneira, “Los conflictos” en *Los montubios: sujetos étnicos en construcción*. (Quito: FLACSO, 2013.) 37.

¹¹ Martín Pallares, *50 años del gran cambio en el campo*. (Quito: El Comercio. 2014.) Versión digital. <https://especiales.elcomercio.com/planeta-ideas/ideas/7-diciembre-2014/50-anos-gran-cambio-campo>

¹² Lucía Rivadeneira, “Los actores” en *Los montubios: sujetos étnicos en construcción*. (Quito: FLACSO. 2013.) 56.

el Movimiento Nacional Solidaridad en la costa, comenzaron surgir y a participar de un proceso de lucha social de la época. Si bien cada movimiento tuvo sus demandas particulares, se complementaron. Uno de los grandes logros de este levantamiento fue el reconocimiento del país como pluricultural, provocando a su vez que se les reconozcan derechos y territorios a los grupos étnicos. Otro de los sucesos políticos relevantes de esta época fue el Feriado Bancario y el súbito cambio de moneda del Sucre al Dólar. Esta recesión provocó que se dé una ola de migración y que mucha gente pierda todos sus ahorros.

Todos estos acontecimientos en conjunto con los levantamientos sociales de los noventa generaron que los grupos étnicos se institucionalizaron políticamente y, que estas nuevas organizaciones, simultáneamente, fueran contemplados por el Estado ecuatoriano como partícipes legítimos de los procesos sociales. En el caso de los montuvios el Movimiento Nacional Solidaridad mutó en una organización propia, como señala Lucía Rivadeneira:

Esta organización cambió su denominación a: “Movimiento Montubio Solidaridad” el mismo que finalmente logró reconocimiento por parte del Estado y se convirtió en una de las bases para la constitución en el año 2001 del CODEPMOC (Consejo de Desarrollo del Pueblo Montubio), encargado de desarrollar las políticas públicas del Estado dirigidas a este grupo social.¹³

Este tipo de movimientos también desarrollaron programas culturales para preservar las tradiciones del pueblo montuvio. Se han conformado gobiernos cantonales y comunitarios, generando una mejor organización. Han facilitado la conformación de grupos como Los del Tablao dirigido por Gabriel Paredes Villegas. Este tipo de iniciativas han esparcido el interés por las tradiciones y cultura muntuvia, pero también pueden dar vista de lo estática que ha permanecido. Son presentadas como piezas meramente folclóricas que intentan representar la forma de vida de los montuvios de inicios del siglo pasado, mas no las vivencias recientes. A pesar de esto, ha propiciado que se revalorice la cultura montuvia.

Según el censo realizado en 2010, el 7.4% de los ecuatorianos se reconoce como montuvio, colocando a esta etnia estadísticamente por encima de la afroecuatoriana y la indígena¹⁴. Este dato es relevante porque implica una presencia significativa de esta etnia en el país y por

¹³Lucía Rivadeneira, “Los actores” en *Los montubios: sujetos étnicos en construcción*. (Quito: FLACSO. 2013). 44.

¹⁴Inec. *Resultados del censo nacional 2010*. Versión digital. <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/resultados/>

tanto su cultura. Esta, cabe recalcar, es una situación muy reciente. No fue hasta la constitución de Montecristi en 2008, luego de años de lucha y organización, que el estado ecuatoriano contempló a los montuvios como etnia dentro de la ley. En sus artículos 56, 59, 60 y 257 se los reconoce como pueblo y se declaran derechos y autonomía¹⁵. La importancia de estos artículos se ven reflejados directamente en los resultados del censo realizado dos años después de la constitución. Esto les ha entregado una potestad política por la legitimidad que les entrega el Estado al ser reconocidos.

La visibilidad que recibieron los grupos étnicos en Ecuador a finales de los noventa vino con sus efectos colaterales. Desde 1999 comenzó a transmitirse un *sketch* llamado *Pura paja* que se convertiría, en 2001 en el programa *Mi recinto*. Desde ese año se comenzó a transmitir por televisión abierta y fue dirigida por Fernando Villarroel. Se la presentó como una comedia costumbrista sobre la vida de los montuvios y sus costumbres¹⁶. En la serie, los personajes montuvios son violentos, torpes, primitivos y con un apetito sexual permanente. Este programa ha sido el más visto de la televisión ecuatoriana¹⁷, lo que ha tenido un impacto directo sobre la noción de lo montuvio en todo el país. Al ser presentado como una comedia, favoreció que se normalicen estereotipos, ideas racistas y caricaturas de esta cultura. Aunque han habido peticiones desde el 2004 por parte de organizaciones montuvas y periodistas como César Ricaurte para sacarla del aire o hacer cambios, no han conseguido resultados concretos.¹⁸ Incluso se pasó el programa de ser clasificación B, permitiendo que menores de edad lo vean solo bajo la supervisión de un adulto a ser apto para todo público por haber “sufrido modificaciones y [haber] incluido temas vinculados con la infancia y con problemáticas reales que se vive actualmente en Ecuador debido a los reajustes de horarios que asume directamente la programación de TC Televisión¹⁹.

Claro que la cultura montuvia está lejos de no tener comportamientos violentos, machistas y racistas. Así lo apunta Ordóñez

¹⁵Asamblea Constituyente, *Constitución del Ecuador*. (Quito: Ministerio de Cultura, 2008) 41, 44, 126, 199.

¹⁶Dayana León, “Hurgando en la historia, el perfil y personajes” en *Imaginarios de género en Mi Recinto: programa de la televisión ecuatoriana*. (Quito: FLACSO, 2008.) 31.

¹⁷Rubén Darío Buitrón. *Trece años contra mi recinto*. (Cuenca: El tiempo. 2014.) Versión digital. <https://www.eltiempo.com.ec/noticias/columnistas/1/trece-anos-contra-mi-recinto>

¹⁸Dayana León, “*Mi Recinto* en el ojo del huracán” en *Imaginarios de género en Mi Recinto...* 35.

¹⁹Dayana León, “*Mi Recinto* en el ojo del huracán” en *Imaginarios de género en Mi Recinto...* 32.

...en el amorfino no sólo se ve una marcada posición sexista, sino también, y lo pongo en duda, una por fortuna -no declarada- posición racista y excluyente. Sin llegar claro está, a la bestialización y animalización de su ser, como ocurre con el racista y etnofóbico de “caballo garañón” personaje del programa “Mi recinto”...²⁰

El problema no es que la cultura montuvia no tenga estas características, sino que se las presenten como sus más importantes. Para muchas personas este programa ha sido la primera introducción a la cultura. No hace falta mencionar los efectos negativos que todavía tienen este tipo de producciones dentro de una sociedad fuertemente racista y clasista como la ecuatoriana. Por consiguiente, al ser una expresión de esa cultura, el amorfino, ha sido estereotipado y desvalorizado en conjunto con todo lo demás. Este es un problema que sigue sin resolverse.

En la actualidad los montuvios están dispersos en varios sectores del país. Luego de varias generaciones de migración muchos se han establecido en ciudades lejanas al campo que según la definición tradicional los definiría. Aunque este proceso migratorio haya sido algo común desde hace décadas, en la actualidad es más evidente puesto que el oficio que desempeñan no es, como se suele pensar, solamente agrícola. Esta serie de factores han contribuido a la mala representación de este pueblo. El amorfino también viajó y se puede ver en el trabajo de Gabriel Paredes Villegas y otros amorifneros un verso urbanizado.

Se han tratado algunas problemáticas y aristas de la cultura montuvia para evidenciar lo marginalizados que han sido como pueblo y lo reciente que ha sido su reivindicación, haciendo énfasis en que todavía es una discusión abierta, necesaria y en construcción. Se expuso lo compleja que ha sido su historia y lo rica que es su cultura por los diferentes procesos que la crearon. También se hizo un repaso por las iniciativas por reivindicar y preservar la cultura mencionando, los nuevos problemas que esto genera. A pesar de sus esfuerzos, todavía persiste fuertemente la marca que dejaron los estereotipos construidos a lo largo del siglo pasado y el presente. Frente a un panorama como este cabe apuntar que los montuvios modernos ya no desempeñan las labores que se les han asignado tradicionalmente. Además, se han dado procesos de migración a ciudades dando paso a los montuvios urbanizados. Un dato relevante y con el que vale la pena cerrar es la dimensión política de la cultura montuvia y sus expresiones artísticas. La

²⁰ Wilman Ordóñez Iturralde, *Amorfinos: canto mayor del montubio*. (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2014). 26.

conformación política que han emprendido permitió una organización activa para servir sus necesidades, hacer reclamos y demandas siendo sus propios partícipes y gestores. Expresiones como el amorfino y sus bailes cobraron un peso político de autoreconocimiento y valorización.

2.2 Orígenes e historia del amorfino

El amorfino es una creación poética oral, construida por lo general en copla, redondilla o cuarteta. Esta definición le es fiel al estado actual del amorfino, pero para referirse a sus inicios, le quedaría corto. Así lo señala el investigador Wilman Ordóñez Iturralde: “Justino Cornejo denomina al amorfino como ‘señal de desafío’, Chávez Franco como ‘baile regional de la costa ecuatoriana’, y José de la Cuadra como ‘tonada musical de la costa ecuatoriana’”²¹. Esto se debe a que el amorfino era una actividad múltiple: era poética, un baile y un canto que formaba parte de un cortejo.²² Los cambios que ha sufrido desde su aparición a la actualidad son un resultado directo de los procesos históricos que vivió esta cultura a lo largo del siglo XX. A continuación se hará una revisión de la historia y desarrollo del amorfino. Se intentará entender el camino que tuvo que andar para pasar de ser una costumbre festiva y de juego con capacidades de definir la vida de sus participantes hasta convertirse en una herramienta política y resistencia para el pueblo montuvio.

Ángel Emilio Hidalgo afirma que el amorfino “nace, seguramente, en el siglo XVII, cuando en las llanuras y montañas bajas del Litoral, en lo que actualmente es el Ecuador, se establecen los primeros pueblos mestizos, con la presencia de los españoles, indios y negros”²³. No existe un registro fiel de esto puesto que según el investigador Wilman Ordóñez el amorfino más antiguo del que se tiene registro es de 1881²⁴. Como se mencionó, en ese entonces los versos funcionaban como la letra para una canción. En esa etapa inicial, esta modalidad era la más común a diferencia de la que suele entenderse como su formato tradicional. Es por eso que hay

²¹ Wilman Ordóñez Iturralde, *Amorfinos: canto mayor del montubio*. (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2014). 19.

²² Wilman Ordóñez Iturralde, *Amorfinos...* 19.

²³ Wilman Ordóñez comp. Ángel Emilio Hidalgo. “Erotismo y transgresión en la poesía montubia” en *Amorfino: canto mayor del montuvio*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana. 2014. 61.

²⁴ Wilman Ordóñez Iturralde, *Amorfinos...* 19.

tantas definiciones disponibles del género. Aunque manejar una definición más exacta se recurrirá a las palabras de Cusme:

El amorfino es el canto tradicional de la costa ecuatoriana, sobre todo de las zonas rurales; son coplas improvisadas que los poetas dicen al compás de un ritmo característico, sea instrumental o cadencioso de la voz. Al igual que las décimas los amorfinos se dividen en lo divino y lo humano, posee muchas características propias que lo determinan como un instrumento especial para decir las cosas. Es un verso galante, romántico, satírico, con rima perfecta y con un mensaje específico.²⁵

Si bien los versos españoles eran realizadas en su mayoría por poetas letrados, acabó convirtiéndose en una costumbre popular. Los versos de los repentistas, las décimas y coplas declamadas por los españoles fueron quedando en la memoria de la cultura de una manera cotidiana. En una entrevista Gabriel Paredes Villegas, investigador montuvio, señaló que “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.”²⁶. Es comprensible que luego de un acercamiento informal al aprendizaje del verso español es que hubo un resultado como el amorfino. Un artefacto contingente y popular que acabó formando parte de su cultura.

En paralelo, estas costumbres también estaban ligadas fuertemente a la religión católica impuesta por los españoles. Los chigualos eran fiestas religiosas para rezar al niño Jesús, dentro de las cuales se realizaban los ruedos en los que aparecía el amorfino como actividad principal. Como señala Alexandra Cusme:

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

²⁵ Alexandra Cusme, *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*. (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2012). 57.

²⁶ Gabriel Paredes Villegas, en entrevista realizada por el autor, Guayaquil, junio de 2019.

desprecio y juegan mucho los valores morales, son lo divino y lo humano una pareja inseparable para el disfrute del chigualo y su vueltas.²⁷

Lo que resulta curioso de esta característica es que aunque inevitablemente ese vínculo religioso permeó de una moral católica a estas expresiones, era también a través de ellas que se realizaban acercamientos románticos, lúdicos e incluso sexuales. Este carácter es un efecto secundario de su heterogeneidad. En un chigualo registrado en marzo de 2019, una de las participantes comentó que lo especial de los chigualos es que era una fiesta a la que sí les permitían ir. Podían arreglarse, bailar, comer y beber por tratarse de un encuentro religioso.²⁸

Tanto el registro como la actividad del amorfino han sido inconsistentes. Uno de los primeros recopiladores de amorfinos y otras expresiones orales fue el escritor ambateño Juan León Mera. Aunque generalmente se hace referencia a Mera para hablar sobre su novela *Cumandá* o la letra del himno nacional ecuatoriano, él también participó activamente en el registro de la tradición oral ecuatoriana. Por esto es considerado un precursor de la folclorismo, junto con su colaborador Luis Cordero. Los resultados de estas recopilaciones están disponibles en *Cantares del Pueblo Ecuatoriano* publicado en 1892. A pesar de las implicaciones positivas que tuvo este gesto, no es un registro fiel, como reclama Wilman Ordóñez:

modificó algunas coplas considerando que varias palabras utilizadas en las mismas no eran de su gusto estético. Hecho que lamentamos puesto que este escritor nos quitó el gusto de sentir en el cantar de nuestro pueblo, la palabra fresca y transparente venida de su ingenio, peculiaridades, tiempo y momento político.²⁹

Víctima de su conservadurismo, Mera censuró un registro único para la literatura oral ecuatoriana. No es así el caso de otros investigadores que hicieron su labor como José Antonio Campos. Como se mencionó, la cultura montuvia fue uno de los temas centrales de la literatura del realismo social de los años 30. Esto generó un interés por registrar las costumbres y tradiciones de este pueblo. El ya discutido José de la Cuadra tuvo un interés particular por esta literatura recopilando amorfinos y, para bien y para mal, creando un imaginario sobre el pueblo montuvio.

²⁷ Alexandra Cusme, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano...* 16

²⁸ Registro de Chigualo realizado por el autor, Calceta, marzo de 2019.

²⁹ Wilman Ordóñez, “Mera el precursor” en *Amorfino: canto mayor del montuvio*. (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014) 30.

De todas formas, esta época podría considerarse el mejor momento para el amorfino y la cultura montuvia. Durante la primera mitad del siglo XX era común presenciar Chigualos y otras fiestas en su estado más completo. Las tradiciones que hoy son investigadas y vistas como objetos de estudio, como aquí, formaban parte de la cotidianidad de estas comunidades. Aunque también fue una época complicada por los problemas y procesos políticos que vivía el país. La vitalidad que experimentaba la cultura montuvia durante ese período fue lo que generó el interés por exponer la cultura montuvia en la literatura. Quedaron nombres como Modesto Chávez Franco o José Antonio Campos que a diferencia del ejercicio de Mera, valoraban (o al menos no rechazaban) la idiosincrasia que exponía el amorfino y otras expresiones.

Este interés decayó en la década del 70, como señala Gabriel Paredes Villegas “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.”³⁰ Paredes se refiere a la cultura estadounidense que entró como en casi toda la región durante ese período. Durante la década del noventa Ecuador vive una serie de revoluciones sociales que afecta directamente a este arte. Paredes que participó de estos procesos, menciona que durante esa época “Viene la lucha de los pueblos por ser reconocidos. Tanto los pueblos indígenas como los montubios, como los afro. Ese proceso que viene de los años noventa hace que nuevamente se retome la cultura montubia.”³¹. Durante estos procesos el amorfino adquiere una condición política de resistencia e identificación cultural.

En el apartado anterior se mencionó a organizaciones y grupos de montuvios que están en un proceso de revalorización de su cultura. Las presentaciones en colegios y escuelas, en eventos públicos y festivales han funcionado de alguna manera para revitalizar el amorfino. Si bien el efecto político ha sido eficaz, puesto que lo que se presenta es una visión anticuada y tradicional de lo que es la cultura montuvia. Estos eventos folclóricos son dedicados a adultos mayores y familias. Puede decirse que estos acontecimientos son casi el único lugar donde se pueden ver amorfinos practicados en su manera tradicional.

³⁰Gabriel Paredes Villegas en entrevista con el autor, Guayaquil, junio de 2019.

³¹ *Ibidem*.

2.3 Práctica: memorización, creación e improvisación

Se mencionó que el amorfino en sus inicios fue una manera amplia de expresión y entretenimiento, con diferentes modalidades, prácticas, pero sobre todo con mayor actividad. En este apartado se revisarán los diferentes tipos de amorfino que existen y también las maneras en que se practicaron tanto en su creación como en su consumo. Por esa razón, igualmente se hará un acercamiento a las situaciones en las que aparecía. De la misma forma, la figura del repentista y su arte serán presentadas en conjunto con unos cuantos ejemplos de ello. Se discutirán los cambios que han tenido sus métodos, para poder discutir las implicaciones de esto sobre la forma tradicional del amorfino.

Durante la época de su mayor actividad, en la primera mitad del siglo XX, el amorfino jugaba un papel fundamental dentro de las relaciones sociales de los montuvios. Su uso no era solo algo lúdico, sino que también era una forma de interacción seria y tenía connotaciones que cambiaban según el contexto en el que se desarrollara. Ya se dijo que el amorfino fue una actividad múltiple, que mezclaba baile, música, poesía y que, simultáneamente, era un desafío.³² Ordóñez afirma que su más alta manifestación es el Contrapunto³³ y lo define como “coplas improvisadas por parte de dos músicos y de manera alternada, en el que el montuvio, haciendo gracia de su agilidad mental crea versos de rima y métricas perfectas, y dejándose acompañar con “tonadas”, bajo un sistema de dos o tres acordes de guitarra.”³⁴ El autor apunta rápidamente que esta es una costumbre antigua, puesto que en la actualidad el amorfino ya no se acompaña con guitarra y que casi no quedan cantadores que sean repentistas o que siquiera creen sus propios versos.

Ordóñez señala que “los desafíos en contrapuntos ya no tienen la connotación y envergadura de los de antaño”³⁵. La gravedad de esta práctica era tal que podía desembocar en un matrimonio o bien en encuentros violentos. En un Chigualo celebrado a inicios de marzo de 2019, Alexandra Cusme relató la historia de una habitante de Calceta de noventa y nueve años a la que había entrevistado. Ella le había contado que en una noche de Chigualo se le acercó un hombre y le dijo el siguiente amorfino: “Qué linda que está la noche/Que hermoso frenesí/Ni por

³²Wilman Ordóñez Iturralde, *Amorfinos*... 19

³³Wilman Ordóñez Iturralde, *Amorfinos*... 17.

³⁴Wilman Ordóñez Iturralde, *Amorfinos*... 17.

³⁵Wilman Ordóñez Iturralde, *Amorfinos*... 20.

sueño había pensado/Que mi amor estaba aquí”³⁶. Este gesto fue lo suficiente para que ese hombre se convirtiera en su marido. Cusme continuó: “Y ella [me decía] «Ay, mijita, ¡bruta!. Perdí la cabeza por ese hombre que me salió malisisísimo (sic) [...] pero con ese verso, además vestido todo elegante, yo perdí la cabeza»”.³⁷ Esta anécdota es un ejemplo de una situación común en la vida montubia de ese período.

El amorfino, si bien formaba parte de un ejercicio lúdico, era también un gesto grave y con capacidad de marcar una vida. No solamente en el sentido romántico, que era solo uno de sus usos. Más allá de la contienda implícita en los versos cuando se trata de un cortejo, como señala Ordóñez, “[I]os de antes, muchas veces terminaba en hechos de elevada violencia”³⁸. Esto tampoco pertenecía a casos aislados. El amorfino podía ser, por así decirlo, una cuestión de vida o muerte. Esto no se debía a lo que se leyó erróneamente por los creadores de *Mi recinto* como algo “primitivo”. El amorfino está dentro de una serie de códigos que definen y moldean a una cultura.

Dentro de los amorfinos existen algunas divisiones. Según Modesto Chávez Franco que investigó el amorfino durante gran parte de su momento más activo en la primera mitad del siglo XX, se lo puede clasificar según dos grandes grupos lo divino o lo humano³⁹. Como explica su nombre, la primera abarca todo lo que tenga tintes de adoración, historias bíblicas, los pecados “y con unos anacronismos de espantar y mezcolanzas de nombres y sucesos de los más chistosos; pero triunfalmente rematados por el sincretismo y el énfasis de los improvisadores.”⁴⁰. Por su parte los versos de lo humano serían las que se ocupan de los temas cotidianos, satíricos, románticos o poéticos⁴¹. Estas son los dos grandes grupos en los que se puede catalogar a esta poesía.

Entre las prácticas del amorfino están los versos de “final obligado”, en la que en un contrapunto, “cada uno tendrá que hacer una décima que obligatoriamente ha de tener por último verso el primero de la estrofa del tema, otra el segundo, otra el tercero y otra el cuarto.”⁴². El

³⁶ Registro de un Chigualo realizado por el autor, Calceta, marzo de 2019.

³⁷ Registro de un Chigualo realizado por el autor, Calceta, marzo de 2019.

³⁸ Wilman Ordóñez Iturralde, *Amorfinos*...20.

³⁹ Wilman Ordóñez Iturralde, *Amorfinos*...36.

⁴⁰ Chávez Franco, *Amorfino*... 37.

⁴¹ Chávez Franco, *Amorfino*... 37.

⁴² Chávez Franco, *Amorfino*... 37.

amorfino de embono que, por otra parte, es una forma poética caracterizada de la siguiente manera: “ensamblados por otros y adecuados al tema que se trata a la situación que desembocan”⁴³. Estos versos generalmente comienzan con frases tradicionales como “allá arriba en ese cerro”. Otra forma de practicar los versos es “la paya”, también conocida en otros países de la región. “La paya” es una “especie de adivinanzas o paradojas que unos a otros se proponen para resolverlas y que generalmente comienzan con un cumplido, piropo o alabanza un tanto irónica al talento y ciencia del contendor que ha de resolverla”⁴⁴. Estos versos no se practican con guitarra y son gritados “pues así es como lo hecha el montubio”⁴⁵. Es claro que todos estas diferentes modalidades buscan demostrar la habilidad de los participantes y que implican que es necesaria una destreza particular. Los montuvios se esforzaban por desarrollarla precisamente por la seriedad que implicaba ser un buen versero.

Esto ayuda a comprender la razón de que los repentistas hayan sido vistos como elementos importantes dentro del arte del amorfino. Wilman Ordóñez lo señala de la siguiente manera: “El repentista es aquel que improvisa. El que en los decires y cantares amorfineros, inventa nueva poesía. Es un creativo nato”⁴⁶. Poder improvisar los versos era incluso mejor visto que escribirlos. En la actualidad la figura del repentista ha desaparecido por completo. Lo que se hace ahora es memorizar amorfinos ya sean tradicionales o propios. Este paso de la creación instantánea a la memorización ha afectado la vigencia del amorfino. De todas maneras la memorización sigue siendo una herramienta para mantener viva a la tradición oral montuvia. En su cultura la oralidad tiene una presencia importante.

El contar y el decir forman parte de las actividades diarias. Es común que se le pida a los mayores que “cuenten” anécdotas, historias o recuerdos. Es un gesto cotidiano que forman las tradiciones culturales. Cusme afirma que “Hablar, para el montuvio, es saberse vivo, constante y sonante.”⁴⁷, añadiendo que “las familias montuvias aún acostumbran, después de sus labores

⁴³ Chávez Franco, *Amorfino...* 28.

⁴⁴ Chávez Franco, *Amorfino...* 40.

⁴⁵ Chávez Franco, *Amorfino...* 40.

⁴⁶ Wilman Ordóñez, “El repentismo en la poesía montubia” en *Amorfino: canto mayor del montuvio*. (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014) 23.

⁴⁷ Alexandra Cusme, *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*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. 2012. 1.

cotidianas en la agricultura, el comercio o el hogar, sentarse a compartir la conversación”⁴⁸. A pesar de ya no ser esta una regla general, la acción de contar continua activa y tiene una importancia dentro de las relaciones sociales. Se diferencia de la conversación convencional, sobre todo, porque hay un gesto ritualístico en lo que señala Cusme.

En este apartado se han revisado distintos métodos de creación y prácticas del amorfino como el contrapunto, la puya, el final obligado, entre otros. También se trajo a colación el peso que tenían los versos dentro de la sociedad montuvia durante su periodo de mayor actividad lo que, a su vez, ayudó a entender la complejidad del amorfino como herramienta tanto social social como artística. Por otra parte, se exploró la figura del repentista montuvio, algunas particularidades de su práctica, pero igualmente se hizo referencia a su frágil legado. Finalmente se pasó rápidamente por la presencia de la oralidad en la cotidianidad de los montuvios y la manera en que eso afecta sus costumbres, particularmente al amorfino.

Capítulo III: El rap: orígenes y características particulares

La historia del rap ha sido relatada de diferentes maneras, desde diferentes puntos de vista y formatos, por lo que es importante aclarar que aquí no se aspira a repetir lo escrito sino que se le dará mayor peso a los aspectos de su historia que nutran a la discusión de esta tesis. Se ha optado por tener como eje central el libro *Generación Hip-Hop* del periodista y crítico estadounidense Jeff Chang⁴⁹ por ser esta una de las obras más completas sobre la cultura del rap y el hip-hop incluyendo entrevistas, testimonios de la gente involucrada directamente. Además hace un repaso que engloba los primeros indicios, sus raíces hasta ya entrado el siglo XXI. Si bien el rap, a diferencia del amorfino, surgió en un país poderoso tanto cultural como económicamente, sobre todo en una ciudad como Nueva York, su cuna no fue de oro. Durante la década de los años setenta, el Bronx era un sector devastado por incendios, violencia y desempleo. Este ambiente marginal es un factor esencial para la gesta del rap y será el eje central de este apartado. Se revisará el contexto, el ambiente político e histórico del que surgió esta forma de

⁴⁸Alexandra Cusme, *La oralidad de Manuel Rendón Solórzano y Dumas Heraldo Mora Montesdeoca*.... 41.

⁴⁹Jeff Chang. *Generación hip-hop: de la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. (Buenos Aires: Caja Negra. 2015.)

arte. Solamente se abarcará el período inicial de esta cultura, colocando como punto final la publicación de la que es considerada la primera canción de rap, no solamente por este ser un hito complejo y relevante para la cultura, sino también porque es un punto de quiebre. Este será un margen de tiempo manejable que permite vislumbrar las similitudes entre los dos fenómenos centrales de esta tesis.

3.1 El bronx de los sesenta y setenta

El nacimiento del rap es el resultado de una serie de circunstancias que aparentemente no tienen un vínculo directo. Este fenómeno formó parte de lo que sería conocido como la cultura del Hip-Hop, un movimiento que abarcaría también el *breakdance*, el graffiti y la música por lo que es importante mantener estos términos dentro del panorama. Estas expresiones vienen de un contexto muy particular y crucial de entender para discutirlos. El lugar de nacimiento del rap y la cultura del hip-hop fue el barrio Bronx sur en la periferia de la ciudad de Nueva York durante la década de los setenta. Entre los años treinta y sesenta Robert Moses fue una de las figuras más poderosas y decisivas en el desarrollo de la ciudad estadounidense marcando un rumbo sin retorno. Este polémico servidor público fue el causante del entorno en el que se desarrolló la cultura de rap. Jeff Chang explica su papel diciendo:

En los guetos de Manhattan, Moses usó permisos de “renovación urbana” para clausurar barrios enteros, ahuyentar a los dueños de numerosos negocios que prosperaban en la zona y evacuar a familias pobres de afroamericanos, puertorriqueños y judías. Muchos no tuvieron más opción que trasladarse a lugares como el este de Brooklyn y el South Bronx, donde las viviendas públicas estaban en pleno auge, pero ya no se conseguía trabajo⁵⁰

Estos eran sectores marginales desde hacía años, incluso formando parte de los escenarios de actividad criminal e ilegal que se dieron durante los años de la prohibición del alcohol en Estados Unidos. Los proyectos de convertir a Manhattan en “un centro de riqueza, conectando la ciudad directamente con los suburbios mediante una red circundante de autopistas”⁵¹ generaron en el

⁵⁰ Jeff Chang, “Necrópolis” en *Generación hip-hop: de la guerra de pandillas y el graffiti al gangsta rap*. (Buenos Aires: Caja Negra, 2015.) 23

⁵¹ Jeff Chang, *Generación hip-hop...* 22.

Bronx una decadencia y un decaimiento de la población. La construcción de la autopista Cross-Bronx Expressway arrancó en 1953.

El lugar escogido para realizarlo fue “en medio del barrio atravesando lo que alguna vez había sido un espacio común en el cual convivían diversas comunidades”⁵². La autopista no fue terminada por completo hasta 1963⁵³ exponiendo a sus habitantes a los efectos colaterales, es decir, maquinaria, explosiones de dinamita y escombros durante más de diez años. Esto provocó que la zona que ya de por sí era marginal, se devalúe todavía más. Chang añade que “[...]sesenta mil habitantes del Bronx se encontraban en la mira de la autopista. Moses iba a pasarles por encima. «Hay más gente en el medio, nada más»”⁵⁴. La situación dio paso a que los habitantes que tenían la posibilidad, busquen un mejor ambiente para vivir. Progresivamente las familias judías, italianas y blancas migraron del barrio a los suburbios de clase media.

Paulatinamente los dueños de los edificios del Bronx Sur dejaron de darle mantenimiento a los departamentos porque ya no era un negocio rentable. La manera que encontraron para generar alguna ganancia fue provocar incendios para poder cobrar el dinero de los seguros. Esta se convirtió en una práctica preocupantemente común para explotar al máximo una zona olvidada por las autoridades. Chang relata que:

“Un bombero observó: “todos los incendios en edificios vacíos eran intencionales. Allí no vivía nadie, pero cuando llegábamos se veía fuego en treinta ventanas” luego agregó: “La gente se va. El dueño empieza a hacer recortes en los gastos de mantenimiento. Cuando deja de tener ganancias, los departamentos se van vaciando [...] y, antes de que uno se dé cuenta, ya hay otra manzana en la que no vive nadie.”⁵⁵

Adicionalmente, la convivencia entre los nuevos habitantes y los antiguos era otro problema que enfrentar. Para finales de los años sesenta la mayoría eran latinos y afroamericanos, sin embargo, es fácil deducir que esta transición no fue pacífica. Conforme se mudaban las familias, “bandas

⁵²Jeff Chang, *Generación hip-hop...* 21.

⁵³Alan Feuer. *Hell on Wheels, and Nerves; If Ever There Was a Mean Street, It's the Cross Bronx*. 2002.
<https://www.nytimes.com/2002/09/20/nyregion/hell-on-wheels-and-nerves-if-ever-there-was-a-mean-street-it-s-the-cross-bronx.html>.

⁵⁴Jeff Chang. *Generación hip-hop...* 23.

⁵⁵Jeff Chang. *Generación hip-hop...* 25.

de jóvenes delincuentes blancos comenzaron a acosar a los recién llegados, golpeándolos en los patios de los colegios y peleas callejeras. En consecuencia, los jóvenes negros y latinos formaron sus propias pandillas”⁵⁶. Estas pandillas cobraron fuerza rápidamente, generando que sea una cuestión de tiempo para que se desate una guerra interna en el Bronx. Chang apunta que a inicios de los setenta, según la policía y los medios de comunicación, hubieron más de un centenar de bandas en el área, aunque las pandillas pensaban que esas cifras eran demasiado bajas y no reflejaban la realidad⁵⁷.

Las bandas del Bronx estaban conformadas en su mayoría por jóvenes latinos, que eran sobre todo puertorriqueños, y afroamericanos. Existían pandillas de blancos ubicadas en el Bronx norte como los War Pigs que en gran parte respondían a las necesidades de mafias italianas que habían visto que estaban perdiendo control sobre la zona. Las dos pandillas más numerosas fueron los Black Spades seguidos por los Savage Skulls. Por otra parte, los Ghetto Brothers, que contaban con más de mil miembros, fueron una de las primeras pandillas en intentar generar un cambio social en el Bronx por fuera de su actividad de banda como se discutirá más adelante. El tráfico de drogas también se volvió un problema grande. “La reaparición de las bandas juveniles había coincidido con la súbita disponibilidad en el mercado negro de heroína venida del sudeste Asiático”⁵⁸. Luego de que un adicto haya asesinado a un miembro de las pandillas, comenzaron a hacer lo mismo con todos los adictos que encontraban a manera de venganza. Poco a poco estas pandillas lideradas por chicos apenas por encima de los veinte años de edad ganaron una posición de autoridad dentro de la comunidad. En un testimonio recogido por Chang, un habitante de la época recuerda que muchas veces la gente recurría a las bandas antes que a la policía para resolver problemas⁵⁹. Este también era un efecto del desinterés de las autoridades por atender las necesidades de los habitantes de la zona.

Cuando comenzó la década del setenta, el Bronx se había convertido en un gueto impenetrable. Era cada vez más peligrosa, abandonada y se podía apreciar la miseria que generaba los procesos modernos de un capitalismo voraz. Con docenas de manzanas vacías,

⁵⁶Jeff Chang. *Generación hip-hop...* 24.

⁵⁷Jeff Chang. *Generación hip-hop...* 75.

⁵⁸Jeff Chang. *Generación hip-hop...* 74.

⁵⁹Jeff Chang. *Generación hip-hop...* 73.

edificios quemados y escombros, el barrio parecía una zona de bombardeo. El estado de marginalidad se intensificó con las altas tasas de desempleo que existían en la época:

el South Bronx había perdido 600 mil puestos de trabajo; el 40% del sector había desaparecido.

A mediados de los setenta, el ingreso per cápita había bajado de 2.430 dólares, apenas la mitad del promedio de la ciudad de Nueva York y el 40% del ingreso promedio nacional. La tasa de desempleo oficial entre los jóvenes llegó al 60%. Muchos activistas que luchaban en defensa de ellos aseguraban que el porcentaje real rondaba el 80%. Si la cultura del blues se había desarrollado en condiciones de opresión y trabajos forzados, la cultura del hip-hop surgiría, precisamente, de la falta de trabajo.⁶⁰

Con estas cifras es más fácil entender el razonamiento de los jóvenes pandilleros. Sin trabajos disponibles era más conveniente permanecer dentro de un sistema que les ofrecía no solamente ciertos ingresos, sino también respeto y poder. Más allá de esto vale la pena discutir la frase que cierra la cita. La desocupación de la que proviene el rap era parte de un problema más grande. Los cortes en las escuelas, la falta de empleo y el desinterés por solucionar problemas eran cadena que ataba a los habitantes a una marginalización planificada. Los rastros de la opresión que había dejado la esclavitud puede ser reconocidas en estos gestos. A través del corte de presupuesto en las escuelas se comenzó a quitar las actividades culturales. Esto puede ser entendido como un intento activo por quitar la posibilidad de expresión cultural a las comunidades marginales. Como es expuesto en el documental *Something from Nothing* por el rapero Lord Jamar que recuerda la época y los cortes de presupuesto de la siguiente manera:

[...] la gente negra solía ser bastante musical en esos días como que [...] sabían tocar el piano o la guitarra o algún tipo de corneta o alguna mierda así. Y en algún punto toda esa mierda nos fue arrebatada. ¿Me entiendes? A través de la economía, cortando cosas de las escuelas y todo eso. Entonces intentaron quitarnos la música⁶¹

Esto implicaba que la desocupación no sea únicamente laboral, sino que a su vez sea una manera de censura y silenciamiento de estas comunidades. Dentro de contextos violentos, de escasez y

⁶⁰Jeff Chang. *Generación hip-hop...* 25.

⁶¹Ice-T, Andy Baybutt. *Something from nothing: the art of rap*. Documental estrenado en 2012, video en YouTube, 6:11, acceso el 2 de julio de 2019. <https://youtu.be/TUk7hTNVLE8> Traducción del autor.

marginalidad, la privación de la expresión eran un acto fuertemente represivo y que empeoraría la situación. Los problemas que enfrentaban estas comunidades no iban a ser resueltos por las autoridades, entonces, bajo la misma lógica de liderar en la zona la organización de las pandillas las encargadas de encontrar soluciones.

Desde su concepción a finales de los sesenta, los Ghetto Brothers habían generado programas de desayunos, de donación de ropa e incluso le habían pedido permiso para limpiar a los dueños de edificios abandonados⁶². Esta idea surgió por la influencia de los Panteras Negras que en 1968 habían instalado su sede en Nueva York⁶³. A pesar de esto, en 1971 los niveles de violencia habían alcanzado su pico. La situación estaba tan fuera de control que cuando habían muertos, la policía llegaba solamente a recoger los cadáveres en una patrulla común sin hacer ninguna investigación para irse cuanto antes⁶⁴. Los Ghetto Brothers fueron la pandilla que marcó el quiebre. Cuando uno de sus líderes fue asesinado en un intento por dialogar pacíficamente con las demás bandas, los demás decidieron no vengarse. Por el contrario, hicieron un llamado para hacer una reunión con los líderes de todas las bandas para firmar un acuerdo de paz. En él habían marcado las necesidades que tenía el sector para mejorar, las responsabilidades y derechos de los miembros de pandillas. Este fue el inicio de un camino que abriría el paso para la creación de la cultura del hip-hop.

Uno de los efectos de esta tregua, fue que los puertorriqueños, los latinos y los negros podían convivir y disfrutar juntos. Se comenzaron a organizar fiestas y reuniones donde se podían ver los cimientos de lo que sería la cultura del hip-hop con batallas de rap o *breakdance* en lugar de batallas armadas. Es importante resaltar que los problemas no fueron resueltos por completo con estos esfuerzos, pero sí mostraron otro horizonte de vida para los habitantes del Bronx. Además marcó un punto de quiebre dentro de las narrativas de las comunidades del sector. Muchas de las pandillas que se mencionaron son en la actualidad organizaciones comunitarias o políticas que velan por los derechos de la personas marginalizadas.

⁶²Jeff Chang. *Generación hip-hop...* 77.

⁶³Jeff Chang. *Generación hip-hop...* 69.

⁶⁴Shan Nicholson. *Rubble Kings*. Documental estrenado en 2010, video en YouTube, 38:33, acceso el 1 de julio de 2019. https://youtu.be/7liGGm_ge4w

3.2 Nacimiento y evolución del rap

Rastrear a todos los antepasados del rap sería una tarea abrumadora por lo que aquí solo se mencionan casos clave y el enfoque estará en la historia de su aparición bajo el nombre de rap. Según afirma el autor Nelson George en la serie documental *Evolution of Hip-Hop* “siempre ha sido algo de los negros hablar fluidamente y ser entretenidos en el micrófono”⁶⁵. La cultura afrodescendiente tiene un historial importante de literatura oral que se ha convertido en una constante creativa. Esto puede ser rastreado a costumbres africanas en figuras como el Griot, un poeta oral que debía tener la habilidad de cantar, improvisar y tener un conocimiento profundo de historias tradicionales. Este tipo de figura ha perdurado con los años, reapareciendo en los conocidos cantos de los esclavos en los campos de algodón. Mientras trabajaban, los esclavos negros realizaban cantos en los que una voz guía cantaba una frase y el coro debía repetirla o bien responder con otra. Este tipo de creación se extendió a los cantos en las iglesias del gospel y también se filtró al blues.

Hay algunos exponentes más cercanos temporalmente al nacimiento del rap que son citados como una influencia por los primeros MCs. Uno de los más significativos fue Gil Scott-Heron. Es considerado por muchos como el abuelo del rap, por su figura híbrida entre un poeta oral y un cantante⁶⁶. Su poema mejor conocido “Revolution will not be televised” publicado en 1970 se ha transformado en un momento crucial de la contracultura y la lucha por los derechos civiles. Por la misma línea pueden ser encontrados los Last Poets que eran un grupo de poetas y músicos que hacían *spokenword* acompañados de tambores. Este tipo de poetas son conocidos como poetas del jazz por la influencia de este género en la manera de escritura, buscando la expresividad y flujo que proporcionaba la música. Su trabajo marca un precedente tanto espiritual como sónico de lo que sería el rap.

A pesar de la influencia que han tenido figuras de la talla de Scott-Heron en el rap, también tomaron mucho de la cultura popular de la época. Ya sea por la manera en que James Brown cantaba mientras contaba un relato y simplemente hablaba en ciertas canciones o en la manera de Curtis Mayfield cantaba sobre las situaciones en la calle y la política de la época. El

⁶⁵Banger films. “El nacimiento” en *Evolution of hip-hop*. Serie documental estrenada en 2016, video en Netflix, 32:05, acceso el 10 de julio de 2019. <https://www.netflix.com/watch/80141893?trackId=200257859>

⁶⁶ Robert Blair. “How Gil Scott-Heron made way for a generation of rap revolutionaries” en *Dazed Digital*. 2019. <https://www.dazeddigital.com/music/article/43874/1/gil-scott-heron-70th-birthday-retrospective-influence>

DJ de radio Frankie Crocker solía improvisar rimas para presentar su programa y las canciones que iba a poner. Su programa era muy popular en la época de gestación del rap por lo que cualquier persona estaba familiarizada con esa costumbre. Otra figura de la época que es mencionada como un precedente es el boxeador, Muhammad Ali por sus pequeñas composiciones poéticas o comentarios políticos rimados. Más allá de necesitar un precedente fijo, que sean varios demuestra la naturalidad de una cultura en la que la creatividad oral está presente y que asimismo difumina los límites entre la literatura y la música, la política y la expresión.

Con la guerra de pandillas habiendo apenas cesado, las fiestas eran el nuevo lugar para expresarse y lucirse. Los jóvenes comenzaron a ver la ocupación de DJ como un negocio rentable que también les propinaba más respeto y admiración que el de ser pandillero. Por lo general tocaban en fiestas realizadas en departamentos, organizadas por gente del vecindario como una manera de conseguir un dinero extra. Este fue el caso de lo que es considerada la primera fiesta de Hip-Hop, celebrada en la última semana de agosto de 1973⁶⁷. La noche en que ocurrió ha adquirido un estatus mítico dentro de la cultura a manera de “mito fundacional”⁶⁸. En la época lo habitual era escuchar música disco en las fiestas y en la radio, sin embargo, el género estaba viviendo su declive en popularidad. Clive Campbell, un joven inmigrante jamaicano que se hacía llamar Kool Herc e iba unos años siendo DJ fue quien puso la música en esa fiesta. Para mucha gente como el autor e investigador Dan Charnas, lo que hizo a esa fiesta tan importante fueron dos factores: los discos que puso y la manera en que los reproducía⁶⁹.

La música que sonó fue soul y funk, lo que escuchaban los padres de la gente del barrio mientras crecían. Por paradójico que pueda resultar, esta música refrescó el ambiente de la época, en conjunto con la técnica de Kool Herc. La manera en que reproducía la música era utilizando dos copias de un disco para extender lo que es conocido como los *breaks* de las canciones. Estos son espacios musicales instrumentales donde por lo general suenan solamente el bajo, la batería y las percusiones, presentes sobre todo en el funk. Esto creaba un ambiente

⁶⁷ Jeff Chang, “Hacerse un nombre” en *Generación hip-hop: de la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. (Buenos Aires: Caja Negra, 2015.) 95.

⁶⁸ Jeff Chang. *Generación hip-hop...* 95.

⁶⁹ Banger Films. “El cimiento” en *Evolution of hip-hop*. Serie documental estrenada en 2016, video en Netflix, 10:30, acceso el 10 de julio de 2019. <https://www.netflix.com/watch/80141893?trackId=200257859>

diferente, haciendo que una música familiar suene nueva y futurista. Un dato importante es que todos estos pequeños emprendedores ya sea como gestores o DJs, al igual que en las pandillas, rara vez estaban muy por encima de los veinte años.

Aunque siempre sea incierto quién fue el primer rapero, mucha gente apunta a Coke La Rock y a Anthony Holloway, mejor conocido como DJ Hollywood⁷⁰. En el caso del primero, surgió de la mano de Kool Herc. Las fiestas en departamentos comenzaron a hacerse cada vez más populares y el nombre de Kool Herc se hizo conocido. Coke La Rock iba con frecuencia para vender marihuana, pero acabó como animador de la fiesta. Era costumbre tener un micrófono junto a las tornamesas y a manera de broma, La Rock comenzó a decir cosas, primero llamados a amigos, anuncios, pero rápidamente se hizo parte fundamental del show. Lo que hacía era soltar rimas improvisadas sobre cosas que estaban ocurriendo en el cuarto o rimas graciosas para animar. Muchos de los que después fueron conocidos por ser *MCs* como Kurtis Blow recuerda haber asistido a estos eventos y lo que significó para él y para la gente en ese momento tanto culturalmente como la experiencia en sí misma. De todas maneras, estas fiestas nunca dejaron de ser algo que se hacía en edificios dentro de los vecindarios del Bronx.

Por su parte DJ Hollywood A diferencia de Kool Herc, él acostumbraba hacer tanto el papel de DJ como el de *MC*. También se marcó una diferencia fundamental porque sus presentaciones se daban sobre todo en clubs privados donde la gente no podía entrar sin una vestimenta elegante y debía pagar una entrada que estaba muy por encima de lo que podía pagar el habitante del Bronx promedio. Además, cuando estos lograban entrar, apenas comenzaban a hacer pasos de *breakdance*, DJ Hollywood paraba la música y decía que ese no era el lugar para eso y que fueran a las fiestas de departamentos para eso⁷¹. Más allá de esto la influencia de DJ Hollywood es innegable. Se le han atribuido rimas que se convirtieron en muletillas de los raperos por venir y que perduran hasta la actualidad como la costumbre de decir “throw your

⁷⁰ Banger Films. “El cimiento” en *Evolution of hip-hop*. Serie documental estrenada en 2016, video en Netflix, 33:41, acceso el 10 de julio de 2019. <https://www.netflix.com/watch/80141893?trackId=200257859>

⁷¹ Banger Films. “El cimiento” en *Evolution of hip-hop*. Serie documental estrenada en 2016, video en Netflix, 38:20, acceso el 10 de julio de 2019. <https://www.netflix.com/watch/80141894?trackId=155573560>

hands in the air and wave them like you just don't care”⁷². La manera en que Hollywood animaba las fiestas se convirtió en el molde al que apuntar para un MC.

Estos dos exponentes tempranos solamente creaban rimas ingeniosas con el fin de animar e interactuar con el público, pero esto cambió una vez que más gente tuvo acceso al equipo. En agosto de 1977 hubo un apagón en toda la ciudad de Nueva York. Esto desató un caótico saqueo a tiendas, mercados y ola de crímenes. Mucha gente joven del Bronx vio su oportunidad para conseguir el equipamiento necesario para ser DJ⁷³. A partir de este suceso el número de grupos de hip-hop se hizo mucho mayor. La competencia era más fuerte y esto generó que los raperos se tomen más en serio las letras, perfeccionando la técnica y cuidando más su contenido. Algunos, como el grupo de rap Cold Crush Brothers escribían rutinas y sus versos detalladamente, a diferencia de sus antecesores que improvisaban todo en los shows. A partir de este momento el rap y el hip-hop se hace algo más cercano a lo que se conoce en la actualidad. Principalmente porque había la intención de hacer canciones y la idea de que lo que estaban haciendo merecía un escenario para ser visto como un concierto, no solo como una fiesta. La subida del nivel por parte de los raperos hizo que personas vean un negocio en potencia y se comenzaron a organizar concursos. Esto transformó al rap en un show completo. Al convertirse en una competencia con dinero de por medio se implementaron nuevas maneras de llamar la atención. Se usaban trajes coloridos, se hacían coreografías e incluso se tenía rutinas. Las competencias hicieron que lo confrontativo y la contienda implícita en el rap sean algo para tomarse con mayor seriedad.

El exceso de raperos que se estaba viendo en la época ocultó a los originales. Lo que hicieron Coke La Rock y DJ Hollywood fue crear las bases para lo que estaba por construirse. Ellos marcaron la manera en que se rapearía en la época y el sonido que lo permeó. Es importante resaltar que obra de estos raperos eran realizadas completamente en vivo y no llegaron a grabar lo que hicieron. Bill Adler, parte de Def Jam, una de las disqueras de rap y hip-hop más importantes, señala que “Esa época de la vieja escuela que empezó en el 72, 73 y duró hasta 1979 es algo que atesoramos, pero hay menos documentación de ella simplemente

⁷² DJ Hollywood. Registro en vivo disponible en YouTube, 3:55. Consultado el 13 de julio de 2019.
<https://youtu.be/EqLL9Tw2i6c>

⁷³ Jeff Chang. *Generación hip-hop...* 28.

porque estos músicos, estos poetas no grabaron ningún disco”,⁷⁴. Para ellos, mucho del valor que encontraban en su arte estaba en el ambiente que lograban crear en las fiestas. Por otra parte, para muchos, la posibilidad de grabar era algo que ni siquiera pasaba por sus cabezas. En parte por la falta de dinero, pero también porque toda la cultura estaba tan ligada a las fiestas que parecía que no tenía ningún sentido para la gente que lo escuchara fuera de su contexto original.

De manera general, la postura de todos los raperos de la época era esa. No tenían intención de registrar lo que hacían. Es por eso que la idea de grabar en un estudio vino de una empresaria musical llamada Sylvia Robinson que no pertenecía al circuito de la creciente cultura del hip-hop. Luego de haberse topado con el rap por casualidad en una fiesta de su sobrina, lo usó como un antídoto para salvar a su disquera en crisis. En su posición de forastera en el ambiente del rap, su manera de encontrar artistas fue reclutar a los primeros raperos que encontró. Así se formó el grupo Sugarhill Gang, con tres raperos que ni siquiera se conocían bien entre ellos. A los pocos días de haberlos contratado ya habían entrado al estudio. El *hit* “Rapper’s delight” es considerada la primera canción de rap grabada en un estudio. Ninguno de los participantes tenía experiencia en grabación profesional entonces solo se hizo una toma en la que los *MCs* hicieron lo que se solía hacer en las fiestas. Publicada en 1979 generó un fenómeno nunca antes visto, sonando en todas las radios y todas las fiestas. Sugarhill Gang se convirtieron en las primeras superestrellas del rap con giras internacionales y millones de copias vendidas.

Esta canción y su éxito generó problemas dentro de la comunidad que llevaba casi diez años en movimiento por varias razones. “Rapper’s Delight” se convirtió en la presentación del arte que se estaba haciendo en el Bronx al mundo. Para muchos no representaba lo que era el movimiento y lo convertía en algo vacío. El problema no era solo ese sino que, empeorando la situación, los raperos decían rimas que pertenecían a otros raperos como el mismo DJ Hollywood y otros. En las calles eso podía ser motivo para recibir una paliza⁷⁵. El problema fue que la canción resultó ser un éxito tan grande que no hubo marcha atrás. Para bien o para mal

⁷⁴ Banger Films. “Del underground a lo popular” en *Evolution of hip-hop*. Serie documental estrenada en 2016, video en Netflix, 15:36, acceso el 10 de julio de 2019.

<https://www.netflix.com/watch/80141894?trackId=155573560>

⁷⁵ Banger Films. “Del underground a lo popular” en *Evolution of hip-hop*. Serie documental estrenada en 2016, video en Netflix, 24:37, acceso el 10 de julio de 2019.

<https://www.netflix.com/watch/80141894?trackId=155573560>

esto abrió las puertas para crear los cimientos de la industria discográfica del hip-hop. A partir de ese hito el rap dejó de estar activo únicamente en un circuito pequeño, destinado a las fiestas barriales y a los clubs, marcando un antes y un después en su historia. De todas maneras ese momento es recordado como el fin de la etapa inicial del rap y el inicio de su primer momento de exposición a la cultura de masas.

3.3 Hablar bien para sobrevivir: sobre los métodos y funciones del rap

Para una comunidad con un pasado reciente profundamente invadido por violencia, la cultura del hip hop fue una nueva vía abierta, para convivir, dialogar y batallar. El rap, junto con el graffiti, el *breakdance*, la moda y la música forman parte de lo que es conocido como la cultura hip-hop. Estas diferentes expresiones dialogaban y se interconectaban siendo simultáneamente independientes entre sí y una sola a vez, sobre todo en su etapa inicial. Esto fue el resultado del contexto en el que se encontraba el Bronx en la época. En este apartado se revisarán algunos de los términos que forman parte de esta cultura, las maneras en que se practicaba el rap, los métodos de creación y la función que tenía dentro de la comunidad.

Hay tres elementos centrales para la composición del rap que se discutirán: el *flow*, el *beat* y el ingenio poético. Estas son aptitudes que tradicionalmente se esperan de un buen raper. Dentro de la cultura del hip-hop los raperos son llamados *MC* (pronunciado en inglés). Estas letras son las siglas para maestro de ceremonias y se ha mantenido porque en sus orígenes ese era el papel que jugaban, pero también porque deben tener facilidad de palabra y carisma. En su primera etapa el rap utilizaba sobre todo rimas consonantes y fáciles de componer porque en el contexto en que eran dichas no era necesario más. Conforme fue evolucionando esta manera de escritura las rimas y sus contenidos se hicieron más complejas, tanto en las rimas improvisadas como en los raps escritos previamente.

Si bien el rap no tiene una métrica lírica fija, está siempre determinada por el *beat* que puede ser traducido como el ritmo. Esto abarca tanto si es acompañado por una pista, un DJ, una banda, un *beatboxer* o si está haciéndolo acapella. Esta es una parte fundamental para entender la composición del rap como fenómeno literario y no solo musical. Como señala el crítico musical

Adam Bradley en su libro *Book of Rhymes*, “[t]he beat in rap is poetic meter rendered audible”⁷⁶. Entonces, si bien no es un número de versos o sílabas fijos lo que rige a la composición, sí tiene un medidor implícito que lo determina y lo define como un sistema poético particular. Adicionalmente, el rap está escrito para ser dicho en voz alta. Esto implica otro cambio en el texto porque la cadencia que le dé el *MC* marcará una manera de distribuir los versos de la misma manera que los márgenes del papel.

La palabra que reemplaza a la cadencia dentro del rap es el *flow*. Esta herramienta es el lugar en el que dialogan el texto, la voz y el ritmo. Bradley lo explica así:

flow is an MC’s distinctive lyrical cadence, usually in relation to a *beat*. It is rhythm over time.

[...] Flow is where poetry and music communicate in a common language of rhythm. It relies on tempo, timing, and the constitutive elements of linguistic prosody: accent, pitch, timbre, and intonation⁷⁷.

La manera en que es dicha esta poesía completa y le agrega el carácter que es fundamental dentro de esta manera de hacer literatura. Esta característica está vinculada a los recursos discursivos forman parte de la construcción del rap. Los *MCs* buscan maneras de rimar palabras de manera no convencional para sorprender a su contrincante y al público. Dentro de las aptitudes del *MC* deben estar no solamente la capacidad de realizar sus versos y rimas sino además tener estilo y lograr captar la atención de un público, es por eso que el término maestro de ceremonias resulta apropiado. El rap exige exactitud, pero también que esa exactitud parezca no requerir ningún esfuerzo.

Las modalidades más comunes suelen ser el *freestyle* y el de composiciones escritas previamente. El *freestyle* es una versión improvisada en la que el *MC* no tiene necesariamente un tema fijo y puede hacerse en solitario, en grupo o a manera de duelo. Es dentro de esta modalidad por lo general que se dan las batallas de rap. En ellas por lo general dos *MCs* se enfrentan y se insultan, se muestran excesivamente viriles e intentan humillar a su oponente con las palabras. Los versos de rap pueden ser escritos previamente, pero en las batallas de rap se valora el ingenio del *MC* de improvisar en ese momento. En otros contextos, como en canciones esta modalidad por el contrario es la norma. Por otra parte, hay una modalidad de *call and*

⁷⁶ Adam Bradley, “Introduction” en *Book of Rhymes: the poetics of rap*. (Nueva York: Basic Civitas, 2009.) XV.

⁷⁷ Adam Bradley, *Book of Rhymes*... 6.

response o llamado y respuesta. Generalmente se usa para interactuar con el público, soltando una frase que el público o bien repite o responde con otra preacordada. También puede darse entre dos *MCs* para apoyarse.

En sus primeros años el rap y la cultura del hip-hop se convirtieron en un pilar central de la comunidad del Bronx. Luego de su acuerdo de paz, los ex-pandilleros comenzaron a hacer batallas de *breakdance*, de rap y de DJs en lugar de batallas armadas. En el documental *Rubble Kings* el antiguo líder de los Ghetto Brothers, Benjamin Melendez, recuerda esta transición diciendo: “Entonces ahora vimos la traducción entre la actitud violenta hacia algo positivo, pero al mismo tiempo puedes ver la intimidación”⁷⁸. Dentro de los contextos festivos los B-Boys y las B-Girls, realizaban batallas de *breakdance*, el baile que se venía haciendo desde los cimientos de la cultura del hip-hop. El nombre proviene de los *breaks* que prioriza el hip-hop en las canciones. Se acostumbraba tener lo que se llamó un A1, que era el o la mejor de todo su barrio. En cierto momento de la fiesta, ponían a bailar a dos A1. Esta era una batalla importante porque quien la vencía era como si hubiese vencido a todo el barrio, estableciendo la jerarquía que antes se daba desde las pandillas. A pesar de que la figura del A1 se haya reservado únicamente para el baile, al ser parte de un mismo tipo de expresión, este tipo de riñas se filtró tanto al graffiti y el rap.

Las batallas de rap, se convirtieron en el método más efectivo de crear jerarquías barriales. Por esa razón tenían un inherente nivel de gravedad a pesar de que su uso fuera lúdico y festivo. En la época era esencial tener la capacidad de rapear e incluso de tener una rima propia que era una suerte de firma. Como recuerda el *MC* KRS-ONE que creció en el Bronx, estas rimas eran una manera de “Sobrevivir en el vecindario. El común de la gente en la calle tenía una rima [...] si no tenías algo toda tu credibilidad en la vecindad se esfumaba”⁷⁹. Por otro lado, en las fiestas era importante mantener un ambiente positivo y lograr que la gente pase bien porque “Cuando este tipo de eventos se ponía aburrido, la violencia era capaz de estallar en cualquier momento”⁸⁰. Los efectos de la época alta de las pandillas seguía vivo y el rap se habían convertido en una manera de lidiar con ello.

⁷⁸ Shan Nicholson. *Rubble Kings*. Documental estrenado en 2010, video en YouTube, 55:45, acceso el 1 de julio de 2019. https://youtu.be/7liGGm_ge4w

⁷⁹Banger films. “Hip-hop con causa” en *Evolution of hip-hop*. Serie documental estrenada en 2016, video en Netflix, 07:20, acceso el 10 de julio de 2019. <https://www.netflix.com/watch/80190201?trackId=14170289&tctx=0>

⁸⁰Jeff Chang. *Generación hip-hop...* 149.

Capítulo IV: Códigos compartidos

En este capítulo se van a comparar los dos fenómenos a partir de lo ya expuesto. En el primer apartado se trazarán líneas entre los contextos de los que surgieron estas expresiones poéticas y se verá el papel que cumplieron dentro de ellos. Así mismo, se discutirán los métodos de creación compartidos. En esta parte no se utilizarán ejemplos de los textos literarios puesto que se discutirán, sobre todo, con textos teóricos. En el segundo se verán las características y códigos que comparten, ya sea en temáticas, tono y práctica. Esto se realizará a partir de ejemplos clave que permitirá vislumbrar estas características puestas en práctica. Para discutir el rap se utilizarán sobre todo dos casos. Primero el registro de una batalla de los *MCs* Busy Bee y Rodney Cee de 1983 y segundo la canción “Roxanne’s revenge” de la rapera Roxanne Shanté de 1984. El primer ejemplo brindará un acercamiento fiel tanto a la voz masculina como a la batalla improvisada y semi improvisada. En ese mismo registro se puede escuchar un presentador animando a la gente, lo que también ayudará a entender el ambiente de esos eventos. Con el caso de Shanté se podrá entender la voz femenina, el *freestyle* y la manera en que la contienda trascendió el formato practicándose a partir de una grabación. Ocasionalmente se utilizarán otras canciones como apoyo. En el caso de los amorfinos, al ser composiciones más breves, se recurrirá a varios ejemplos para marcar las líneas comparativas que ayuden a la discusión. Se demostrará el paralelismo con ejemplos que incluyen contrapuntos y versos independientes. El tercer apartado estará dedicado a la situación actual de los dos fenómenos. Se ensayarán razones de que su condición sea tan diferente a pesar de un origen parecido. Cabe aclarar que no se buscarán solamente similitudes sino también diferencias para no pasar por alto la riqueza literaria de ninguno de los dos fenómenos.

4.1 Los contextos lejanos, pero parecidos

Está claro que la distancia entre el amorfino y el rap no es solamente geográfica, sino también históricamente. Es posible que se genere escepticismo frente a la intención de comparar un fenómeno que ocurrió en la primera mitad del siglo XX en la ruralidad de la costa ecuatoriana con otro que apareció en la segunda mitad de siglo, radicalmente distinta a la primera, en una zona urbana de Nueva York. En este apartado se revisarán las maneras en que estos dos

contextos aparentemente disímiles y casi opuestos, en realidad, juegan el mismo papel frente al Estado y dentro de su comunidad como expresiones orales. También se plantearán preguntas a las nociones de avance y progreso que aparentemente es una de las mayores diferencias entre sus entornos. Esto mostrará un vínculo entre la creación del amorfino y el rap, apuntando a una cuna similar que marcaría la manera en que se practicaron y desarrollaron.

Como se ha revisado, las culturas montuvia y afroamericana han sido parte de la conformación de su respectivo Estado nacional. La cultura montuvia, por su parte no solamente participó en procesos políticos y bélicos esenciales, sino que se convirtió en una figura fundacional a través de la literatura. A pesar de esto ha sido mal representada y dejada de lado por la nación, siendo reconocida por la Constitución apenas en 2008. Por su parte la cultura afroamericana artísticamente le brindó a Estados Unidos expresiones como el blues, el jazz y las expresiones literarias y pictóricas que surgieron a su alrededor. El Estado se apoyó fuertemente de estas expresiones para fortalecer su identidad nacional. Además con los mismos procesos de conformación del Estado la comunidad afro, como en muchos otros casos, fue oprimida y explotada. Solamente con estas características generales pueden tenderse líneas paralelas entre ambas culturas. Aunque sean parte sustancial de la cultura de sus respectivos países, se las explotó y mantuvo marginadas viviendo en condiciones que favorecieron a los centros de poder como se ha expuesto. Cabe enfatizar que fue también una marginalización cultural, no solamente económica y social.

Esta marginalización cultural se puede identificar como un efecto de los procesos de la modernidad. Es claro que en cada caso estos procesos poseen particularidades que las hacen distintas, pero ambos grupos son subalternos de un mismo gran proyecto. Javier Sanjinés afirma que “La modernidad latinoamericana se inició bajo un hito histórico sin precedentes: la formulación de un nuevo sistema de dominación social fundado en la noción de raza”⁸¹. Si bien aquí el autor boliviano se está refiriendo sobre todo los procesos de opresión a los indígenas latinoamericanos, la racialización como sistema de dominación aparece indiscutiblemente en la condición de los afroamericanos y, evidentemente, de los montuvios. Como puede verse en ambos casos, no es una condición que se haya solucionado, ni para el momento de aparición de

⁸¹ Javier Sanjinés, “El horizonte de expectativas” en *Rescaldos del pasado: Conflictos culturales en sociedades postcoloniales*. (La Paz: Fundación PIEB, 2009.) 102.

los fenómenos que se están discutiendo ni tampoco en la actualidad. Así lo agrega Sanjinés refiriéndose a la persistencia de esta dominación “no desaparece con la Independencia, sino que se prolonga al período de la construcción de las naciones-Estado que, en muchos casos, no se han consolidado hasta el día de hoy”.⁸²

Esta condición generó contextos comunitarios de marginalidad similares dentro de el Bronx y la ruralidad de la costa ecuatoriana. El rap y el amorfino surgen no solamente como una expresión de estos grupos marginalizados, sino que también se convierten en una suerte de lenguaje que desarrollan dentro de su círculo. Es importante mantener presente la importancia de la oralidad dentro de ambas comunidades, ya que esto ayuda a comprender que ambas expresiones comenzaron indiscutiblemente como un artefacto de interacción y entretenimiento que representaron mucho más. En el caso del rap, desde la época de la esclavitud, como señala Lauri Ramsey, “The largely illiterate slaves were orally taught Bible lessons and transformed this material into verse in their own language reflecting their own environment”⁸³. De esta manera la oralidad cobró una importancia dentro de la comunidad, de una forma análoga a la de los montuvios en Ecuador, donde se puede rastrear una situación parecida en eventos como los Chigualos.

Para poder entender el parecido entre la urbanidad del Bronx y la ruralidad montuvia hay que discutir también la concepción del tiempo y el desarrollo. Con Walter Benjamín y sus viajes a Rusia en mente, Julio Ramos afirma, respecto a la idea de temporalidades múltiples, que:

la importante contribución de Trostky a la crítica del tiempo homogéneo, hegeliano (y marxista) de la historia universal, esbozada en la introducción a la Historia de la revolución rusa, donde Trostky acuña el concepto del desarrollo desigual y combinado, conocido intento de elucidar aquella mezcla de ritmos campesinos e industriales que el mismo Benjamin luego notaría, con gran agudeza, en el tranvía moscovita.

84

⁸²Javier Sanjinés, *Rescaldos del pasado...* 101.

⁸³ Lauri Ramey, “Slave songs and lyric poetry traditions” en *Slave Songs and the birth of african american poetry*. (Nueva York: Palgrave McMillan. 2008.) 29

⁸⁴Julio Ramos. “Descarga eléctrica” en *Papel Máquina, No. 4*. (Santiago de Chile: Universidad de Chile. 2010.) 59

Cabe recordar que, durante la gestación del rap, existía mucho desempleo y desocupación en el Bronx⁸⁵, lo que a su vez propició la organización interna autogestionada en la zona. Estas condiciones pueden haber generado una concepción distinta del tiempo que la que se tenían en centros como Manhattan. Podría decirse que en este caso el ritmo campesino entraría en el territorio del tiempo industrial, precisamente por efectos de esa industrialización. En el caso de los montuvios se puede afirmar lo opuesto, el tiempo campesino fue interpelado por el industrial. La industria bananera y cacaoera tuvo un boom al final del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Los encargados de llevar a cabo los trabajos de cosecha y plantación de estos productos fue el pueblo montuvio, que, como era de esperarse, no vio el enriquecimiento que sí llegó a las compañías. Se pueden complementar estas ideas de ritmos dispares también con la afirmación de Javier Sanjinés: “a partir de la Revolución Francesa que surgieron otros fenómenos, particularmente la aceleración y el progreso, que le dieron su “ritmo” a la modernidad”⁸⁶. Esto forma parte de la concepción de la idea un progreso unilineal, unidireccional y completamente occidentalizado. Esta concepción puede dificultar la comprensión de la similitud entre dos contextos como en este caso.

A diferencia de los montuvios, los habitantes del Bronx sur están cerca de un centro de poder económico y cultural. Esto, antes que reducir la marginalidad, la potenció dejando de lado a la comunidad en favor del progreso de Manhattan. Las condiciones de vida de los habitantes de esa zona eran precarias y estaban en un constante estado de violencia. Al ser practicado habitantes de un gueto durante sus inicios el rap fue apreciado como una expresión folclórica. En la actualidad, el alcance masivo del rap hace difícil de creer que se lo considerara así, pero en 1981 el rap estaba en un momento decisivo. Luego de sus primeros pasos dentro de la industria musical todavía estaba dentro de un circuito muy reducido. Era practicado predominantemente por comunidades afroamericanas, a la vez que era consumido y entendido por esas mismas personas. Como se expone en *Generación hip-hop*:

El futuro del hip-hop seguía siendo incierto. Podía transformarse en un arte folclórico, una expresión cultural cuya autenticidad habría que proteger y conservar o podía terminar convirtiéndose en un levantamiento juvenil, una protesta contra la

⁸⁵ Jeff Chang. *Generación hip-hop*...25.

⁸⁶Javier Sanjinés, *Rescaldos del pasado*...19.

invisibilidad de una generación que solo quería que el mundo dejara de ignorarla.

87

Cuando la cultura del hip-hop se encontraba en ese punto grupos de folcloristas comenzaron a buscar maneras de solucionarlo, luego de algunos esfuerzos escuetos, se realizó el documental *Style Wars*. Este fue el primer registro largo de lo que ocurría en las calles y las fiestas. Esto generó una discusión porque como señaló su co-director Henry Chalfant: “Los ciudadanos indignados nos increpan por fomentar el vandalismo a gran escala, y por el otro, los puristas nos preguntan si no nos arrepentimos de haber formado parte de un proceso que ha destruido la cultura folclórica urbana”⁸⁸. A pesar de que, en parte, publicitar esta cultura sí haya sido una suerte de destrucción, también provocó que el rap se convierta en algo más grande. Es claro que el amorfino no ha logrado trascender el título de folclor, por diferentes razones que serán discutidas al final de este capítulo. Es posible afirmar, por lo expuesto, que estas dos expresiones provienen de un contexto que, aunque distante, estuvo regido por problemas y procesos similares.

4.1.1 La función que cumplen

Como se ha revisado, el amorfino era una parte clave dentro de las relaciones sociales y románticas en su primer momento. En la anécdota recogida en un Chigualo a la que se hizo referencia en el apartado “Origen e historia del amorfino”, la posibilidad de casarse por una interacción mediada por el amorfino era algo muy común y aceptado. También manifestaba cierto nivel de poder y virilidad frente a los espectadores. El rap por su parte, aunque su uso primario no haya sido el de tener un encuentro amoroso, comparte la búsqueda por demostrar ingenio y una intención de dominación frente a su adversario. Se han visto los usos que tuvieron respectivamente y este apartado estará dedicado a marcar líneas a través de las cuales se pueden identificar similitudes.

En su exposición dictada en 2001 en la FLACSO, *El juego, la fiesta y el arte*, Bolívar Echeverría discute el aspecto artístico de la fiesta, de lo lúdico y el juego. Para Echeverría la mayoría del arte “moderno” tiende a borrar los límites del arte y la fiesta o el ritual, haciendo de

⁸⁷Jeff Chang. *Generación hip-hop...*207.

⁸⁸Jeff Chang. *Generación hip-hop...*211.

las obras algo participativo, activo y lúdico. Dentro de estos ejemplos podrían entrar el *performance*, los *happenings* o las instalaciones. Paralelamente, el autor señala la importancia de la experiencia festiva para la construcción de realidades y de temporalidad. Para Echeverría “El ser humano entiende su propia existencia como una transcurrir que se encuentra, tensado como la cuerda de un arco, entre lo que sería el tiempo cotidiano y lo que sería el tiempo de los momentos extraordinarios”⁸⁹. Es así como la fiesta forma parte y crea en sí misma un momento extraordinario que dentro de una comunidad crea una noción de tiempo, cultura e identidad.

Esta manera de creación de la historia puede ser entendida como una bifurcación del tiempo hegeliano cuestionado por Ramos. La juventud montuvia, como se dijo, aprovechó los Chigualos como excusa para arreglarse e ir de fiesta. Tenían permitido ir de esa manera por su carácter religioso, pero era también un ritual de transición, de coqueteo y crecimiento. Como lo señala de versera montuvia Zorita Zambrano recordando la dinámica de estos eventos: “[se bailaba] el vals en la rueda. Hasta que ya [se] dijera el verso, dejaba de cantar la rueda y salía otra pareja [a bailar].”⁹⁰ y agrega que la para lograr bailar con una persona deseada “ahí escogías a la otra pareja y seguías bailando. Pero ahí no había verso. Se divertía uno”⁹¹. Este tipo de acontecimientos marcaban una manera de entender el pasar del tiempo, convirtiéndolo en parte fundamental de la cultura. Por eso es importante señalar, lo que Zambrano describe: “cambiábamos de tonada hasta que ya le pedíamos al niño que nos deje jugar”⁹². Esta petición de juego tiene una intención implícita de coqueteo, donde también aparecía el amorfino como elemento de acercamiento.

Estos eventos pueden ser leídos como lo que Echeverría entiende como “una temporalidad identificada, teñida por la vida singular que se desenvuelve a lo largo de los cambios impuestos por el tiempo; como una temporalidad que se vuelve propiamente una historicidad”⁹³. En ambos casos puede rastrearse esa historicidad creada a partir de estas fiestas, como hitos dentro de la comunidad, con un peso importante dentro de sus dinámicas. En el caso del rap es evidente que era a través de las fiestas que la gente se hacía un nombre y se convertían

⁸⁹ Bolívar Echeverría. *El juego, la fiesta y el arte*. (Quito: FLACSO. 2001.) 3.

⁹⁰ Zorita Zambrano Vergara en entrevista con el autor, Jordan Mosquera y Alexandra Cusme. Calceta. Marzo 2019.

⁹¹ Zorita Zambrano Vergara en entrevista...

⁹² Zorita Zambrano Vergara en entrevista...

⁹³ Bolívar Echeverría. *El juego, la fiesta y el arte...* 2.

en celebridades dentro de su sector, consiguiendo, simultáneamente resolver tensiones internas. Así, puede afirmarse que se creaba una narrativa que construía una historia alterna a la de los centros de poder.

Tanto el pueblo montuvio como las comunidades del Bronx resolvieron crear su propio método de organización, más acorde a su idiosincrasia. Es también por esa razón que, desde los centros de poder, se comenzó a presentar a estos grupos como salvajes o violentos. En el caso del pueblo montuvio puede verse con claridad en la representación de *Mi recinto* y en la cultura hip-hop en la representación que tiene hasta la actualidad frente a los medios, reduciéndolo a delincuencia y vandalismo. Esto puede ser leído con la siguiente reflexión de Sanjinés:

la ecuación entre la nación-Estado y lo moderno depende del tiempo histórico que iguala al pueblo con la modernidad ciudadana, la subalternidad rompe con dicha unidad temporal y, al optar por lo opuesto, se afina en el concepto de la “ingobernabilidad”. Este concepto expresa la diferencia entre la “heterogeneidad radical” del subalterno y la razón homogeneizadora del Estado. La ingobernabilidad es precisamente el espacio del resentimiento, de la desobediencia, de la marginalidad, de la insurgencia.⁹⁴

Cuando estas comunidades, a través de la creación de su propia organización y su propio lenguaje, se vuelven “ingobernables”, se convierten también automáticamente en marginales. No son útiles para esta construcción, representando precisamente una heterogeneidad que no le es útil a la ecuación a la que se refiere Sanjinés. Por tanto, podría decirse que estos encuentros extraordinarios no solamente borraron la línea entre arte y fiesta, sino que también eran un gesto de insurgencia.

4.1.2 Un métodos de creación: la improvisación

En este apartado se revisarán los métodos de creación y los cambios que han sufrido respectivamente con el paso del tiempo. Durante su etapa inicial, ambos fenómenos partían de la improvisación y eran prácticas casi exclusivamente festivas. Aunque en ambos casos sí haya existido la escritura previa y memorización de versos, en la actualidad es una modalidad más

⁹⁴ Javier Sanjinés, “El horizonte de expectativas” en *Rescaldos del pasado: Conflictos culturales en sociedades postcoloniales*. (La Paz: Fundación PIEB, 2009). 97.

común. A continuación se discutirán estos procesos, señalando los lugares por los que los fenómenos en cuestión pasaron.

El amorfino en sus inicios era una actividad múltiple que incluía baile y música. Incluso los primeros investigadores se contradecían entre ellos y no se ponían de acuerdo de si el amorfino era en realidad un baile o un canto en primer lugar. De la misma manera ocurrió con los primeros estudios sobre la cultura del hip-hop. Al estar vinculados tan fuertemente entre el *breakdance*, los DJs y el graffiti, no podían marcar precisamente las fronteras que hoy en la actualidad resultan tan claras. Bradley afirma: “[i]n fact, perhaps more than any other lyrical form, rap demands that we acknowledge its dual identity as word and song”⁹⁵. El rap no se ha separado de la música, pero también ha sido apreciado y estudiado como una composición independiente. Si bien el amorfino ya no forma parte de una canción, mantiene la musicalidad de sus orígenes.

Esta ambigüedad entre disciplinas pudo haber estado relacionado con las posibilidades que brindaban estas herramientas para hablar desde el lugar heterogéneo que implican estas culturas. Aunque en la actualidad el amorfino se apoya casi por completo en la memoria, sigue siendo una manera de autoafirmación. Como se mencionó anteriormente, casi no existen repentistas en su sentido tradicional, pero sí se practica de memoria. En el caso del rap también ha disminuido la presencia de los *freestyles* pero sigue siendo una prueba de rigor dentro de la comunidad del hip-hop.

Es posible ver que están resurgiendo repentistas y escritores de versos nuevos como es el caso de Alexandra Cusme y sus amorfinos feministas:

No busco hombre valiente

Que tenga casa y comida

Yo necesito decidir

Lo que hago con mi vida⁹⁶

⁹⁵Adam Bradley, “Introduction” en *Book of Rhymes: the poetics of rap*. (Nueva York: Basic Civitas. 2009) XVI-XVII

⁹⁶Alexandra Cusme, “Amorfino, tradición, cultura, género: en voz de montubia” en *Revista Traversari N4*. (Quito: Casa de la Cultura, 2017). 43.

Este es un ejemplo claro del amorfino siendo utilizado frente a una problemática y con un registro contemporáneo. Este ejemplo también el cambio del amorfino tradicional memorizado o improvisado por uno actualizado e inédito. El rap goza de mayor visibilidad y es por eso que su desarrollo tiene un mejor registro. En la actualidad las composiciones son muy meticulosas y complejas como en el caso de raperos como Kendrick Lamar o Milo⁹⁷. Se puede percibir que tanto el amorfino como el rap tienen la capacidad de acoplarse y complejizarse para un contexto contemporáneo. Aunque ambos surgieron de la improvisación destinada a entretener, enriquecieron su contenido y modificaron sus métodos.

4.2 Los temas, el tono y la práctica

Por tener un origen vinculado a la fiesta los dos ejemplos hacen uso de un tono humorístico, pero confrontativo. El amorfino tiene un tono más anticuado, sobre todo frente al rap, pero hay que tener en cuenta que en su momento de mayor auge, el amorfino también era explícito. Todavía puede ser captado un mensaje subversivo y atrevido como se verá en los ejemplos a continuación. El rap, por su parte, usa mucha jerga de la calle. Es más violento y chocante por el contexto en el que surgió como una batalla con un nivel alto de gravedad, pero también porque la audiencia contemporánea es más tolerante con los contenidos explícitos que en la primera mitad del siglo pasado. Para valorar de mejor manera esta cuestión, en este apartado se verán ciertos temas recurrentes que comparten y las prácticas que tienen en común como la contienda o lo sexual. También se realizará un acercamiento a la voz femenina y masculina en ambos fenómenos.

4.2.1 La contienda

Las batallas de *freestyle* y el contrapunto del amorfino tienen una dinámica extremadamente parecida. De cualquiera de los dos podría decirse que funcionan con dos participantes que se ponen uno frente al otro e improvisan versos hasta que uno de los dos no tiene qué responder y se rinde. En algunos casos también los ganadores son definidos según la respuesta lograda del

⁹⁷No se han colocado letras del rap moderno porque abriría un campo demasiado extenso y que no desviaría de la problemática de esta tesis, pero se sugiere revisar el trabajo de los raperos mencionados para valorar el desarrollo de esta escritura.

público. Ninguna de estas características es exclusiva de uno de los fenómenos sino que se comparten. Incluso el acompañamiento musical no es indispensable, si bien el rap depende en mayor medida de ello, las batallas de *freestyle* acapella se dan con frecuencia. Esto puede verse en lanzamientos contemporáneos como la canción “I Love Kanye” de Kanye West, parte de su álbum *The Life of Pablo* de 2016. Paralelamente, en ambos casos, en su momento las batallas tenían un nivel importante de gravedad y podían o bien evitar un encuentro armado o bien provocarlo⁹⁸. Como se mencionó la lucha en el caso del rap vino a reemplazar la violencia de las batallas de rap, pero no fue inmediato ni tampoco idílico. El amorfino en su momento inicial podía acabar en pelea de machetes, y como se ve en un amorfino recogido por Laura Hidalgo en los años ochenta se debía hacer una aclaración:

Estos versos que yo digo
No lleven a sentimiento,
Yo invento por divertirme
Lo que viene al pensamiento⁹⁹

En este ejemplo el versero lo dice al inicio de un contrapunto a manera de advertencia, no sin humor, a su contrincante que no se tome en serio lo que está por decirle y que es parte de un juego.

En el rap puede verse un gesto parecido. Antes de una batalla de rap un presentador dialogaba con el público para animar: “*Red Scoop, like on say ho (Ho!)/Everybody from the boogie down Bronx/Say let me say I am (I am!)/If you was born in New York City/ Let me hear you say you know that (You know that!)Somebody, anybody, help me, scream!*”¹⁰⁰. Esto generaba que la batalla fuera vista como un espectáculo por el ambiente que se generaba en el público. Mucho de lo que decía este animador eran frases anónimas que se decían para interactuar. Pueden verse este tipo de paralelismos en muchos contrapuntos en los que se arranca con versos tradicionales como:

Por ser la primera vé
que en esta calle yo canto,

⁹⁸ Wilman Ordóñez. *Amorfino...* 20.

⁹⁹ Wilman Ordóñez. *Amorfino...* 54.

¹⁰⁰ Busy Bee, Rodney Cee, “MC Battle” en *Genius*. Transcripción de batalla de rap realizada en 1981. Versión digital: <https://genius.com/Busy-bee-vs-rodney-cee-mc-battle-lyrics>

¡gloria ar padre, gloria ar hijo
y gloria ar Espiritu Santo!¹⁰¹

Esta era una manera de arrancar la contienda. Por otra parte, la presentación de los contrincantes proporciona algunas similitudes. El rapero Busy Bee se presentaba de esta manera: *“I rock New York City, all years around/My name is known all over the town (Say what?)/People here love the way that I run my game/hey can't wait to see me make the hall of fame/Busy Bee is my name, and that's a fact”*¹⁰². Esta suerte de arrogancia puede ser rastreada en los mejores amorfineros, llamados también “mentaos”:

¡Sargan, pueta' y cantoré,
que lo' quiero conocé,
Que esta noche se va a ve
La degollación del Herode!¹⁰³

En este amorfino el versero está haciendo un llamado a los demás poetas anunciándoles que se va a degollar al rey, que vendría a ser el “mentao”. Si bien los dos llamados son diferentes en contenido, el tono y la intención puede ser interpretada de igual manera. Esto puede verse además con la respuesta que daría el versero que responde a su llamado:

A mí me piden que cante,
Estando para llorá,
Pudiendo mi corazón
Todo, meno' cantá¹⁰⁴
A lo que el primero responde:
Háblame pronto, ligero
Con la' sílaba completa'
No te me quede callao

¹⁰¹ Wilman Ordóñez, *Amorfino...* 24.

¹⁰² Busy Bee, Rodney Cee, “MC Battle” en *Genius*. Transcripción de batalla de rap realizada en 1981. Versión digital: <https://genius.com/Busy-bee-vs-rodney-cee-mc-battle-lyrics>

¹⁰³ Wilman Ordóñez, *Amorfino...* 25.

¹⁰⁴ Wilman Ordóñez, *Amorfino...* 25.

Como er ternero en la teta¹⁰⁵

Aquí se puede ver la relación de poder que de inmediato se insta entre contrincantes, comparándolo con un ternero. Esto es parte de la agresión a la que, en ambos casos, el público reacciona. También en ambos casos era común que sus participantes llevaran a su séquito para recibir un apoyo extra. Como lo señala Chávez, “cada cantor (que en veces es de tapada) lleva su séquito de admiradores y entusiastas por el triunfo de su río”¹⁰⁶. Este era otro aspecto importante de las contiendas, se solía, de nuevo, en ambos casos, batallar en representación de su sector, recinto o río.

En el rap este tipo de contienda entre territorios estaba presente. En el Bronx hubo un momento en que la zona de Queens comenzó a tomar mayor presencia en el rap. Como respuesta a esto la agrupación BDP publicó una canción titulada “The Bridge is Over”, en la que le decía a los raperos de Queens que el puente hacia el Bronx se había acabado, haciendo referencia a que estaban en su territorio. Los BDP estaban reclamando al rap como una creación de su zona con versos como: “*Manhattan keeps on making it,/Brooklyn keeps on taking it/Bronx keeps creating it/ and Queens keeps on faking it*”¹⁰⁷. En este caso también puede verse la manera en que dentro del rap logró trascender el formato de grabación con lo que se llaman “*diss tracks*” que viene de *disrespect*. Los raperos sacaron canciones completas en lugar de solamente realizar una batalla en vivo.

Como es claro, la contienda es una constante en ambos fenómeno. Con los ejemplos que se han revisado puede verse que estas peleas podían estar enfrentándose situaciones personales, de un individuo a otro, pero también se podían expandir a una lucha territorial. Se puede ver, asimismo, la importancia de que estos acontecimientos sean parte de una actividad lúdica, a pesar del subtexto serio que pudieran tener. En esta comparación directa se pueden percibir los registros orales frente a frente. Si bien no hay una intertextualidad, se puede apreciar con claridad que el tono y la función que cumplen es muy similar.

¹⁰⁵Wilman Ordóñez, *Amorfino...* 25.

¹⁰⁶Wilman Ordóñez, *Amorfino...* 35.

¹⁰⁷Boogie Down Productions, “The bridge is over” en *Genius*. 1987. Versión digital: <https://genius.com/Boogie-down-productions-the-bridge-is-over-lyrics>

4.2.2 La voz masculina y la voz femenina

Es indiscutible que una característica que comparten el amorfino y el rap es que mucho de su contenido tiene un tinte machista o incluso misógino y homofóbico¹⁰⁸. En su intención de demostrar su virilidad y dominación se cae fácilmente en la violencia verbal. Por eso es importante discutir las voces según su género. En este apartado se revisará la dinámica entre ambas voces con ejemplos específicos que permitan vislumbrar los valores y el imaginario de las comunidades desde esta perspectiva. También se revisarán las maneras en que estos fenómenos interactúan entre géneros, como una manera de continuar de la contienda que se revisó en el apartado anterior.

La voz masculina comparte mucho entre estos dos fenómenos. Son muy parecidas en cuanto a tono y temas. Los verseros de ambos casos se presentan viriles, fuertes e ingeniosos. Es común encontrar rimas en las que se hacen alegorías a violaciones o ataques a una mujer por no querer aceptar la propuesta del hombre. Esto puede ser visto en el siguiente amorfino:

Ojalá que te murieras
Y que te coman los gusanos
Porque no me quieres dar
El molde de hacer cristianos¹⁰⁹

Puede verse lo extremo de este verso en el que el hombre le desea la muerte a la mujer por no querer mantener relaciones sexuales con él. A pesar de esto, dentro de esta dinámica la mujer debe responder a este verso con igual agresión. Esta es una diferencia fundamental entre el amorfino y el rap puesto que en el contrapunto del amorfino es esencial que la voz femenina responda. Es importante hacer énfasis en esto por ser una virtud del amorfino quizá pasada por alto. Esto se puede vislumbrar en el siguiente fragmento de contrapunto en que el hombre arranca diciéndole a la mujer estos versos con un doble sentido implícito:

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

¹⁰⁸ Wilman Ordóñez, *Amorfino...* 26.

¹⁰⁹ Wilman Ordóñez, *Comp...* 28.

entregueme la pancora

A lo que la mujer contesta el siguiente amorfino:

La pancora que yo tengo

es salada y jugosita

se revuelve con cucharón

no con cuchara chiquita.

En este contrapunto de cortejo es crucial que la mujer conteste, replique o incite a la voz masculina. No es un cortejo unilateral y pasivo, sino que por el contrario las voces femeninas pueden ser agresivas, reacias o coquetas. Dentro de otro ejemplo de literatura ecuatoriana es posible ver a la mujer montuvia como un sujeto activo y fuerte. En el cuento “Er sí, ella no” de Joaquín Gallegos Lara incluido en el canónico libro *Los que se van* hay una representación del duelo y las dinámicas entre el hombre y la mujer montuvios. Allí se relata un duelo entre un hombre que llega al territorio de una mujer lesbiana exigiendo mantener relaciones sexuales. Ella le responde que si logra vencerla en un duelo de machetes, podrá obtener lo que quiere. Finalmente ella sale vencedora y el hombre se marcha resignado. Este gesto en el que la violencia está también vinculada al honor de la palabra de los contendientes muestra que el duelo implicaba una dominación. Es por eso que las montuvias eran fluidas verseras como lo señala Modesto Chávez: “algunas mujeres hemos oído como magníficas improvisadoras que no iban a la zaga, ni rehuían desafíos con los mentaos, y era de oír como defendían a su seo de la inculpaciones que les hacían los versos masculinos”¹¹⁰.

Aunque en el rap no se encuentren registros consistentes de luchas entre *MCs* de distintos géneros durante su primera etapa, sí se pueden encontrar ejemplos claros de la voz femenina. La canción “Roxanne’s Revenge” de 1984, era una respuesta a una canción que se titulaba “Roxanne, Roxanne” que trataba de una chica que no se dejaba conquistar. La *MC* Roxanne Shanté que improvisó sus versos en solo una toma dice “*Yeah, you're tryin' to be in search of a Roxanne/But lemme let ya know--you're not a real man/Cause a Roxanne needs a man, and yes:/Someone fresh who always address*”¹¹¹. En este verso puede encontrarse una voz que no es

¹¹⁰ Wilman Ordóñez, *Amorfino...* 35.

¹¹¹Roxanne Shanté, “Roxanne’s Revenge” en *Genius*. 1984. Versión digital: <https://genius.com/Roxanne-shante-roxannes-revenge-lyrics>

pasiva ni está inhibida para hablar de su sexualidad. En estos casos la voz de la mujer se muestra fuerte y contestataria. Como se ha visto en el amorfino, los versos masculinos intentan dominar desde el primer acercamiento y despreciar a la mujer que no los acepta, algo que también se puede encontrar en el rap. Un ejemplo de esto es un verso de una canción posterior dedicado a la autora de “Roxanne’s Revenge” en el que el rapero KRS-One dice “*Roxanne Shante is only good for steady fucking*”¹¹². Este ejemplo también funciona para mostrar otro *disstrack* y la manera en que la contienda trascendió el formato.

4.2.3 Lo sexual

Como se ha podido ver en el anterior apartado, lo erótico y el encuentro sexual son una constante en ambos casos. Estos dos fenómenos formaron parte de una dinámica de cortejo de una manera u otra. Además, en el rap esta temática responde en parte a que el funk, un género del que aprendió mucho es muy corporal y sexual. Ambos fenómenos se han visto juzgados por tener contenido explícito en sus composiciones. Claro que en intensidades diferentes por tener el rap un alcance mucho mayor que el del amorfino. Lo sexual como tema también puede ser leído como un gesto de resistencia frente a la moral que regía a ambos grupos. El rapero e investigador guayaquileño Fabrikante opina que:

el hecho de que tenga una nota muy sexual el amorfino, es traer el tema a colación. Peor aún, Manabí, una zona muy conservadora en ese sentido sobre todo en la ruralidad. Entonces el amorfino es como recordarle a la gente “El pene, la vagina”, esas huevadas existen. Eso es algo que también me parece bacán del amorfino porque atenta contra la moral tradicional. De la misma manera que el reggaetón y el rap.

113

Lo que propone Fabrikante sobre atentar contra la moral tradicional hace un eco de la ingobernabilidad que discute Sanjinés: ser marginales y tener un lenguaje propio los convierte en peligrosos o ingobernables. Esto se complejiza al recordar que la conformación del amorfino

¹¹²Boogie Down Productions, “The bridge is over” en *Genius*. 1987. Versión digital: <https://genius.com/Boogie-down-productions-the-bridge-is-over-lyrics>

¹¹³Fabrikante en entrevista con el autor. Guayaquil, abril de 2019.

estuvo de la mano de la religión, por lo que este artefacto, al estilo del Calibán de Roberto Fernández Retamar, aprende el lenguaje de su maestro para injuriar.

Dame lo que te pido
Que no te pido la vida
Solo de la cintura para bajo
Y de la rodilla para arriba¹¹⁴

En este ejemplo puede apreciarse lo sexual dentro de los versos, aunque claro, bajo una lectura contemporánea no resulta particularmente explícito. Por el otro lado, la primera canción de rap que generó problemas legales fue “Me so Horney” del grupo 2 Live Crew. En ella pueden encontrarse versos como “*I fuck all the girls and I make 'em cry I'm like a dog in heat, a freak without warning I have an appetite for sex, 'cause me so horny*”¹¹⁵. Sobre esta canción la rapera Lady Tigma discute que la percepción de las letras explícitas en los ochenta para ella resultaban simplemente como algo divertido, no necesariamente algo ofensivo para las mujeres¹¹⁶. A pesar de que las letras sean abiertamente misóginas, se podría entender la postura de Lady Tigma como parte de la ingobernabilidad que se discutió. Esto también se puede afirmar cuando se apunta a que esta canción fue considerada como un atentado contra la moral cuando fue consumida por audiencias blancas estadounidenses.¹¹⁷

Por otra parte, Fabrikante afirmó que en el caso de Dumas Mora, llamado el poeta del carrizal y uno de los más prominentes verseros, demostró una forma de resistencia a esa moral.¹¹⁸ El gesto de un hombre de más de 80 años hablando de sexo es también recordar que no hay una edad en que se caducan los deseos o en la que se deba dejar de pensar en ello. Esto puede ser leído como parte de una respuesta lúdica desde la periferia de la modernidad hacia una moral impuesta desde los centros de poder. Por este tipo de casos puede afirmarse que, en perspectiva, el amorfino resultaba tan explícito para sus consumidores como lo es el rap para los oyentes actuales. Rara vez los amorfinos llaman la atención por su contenido explícito en un

¹¹⁴ Gabriel Paredes Villegas en entrevista con el autor. Guayaquil, junio de 2019.

¹¹⁵ 2 Live Crew. So Horney. Video en YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cYqSgWFgGxM>

¹¹⁶ Banger Films “Al estilo sureño” en *Evolution of hip-hop*. Serie documental estrenada en 2016, video en Netflix, 11:20, acceso el 10 de julio de 2019. <https://www.netflix.com/watch/80190201?trackId=14170289&tctx=0>

¹¹⁷ Banger Films. “Al estilo sureño” en *Evolution of hip-hop*. Serie documental estrenada en 2016, video en Netflix, 22:07, acceso el 10 de julio de 2019. <https://www.netflix.com/watch/80190201?trackId=14170289&tctx=0>

¹¹⁸ Fabrikante en entrevista con el autor. Guayaquil, abril de 2019.

acercamiento contemporáneo, pero a mediados del siglo pasado no había el nivel de tolerancia actual a este tipo de temas. Como lo señaló Zorita Zambrano, ella no aprendió los amorfinos por sus padres y afirmó que “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.”¹¹⁹

4.2.4 Lo lúdico

Se discutieron las ideas de Bolívar Echeverría sobre la fiesta, el arte y los momentos extraordinarios en relación a los eventos en los que se practicaron inicialmente el amorfino y rap. Aquí se va a exponer el aspecto lúdico de los dos fenómenos, pero para eso se utilizará la concepción del placer lúdico de Echeverría que consiste “en la experiencia de la imposibilidad de establecer si un hecho dado debe su presencia a una concatenación causal de otros hechos anteriores [...] o justamente a lo contrario, a la ruptura de esa concatenación causal”¹²⁰. En los casos del amorfino y el rap, al jugar con un registro no definido ya sea desde la improvisación o los versos memorizados, no sigue un guión y siempre estará presente lo azaroso, por ejemplo, en el orden irrepitible de soltar los versos. Es de esta manera, que según su habilidad de lidiar con el azar como factor creativo, los verseros y *MCs* se consagran como los mejores en su escritura.

En el caso del rap es más fácil detectar su lado lúdico sobre todo por las rimas explícitamente creadas para entretener o animar una fiesta. Lo que estuviera ocurriendo en ella mediaba directamente su contenido y a su vez, estos versos mediaban la fiesta. El objetivo del *MC* debía ser poder manejar la experiencia de los asistentes. Lograban esto con una seguridad que se puede encontrar en las rimas que aparecían en las fiestas de Kool Herc al inicio de todo el movimiento hip-hop: “*There’s not a man that can’t be thrown, a horse that can’t be rode, a bull that can’t be stoped and there’s not a disco that Kool Herc and Coke La Rock can’t rock*”¹²¹. Es claro que esta rima no pretende más que mostrar la capacidad de La Rock como un *MC* y hacer alarde del alcance que tenían sus fiestas. Dentro de ese contexto se puede rastrear rápidamente el juego. Es parte de su labor como maestro de ceremonias: interactuar con el público, inventar rimas, burlarse de algún asistente o coquetear con otro.

¹¹⁹Zorita Zambrano Vergara en entrevista con el autor. Calceta, marzo de 2019.

¹²⁰ Bolívar Echeverría, *El juego, la fiesta y el arte*. (Quito: FLACSO, 2001.) 4.

¹²¹ Banger films. “El cimiento” en *Evolution of hip-hop*. Serie documental estrenada en 2016, video en Netflix, 4:19, acceso el 10 de julio de 2019. <https://www.netflix.com/watch/80141893?trackId=200257859>

El amorfino también era un espectáculo que se apoyaba en el juego como parte de su práctica. Incluso, la manera de iniciar las ruedas de amorfinos, era pedirle al niño Jesús que los dejara jugar¹²². Es así como se daba la ronda en la que, además de los versos, había baile. En esos casos era más importante la interacción con el público y las respuestas que pudieran recibir. También había más espacio para la improvisación y, aunque esta no se diera, los versos que se dirían, su orden y su resultado son completamente aleatorios, manteniéndose dentro del área de lo lúdico. En estas situaciones podían escucharse versos como:

En este jueguito voy
A buscar a mi amorcito
Que lo perdí por un beso
Y lo encuentro muy solito.¹²³

No solamente se puede ver que la noción de juego estaba implícita, sino que también se puede apreciar el coqueteo que se daba dentro de las rondas. Los versos a seguir dependen de quien fuera a responder, obteniendo resultados imposibles de deducir. Vale la pena recordar que estos actos lúdicos, en su momento, podían acabar en matrimonio. Por esa razón las ideas de Echeverría pueden ser aplicadas a estos contextos.

4.3 La situación actual del amorfino y el rap

Se ha discutido el momento en que el rap estuvo en la disyuntiva entre ser una expresión folclórica o convertirse en una herramienta que daba voz a una juventud invisibilizada. En el caso del amorfino podría decirse que nunca hubo una opción de ser vista como algo más que una expresión folclórica. Esto puede ser visto en la manera en que es representado por los grupos que fomentan la cultura montuvia. Continúa siendo una representación de lo que se hacía a inicios del siglo pasado, lo que puede causar que se genere una brecha con la gente más joven. Han habido casos como el de Alexandra Cusme y Dumas Mora en que fueron a diferentes partes del país a mostrar un arte montuvio vivo con improvisaciones con el público lo que de por sí genera

¹²² Zorita Zambrano Vergara en entrevista con el autor. Calceta, marzo de 2019.

¹²³ Zorita Zambrano Vergara en entrevista con el autor. Calceta, marzo de 2019.

una actualización. De todas formas, la labor de dar vida al amorfino está en las manos de pocas personas, ya que, incluso dentro de las comunidades montuvias, se practica cada vez menos.

Por otra parte, según estadísticas de Nielsen Music, el sistema de información encargado de recoger información sobre la industria musical estadounidense, desde 2017 el hip-hop es el género que más ha vendido discos y conseguido reproducciones¹²⁴. Por otra parte, según el crítico musical independiente Anthony Fantano este género musical es el *zeitgeist* de esta época¹²⁵, definiendo la manera en que se consume y se producen otros géneros. Además, la cultura del hip-hop permea la actual cultura popular y la moda. Esto puede verse en las corrientes de música popular latinoamericana como la reciente ola del trap e, incluso, el reggaetón. El rap se ha reinventado varias veces y se puede ver una evolución gigantesca en su escritura. Esto puede evidenciarse en casos como el álbum de Kendrick Lamar de 2015 *Damn.*, en el que se desarrollan simultáneas narrativas, voces poéticas y temáticas. Este álbum fue galardonado con el premio Pulitzer en 2018. El desarrollo que ha visto tanto a manera de industria como cultural y artísticamente ha sido el resultado de años de construcción y deconstrucción de la cultura. Su aceptación por un público masivo, extrañamente no ha significado cambiar del todo sus métodos de creación o contenidos. Todavía se puede encontrar mucha jerga de la calle y contenidos misóginos, pero su rango temático se ha ampliado tanto que eso es solamente un parte.

Podría afirmarse que el amorfino también ha entrado en desuso porque ya no es necesario para las interacciones de su comunidad. Esta razón sería suficiente para proponer que es el proceso natural de una cultura, pero simultáneamente implica que no se ha hecho un esfuerzo por valorar esa expresión a tiempo. Este tipo de situación la viven muchas expresiones culturales en Ecuador. Salir de lo local resulta complicado, pero también muchas veces no es la idea hacerlo y no hay nada inherentemente negativo en ello. De todas formas, el desinterés o interés tardío por valorar las expresiones de comunidades nacionales es uno de los causantes para que desaparezcan de una manera tan acelerada, aunque silenciosa. Los ejemplos de actualización del amorfino más claros y constantes son los ya comentados amorfinos feministas de Cusme:

¹²⁴ Hugu McIntyre. "Report: Hip-Hop/R&B Is The Dominant Genre In The U.S. For The First Time". Forbes 2017. <https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2017/07/17/hip-hoprb-has-now-become-the-dominant-genre-in-the-u-s-for-the-first-time/#59345d535383>

¹²⁵ Anthony Fantano *Hip Hop and R&B: The Most Dominant Genres in the U.S.*, Comentario publicado en en 2017, video en YouTube, 1:11. Acceso el 15 de julio de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=YfdM9oeBgzc>

Montubia de pura cepa
De la tierra campesina
Yo también quiero estudiar
Pa'salir de la cocina.¹²⁶

Como se ha dicho, estos amorfinos tratan problemáticas contemporáneas. El gesto de recurrir a este tipo de expresión para tratar temáticas que no son exclusivamente montuvias es valioso y demuestra las posibilidades de los versos como herramientas. Sin embargo, este ejemplo sigue siendo una actividad local, que sin restarle importancia, no presenta una solución final para el desuso del amorfino.

De todas formas, se debe tener presente que, como menciona Laura Hidalgo, “las coplas son sumamente andariegas”¹²⁷. Es conocido que casi todos los países de Latinoamérica tienen un equivalente al amorfino porque las coplas se han movilizadado por varios lugares. Es por eso que las palabras de Fabrikante resultan muy pertinentes: “Yo creo que el amorfino está vivo, pero en la cumbia. Algo que yo encontré es que las cumbias generalmente están en amorfinos”¹²⁸. Esto también apuntaría a una concepción que se tiene tradicionalmente del amorfino precisamente por su vinculación a una cultura fundacional del Estado ecuatoriano, reclamandolo como un fenómeno nacional y no regional. En los últimos años se han visto casos como en la banda de rap colombiana W.Y.K. que, en 2018 con su canción, “El débil” realizaron una revisita del poema venezolano “Florentino y el Diablo” en el que se realiza una batalla de copleros muy similar a la de dos raperos. Esta agrupación notó lo análogo de este tipo de batallas y por eso las aplicó a su contexto. Su gesto muestra, por un lado, la riqueza y las posibilidades de las coplas y, por otro, la importancia de no fijarlas a un territorio por intereses del estado-nación. Defender estas coplas como algo ecuatoriano es continuar bajo la lógica de los monutvios como figuras folclóricas en lugar de como sujetos activos de este proceso. La condición actual de rap tienen mucho que ver con procesos mercantiles y un mercado cultural más amplio que el ecuatoriano, pero también a su libertad para reinventarse. La copla no es menos capaz. Quizá solamente haga falta entenderla como una expresión compartida y ver que su riqueza también está en ello.

¹²⁶ Alexandra Cusme, “Amorfino, tradición, cultura, género: en voz de montubia” en *Revista Traversari N4*. (Quito: Casa de la Cultura, 2017). 43.

¹²⁷ Wilman Ordóñez, comp. Laura Hidalgo. “Amorfinos de las provincia del Guayas” en *Amorfino: canto mayor del montuvio*. (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014.) 54.

¹²⁸Fabrikante en entrevista con el autor. Guayaquil, abril de 2019.

Capítulo V: Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha realizado un repaso por la historia y el contexto del que provienen el amorfino y el rap. Similitudes en su narrativa y uso han podido ser vislumbradas, permitiendo trazar líneas entre estos exponentes de la oralidad, demostrando que las periferias pueden parecerse a pesar de estar distanciadas tanto territorial como temporalmente. Se encontraron temáticas comunes y, sobre todo, prácticas análogas entre de los dos fenómenos. Se pudo, al mismo tiempo, mostrar las similitudes y diferencias entre la voz femenina y la masculina dentro de los dos casos. Por último, se pudo ver que cumplieron papeles similares dentro de sus comunidades respectivas y funcionaron con objetivos parecidos. Con esto expuesto, cabe enfatizar que estos fenómenos son parte del gran espectro de lo que, en el campo de los estudios literarios, se llama oralidad. Es por eso que este tipo de acercamientos aportan al debate actual en el campo literario sobre este tipo de creaciones. La oralidad no es estática, por esa razón su estudio requiere un acercamiento distinto que el de un texto escrito. En consecuencia, se puede llegar a varias conclusiones, que simultáneamente abren nuevas aristas a esta problemática que se presentarán a continuación.

El amorfino todavía es consumido y practicado como un ejercicio del folclore ecuatoriano. Hay pocas voces creando nuevos versos. Aunque Alexandra Cusme esté activa realizando amorfinos feministas y tratando problemáticas actuales, es notorio que ocurre o bien dentro de contextos académicos, o bien, locales. Por otra parte, Gabriel Paredes Villegas, comenta que las comunidades montuvias siguen empleando el amorfino internamente para cuestiones organizativas, para expresar necesidades y que además se crean ambientes similares a los que se creaban anteriormente¹²⁹. Esto coloca a los versos, de una u otra manera, como parte de la organización de las comunidades, mostrando un aspecto que quizá es subestimado en los acercamientos académicos. Si bien esa no sea una práctica que defina las organizaciones ni tampoco sea una costumbre creciente, muestra la manera en que el amorfino se mantiene vivo dentro de esas comunidades. Esta sería una posible investigación que aportaría a la bibliografía sobre los versos, además de ayudar a comprender cuál es su estado y la forma en que su comunidad lo ve con mayor certeza.

¹²⁹Gabriel Villegas en entrevista con el autor. Guayaquil. Junio de 2019.

Se ha visto que los dos fenómenos provienen de las periferias de proyectos modernos como son la conformación del Estado ecuatoriano y la metropolización de Manhattan. Como se revisó, estas dos expresiones culturales tomaron caminos radicalmente distintos en el punto decisivo de convertirse en folclor o parte de la cultura de masas. En el caso del amorfino este paso no fue tan notorio por varios factores. Su período de mayor actividad fue también la época en la que todavía existía un estigma sobre las minorías étnicas del país en construcción. Esto tuvo como efecto que no se tenga registro de gran parte de la producción. El caso de los amorfinos recogidos, y finalmente manipulados por Juan León Mera, demuestra la visión general sobre estas expresiones culturales. Esto tiene que ver con que el amorfino sea una manera de escribir poesía puesto que la clase letrada debía tener poder sobre la letra y el lenguaje para confirmarse como líderes de la germinante nación. Como mencionó Fabrikante, el amorfino trata temas que van contra la moral tradicional de la época. Con esto en mente, se podría acercar a esta expresión como parte de la contracultura ecuatoriana y no solamente como folclor.

Cuando se realizó el documental sobre el rap y el hip-hop *Wild Styles*, se acusó a los directores de haber contribuido a la destrucción de una expresión de folclor urbano. De todas maneras, se ha visto que esta industrialización del rap ha servido precisamente para valorar sus orígenes propinando a su vez, un nuevo tipo de escritura¹³⁰ y expresión. Es verdad que el rap no es igual que en sus orígenes y que la industria musical a la que pertenece ha lucrado fuertemente de él, pero también brindó algo positivo. Sobre todo si se toma en cuenta la valoración de su pasado y la evolución que ha podido ver esta expresión. Cuando De la Cuadra hizo su estudio sobre la cultura montuvia en 1937, el amorfino era discutido como expresión folclórica. Esto implica que estas expresiones montuvas ya en la década del treinta, eran enmarcadas y limitadas como una expresión folclórica. Si bien no hay nada inherentemente negativo con el folclor, sí puede afirmarse que ese título coloca a estas expresiones en un contexto en el que no se pueden cambiar ni actualizar porque perderían la conexión con una forma inicial. Es importante valorar estas expresiones como esfuerzos artísticos independientemente de su calidad de folclor.

Por otra parte, históricamente Ecuador tiene la tendencia de buscar referentes occidentales para medir sus expresiones. Esto generó que no haya existido un interés por

¹³⁰ Adam Bradley, "Introduction" en *Book of Rhymes: the poetics of rap*. (Nueva York: Basic Civitas, 2009.) XVII.

entender al amorfino como una pieza literaria o artística. Hay muchos otros casos de expresiones enfrascadas en lo folclórico que no han podido ser estudiadas por fuera de ese marco. Por esa razón, valdría la pena trabajar con otros ejemplos de literatura oral ecuatorianos y regionales. Se podrían buscar diferentes usos, recursos y capacidades que exploran. La comparación con el rap podría trascender el rango temporal propuesto en este trabajo y encontrar más vínculos. Además, si se toman en cuenta otras expresiones orales de la región como parte de una misma corriente se puede encontrar la riqueza de las coplas como expresión regional. Sería importante no mirar estas expresiones como algo que comienza y acaba con las líneas fronterizas impuestas por el mismo Estado que las ve como objetos estáticos. Esto también podría abrir puertas para comparaciones con otros fenómenos quizá más antiguos.

Por otra parte, valdría la pena trabajar con el rap en español o las lenguas ancestrales para rastrear posibles conexiones o las formas en que escriben esas voces. Estudiar a las coplas puede resultar de interés para estos raperos puesto que es un precedente local y que simultáneamente inició en español. En conjunto con esto, otro caso que se puede estudiar son las letras de géneros como la salsa y la cumbia, ya que pueden abrir también un debate interesante al respecto. Dentro de la salsa puede entenderse a los pregoneros como una suerte de repentistas con una cadencia y métrica diferente que vale la pena profundizar bajo esta perspectiva. Este tipo de figuras marcan precedentes que suelen ser pasados por alto para leer la literatura oral, quizá, por su cercanía a la música.

Esta tesis buscó demostrar el valor de ambas posibilidades sin intentar que sean lo mismo ni tampoco desvalorizarlas por no serlo. La riqueza cultural que envuelve tanto al rap como al amorfino dejan muchas aristas abiertas. La mezcla entre culturas y las maneras que han encontrado para expresar su visión a pesar de ser constantemente dejadas de lado les dan una complejidad profundamente interesante. Valorar estas expresiones y ponerlas a prueba es muy importante para darles la vigencia necesaria. Hay mucho por revisar todavía y, en el mejor de los casos, este debería marcar un punto de partida para hacerle preguntas a estas expresiones y aprender de ellas.

Bibliografía

- Adams, Terri M./Fuller, Douglas B. "The Words Have Changed But the Ideology Remains the Same: Misogynistic Lyrics in Rap Music" en *Journal of Black Studies*. California: SAGE, 2006. 938-957.
- Asamblea Constituyente. *Constitución del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura, 2008.
- Robert Blair. How Gil Scott-Heron made way for a generation of rap revolutionaries en *Dazed Digital*, 2019.
<https://www.dazeddigital.com/music/article/43874/1/gil-scott-heron-70th-birthday-retrospective-influence>
- Adam Bradley. *Book of Rhymes: the poetics of rap*. Nueva York: Basic Civitas, 2009.
- Celi Salgado, Andrea Daniela. *Los procesos psicolingüísticos de la poesía popular : el caso de los amorfinos en la tradición montubia manabita*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012.
- Chang, Jeff. *Generación hip-hop: de la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- Chávez Franco, Modesto. "La Poesía Campesina: Folk-Lore Costeño Ecuatoriano" en *Hispania*. Michigan: AATSP, 1928.
- Cornejo-Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: Latinoamericana editores, 2003.
- de la Cuadra, José. *El montuvio ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2009.
- Cusme, Alexandra. *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*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2012.
- Dinneen, Mark. "La herencia ibérica en la poesía popular brasileña: la transformación de las tradiciones populares" en *Garzoa: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*. Barcelona: SELICUP, 2010.
- DJ Hollywood. Registro en vivo disponible en YouTube, 3:55. Consultado el 13 de julio de 2019.
<https://youtu.be/EqLL9Tw2i6c>
- Echeverría, Bolívar. *El juego, la fiesta y el arte*. Quito: FLACSO, 2001.
- Hidalgo Alzamora, Laura. "Literatura oral popular del Ecuador: Las décimas Esmeraldeñas" en *Afro-hispanic review*. Nashville: Vanderbilt University, 1987. 19-26.
- Hidalgo, Ángel Emilio. *Los montuvios montoneros y la revolución liberal*. Guayaquil: El Telégrafo, 2016. Versión digital.
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/1/los-montuvios-montoneros-y-la-revolucion>
- León, Dayana. *Imaginario de género en Mi Recinto: programa de la televisión ecuatoriana*. Quito: FLACSO, 2008.
- Ordóñez Iturralde, Wilman. *Amorfinos: canto mayor del montubio*. Quito: Casa de la Cultura

- Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2014.
- Pallares, Martín. *50 años del gran cambio en el campo*. Quito: El Comercio, 2014. Versión digital.
<https://especiales.elcomercio.com/planeta-ideas/ideas/7-diciembre-2014/50-anos-gran-cambio-campo>
- Ramey, Lauri. *Slave Songs and the birth of african american poetry*. Nueva York: Palgrave McMillan, 2008.
- Ramos, Julio. “Descarga eléctrica” en *Papel Máquina, No. 4*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2010. 49-77
- Rivadeneira, Lucía. *Los montubios: sujetos étnicos en construcción*. Quito: FLACSO, 2013.
- Sanjinés, Javier. *Rescaldos del pasado: Conflictos culturales en sociedades postcoloniales*. La Paz: Fundación PIEB, 2009.
- Valdiviezo, Francisco. *Entrevista*.
- Villegas, Gabriel. *Entrevista*.
- Villegas, Irene, Reyes, David, Rojas Ramírez, Carlos. *¿Qué es la literatura comparada?: impresiones actuales*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2014.
- Wood, Brent. “Understanding Rap as Rhetorical Folk-Poetry” en *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal, Vol. 32, No. 4*, 1999. 129-146.
- Zambrano, Zoila. *Entrevista*.
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991.

Filmografía

- Ice-T, Andy Baybutt. *Something from nothing: the art of rap*. Documental estrenado en 2012, video en YouTube, acceso el 2 de julio de 2019. <https://youtu.be/TUk7hTNVLE8>
- Shan Nicholson. *Rubble Kings*. Documental estrenado en 2010, video en YouTube, acceso el 1 de julio de 2019. https://youtu.be/7liGGm_ge4w
- Banger films. *Evolution of hip-hop*. Serie documental estrenada en 2016, video en Netflix, acceso el 10 de julio de 2019.
<https://www.netflix.com/watch/80141893?trackId=200257859>

Anexo

Entrevistas realizadas a Zoila Zambrano montuvia amorfinera, Gabriel Villegas investigador montuvio y Francisco Valdiviezo rapero e investigador.