



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Literatura

Proyecto de investigación teórica

Nombre del proyecto

**Memoria y desentierro: una relectura de dos poéticas
afroesmeraldeñas**

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Literatura

Autor/a:

Yuliana Ortiz Ruano

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Yuliana Elizabeth Ortiz Ruano, 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 Comité de defensa

Ph. D Paolo Vignola
Tutor del Proyecto teórico

Ph. D Sara Baranzoni
Miembro del Comité de defensa

Ph. D Fernando Montenegro
Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Esta tesis fue posible gracias a la materia de Poesía Performática de Sara Baranzoni, donde exploramos la voz, la palabra viva y el cuerpo como potencia creadora. A Sara y a Paolo Vignola les quedo muy agradecida.

Resumen

El presente trabajo investigativo analiza las antologías poéticas *Tal como somos* de Antonio Preciado (Esmeraldas, 1941) y *Las huellas digitales de mi pueblo* de Jalisco González (Quinindé, 1942) como archivos de la pulsión del desentierro, para hacer visible la memoria colectiva de la diáspora negra en Esmeraldas. En primer lugar se visibilizará en sus proyectos literarios, una suerte de arqueología textual/vocal como develamiento de la memoria, que intenta contraponerse a la Historia nacional y regional establecida. De esta manera, se resignifican los territorios, donde el yo poético acude al encuentro de las huellas de sus ancestros/sujetos históricos silenciados, a través de la palabra escrita y la voz. Se ahondará sobre la categoría de “obrero del proceso” y la importancia que se le da a la vocalidad y oralidad como vehículo de la memoria comunal. Y finalmente, se trabajará la noción de territorio para hacer lengua-nación y a su vez multiplicidad identitaria.

Palabras Claves: Memoria, territorio, lenguaje nación, diáspora y cimarronismo.

Abstract

The following paper analyzes the poetic anthologies of Antonio Preciado, *Tal como somos* (Esmeraldas, 1941) and Jalisco Gonzalez's *Las huellas digitales de mi pueblo* (Quinindé, 1942) as archives of an unearthing urge that visualizes the collective memory of the black diaspora in the province of Esmeraldas. Firstly, this research will argue that both anthologies present a sort of textual/vocal archeology that unveil memory against an established national and regional History. In this way territories will be provided of a new meaning, the one produced by the encounter —through the words, both written and spoken— of the poetic self with the footprints of its silenced ancestors/historical subjects. Further, we will explore Preciado's concept of the “laborer of the process” and the importance of orality and vocality as vehicles for the maintenance of communal memory. Finally, we will deep on the notion of territory for the creation of a “nation-language”, and in turn, of an identitarian multiplicity.

Key words: Memory, territory, nation-language, diaspora and maroonism.

ÍNDICE GENERAL

Introducción	8
Capítulo 1: Memoria y desentierro, dos motivos literarios	11
1.1: La Memoria o la pulsión de lo histórico en el territorio.....	14
1.2: Desentierro, el hallazgo como acontecimiento.....	25
Capítulo 2: Lenguaje nación	34
2.1: La vocalidad, un compromiso colectivo.....	37
2.2: La escritura: obreros del proceso.....	42
Capítulo 3: Escritura y multiplicidad identitaria	54
3.1: Literatura y cimarronismo.....	57
3.2: Una breve autohistoria de la voz.....	63
Conclusiones	66
Bibliografía	71

Introducción

El poeta esmeraldeño Antonio Preciado (Esmeraldas, 1941), reúne su obra poética relevante en la antología *Con todos los que soy*, publicada en el Ecuador por la editorial quiteña *El Ángel Editor* en el 2016 y por el sello de literaturas indígenas y afrodescendientes *Amauta&Yaguar* en Argentina el mismo año. Dentro de esta antología se puede visualizar el recorrido de la obra de uno de los autores cuya trayectoria relevante es innegable para el país y la comunidad a la que pertenece. Por su parte, Jalisco González (Quinindé, 1942 – 2014) compila en *Las huellas digitales de mi pueblo* bajo la editorial de la Casa de la Cultura, Núcleo de Esmeraldas, una obra que había alcanzado popularidad a través de las diversas puestas en voz que este autor llevó a cabo en los centros y periferias de la provincia de Esmeraldas.

Cuando se leen en conjunto las obras mencionadas, salen a colación urgencias similares a través de lenguajes diversos. Dentro de estos proyectos de escritura, la memoria como pulso histórico y el desentierro como resurgimiento de la colectividad silenciada, bajo los preceptos coloniales, son dos de los motivos que se repiten en los discursos literarios de estos autores. Este trabajo de investigación sobre el tratamiento de la memoria en los proyectos afroesmeraldeños de las voces de Jalisco González y Antonio Preciado —*obreros del proceso* de desentierro de la voz y, por ende, de las huellas dejadas en el territorio—, intenta revisitar el acercamiento a la literatura negra desde una potencia siempre activa, que está en constante rediseño por medio de la cultura que emerge poco a poco a través de las voces y de la recolección de señales dejadas por los ancestros/antecesores dentro de su espacio circundante. Es así que el quehacer literario se convierte en un ejercicio de observación minuciosa del territorio, para poder ir encauzando los indicios de otras formas de hacer social por fuera de la categoría de los Estados-nación oficiales y excluyentes.

En el primer capítulo, *Memoria y desentierro: dos motivos literarios*, se trabajarán los distintos acercamientos y reflexiones desde la noción de memoria colectiva y memoria histórica de Maurice Halbwachs, así como las formas en las cuales estos conceptos se conectan y se bifurcan, tomando en consideración los espacios y ecosistemas sociales donde la memoria se condensa. A través de los acercamientos de

Jöel Candau, se ahondará en los cultivos históricos de la memoria bajo ciertas nociones antropológicas y, gracias a Arjun Appadurai, se analizará la noción de archivo ya no como un ejercicio del azar, sino con plena consciencia de las aspiraciones de una élite, para mostrar de qué manera las colectividades periféricas contraefectúan los vacíos de pertenencia, construyendo su propia forma de hacer archivo: con la voz, el territorio, las prácticas espirituales, entre otras expresiones culturales.

En el segundo capítulo, *Lenguaje nación, una relectura de dos poéticas afroesmeraldeñas*, se asocian las formas poéticas de González y Preciado bajo el concepto de lenguaje nación de Kamau Brathwaite, definido a breves rasgos como: “El lenguaje nación es el tipo de inglés hablado por la gente traída al Caribe, no el inglés oficial de hoy, sino la lengua de los esclavos y trabajadores, los sirvientes que fueron traídos por los conquistadores (...) porque aunque la gente siguió hablando el inglés del modo en que se hablaba en la época isabelina, y luego en los períodos romántico y victoriano, ese inglés era, no obstante influido por la lengua subterránea, la lengua sumergida que los esclavos habían traído”.¹ De igual forma se visitará el trabajo de las performances vocales de los autores bajo la idea de “la voz en fuga”, planteada por Irina Garbatzky sobre el trabajo literario y escénico de la poeta uruguaya Marosa di Giorgio, donde el hacer oral pierde la connotación cívica repetitiva e individual para convertirse en un canal de flujos y haceres históricos.

Dentro de la búsqueda por el destierro de la voz hacia lo insondable, por fuera de las individuaciones adjudicadas al hacer escritural, se traerá a colación el concepto de “obrero del proceso” del investigador esmeraldeño Juan García Salazar, en el que se traslada la nominación de escritor/autor para acuñar una labor desde el agenciamiento colectivo. La escritura labrada de este modo se convierte en un quehacer no solo de la continuidad/repetición de una comunidad específica, sino que permite la asunción del hacer obra desde la incompletud y el constante movimiento.

En el tercer capítulo *Escritura y multiplicidad identitaria*, por medio de los acercamientos hacia la racialización como espacio ilusorio, inaprensible e indefinido en

¹Kamau Brathwaite, “Historia de la voz” en *La unidad submarina*, td Florencia Bonfiglio, (Buenos Aires:Katatay, 2010), 130.

Crítica de la razón negra de Achille Mbembe, los conceptos de opacidad, rastro y huella en *Introducción a una poética de lo diverso* de Édouard Glissant, se trabajarán las poéticas de Preciado y González como posibles formas del hacer múltiple desde las identidades cimarronas. A través del acecho de la mirada colonial de la sociedad identitaria sobre la corporalidad negra, estos poetas parecen escapar a la facilidad de ser subsumidos. Ya sea con la evidencia del malestar, negando la nominación de la negritud concebida como esencia y único medio sobre el cual se erigen sus escrituras; o a través de la radicalización de la negritud, irrumpiendo en el lenguaje con el grito, tejiendo en la escritura del castellano su propia forma de la opacidad.

Finalmente, en el último acápite del tercer capítulo, *Una breve autohistoria de la voz*, a través del método/concepto de autohistoria de Gloria Anzaldúa, que permite a los sujetos racializados/de color “contar historias y reevaluar la propia experiencia como algo digno de ser contado y como un modo de tender(nos) puentes hacia otros”.² Realizaré un breve mapeo de otras formas artísticas/musicales en las que la voz alcanza su desterritorialización, más allá del mero sentido utilitario del mensaje.

²Panchiba Barrientos, “Contar historias y dibujar sobre arena. Autohistoria, escritura e identidad en la obra de Gloria Anzaldúa” en *LIMINALES. Escritos sobre psicología y sociedad*, Universidad Central de Chile, 61-82.

Capítulo 1: Memoria y desentierro, dos motivos literarios

“¿Dónde están vuestros monumentos, vuestros mártires y batallas?
¿Dónde, vuestra memoria tribal? Está, señores,
en ese cofre gris: el mar.
El mar los tiene a buen recaudo: es Historia”
Derek Walcott

Cuando se habla de memoria, nos encontramos ante un campo complejo donde se juegan la concepción de este sistema vehiculado por las neuronas y algunos de los procesos adversos de sistematización de la perdurabilidad de hechos y acontecimientos importantes, para un determinado individuo o grupo social. Sin embargo, este entretejido de conceptos y diversificaciones de la memoria no hace más que trazar un trecho que dificulta la comprensión individual y colectiva del funcionamiento de la misma. En la actualidad, somos parte de un complejo sistema de inmediatez, donde el archivo físico —prolongación directa de la memoria oficial de un Estado-nación—³ parece no estar dentro del listado de aspectos importantes de la sociedad; por ello, es necesaria una distinción de los tipos de memorias consideradas para esta búsqueda en el lenguaje, de las poéticas que iré abordando en mi acercamiento investigativo.

Arjun Appadurai, en su artículo *Memoria, Archivo y Aspiraciones* (2004), señala que si se trabaja la noción de archivo, no como una acumulación accidental de documentos y acontecimientos, sino como un verdadero proyecto deliberado de perpetuación de un determinado grupo de poder, podría servirnos para subvertir la distinción cartesiana entre neuro-archivos y archivos de memoria social. El autor también señala que los archivos, a más de contener una memoria de una nación, también corresponden a los trabajos de imaginación de un proyecto social.⁴

Appadurai distingue la neuro-memoria de la memoria social o colectiva, como una brecha aún ininteligible, no solo como una división cartesiana sino que esta

³Jöel Candau, “Los fundamentos míticos y filosóficos” en *Antropología de la memoria* de (Buenos Aires: Nueva visión, 2006), 25.

⁴Arjun Appadurai, “La aspiración y la brecha de la memoria” en *Memoria, Archivo y Aspiraciones*, Humanscape Magazine, Magazine, vol. XI, febrero 2004, Foundation for Humanisation <http://www.humanscape.org/Humanscape/2004/Feb/archive&aspiration.php>.

característica lejos de ser inamovible, se desdibuja, se transforma hasta alcanzar su dimensión inaprensible. En ese sentido, la neuro-memoria corresponde a una concepción mnemotécnica sistemática de archivo interno personal a través del cual se ensamblan vías identitarias, descripciones culturales, entre otros documentos no físicos que va acarreado la historia personal de un individuo determinado.

La memoria histórica, de acuerdo con Maurice Halbwachs es, entre otras cuestiones, la lista de acontecimientos cuyos recuerdos conserva la historia nacional, y por ende, no es ella ni sus márgenes los que representan lo esencial de la definición de memoria colectiva.⁵ Con respecto a las distinciones entre memoria histórica y colectiva, Halbwachs señala en primera instancia que la historia no es la única vía de acceso a un tiempo pasado, ni tampoco es el residuo concreto de este; por ende, ante una Historia escrita, coexiste una historia viva que se traspa y renueva incluso a través de medios que las sociedades occidentales pensaban extintos, y es precisamente esta noción la que nos habilita para el inicio del diálogo sobre la memoria colectiva.⁶

La memoria colectiva corresponde a un rastro vivido del cual el sujeto puede apoyarse fácilmente, más que a los datos dejados por una historia escrita, aprendida y memorizada. No obstante, estos acontecimientos vividos en un pasado, al ser convocados en el presente, pueden transformarse según las correspondencias y relaciones que el individuo teja en su crecimiento y consolidación a determinados grupos sociales, en particular a los que en la infancia pertenecía sin una consciencia absoluta. Es así que la idea misma de memoria histórica implica para Halbwachs una oposición, puesto que la historia —señala—, solo se hace posible cuando se descompone la memoria social, cuando una determinada tradición cae en desuso —de ser esto posible —, ya que se necesita de una distancia importante para hacer de una tradición o cultivo identitario, una Historia escrita que es también una forma de atesorarla:

La memoria colectiva se distingue de la historia al menos en dos aspectos. Es una corriente de pensamiento continua, con una continuidad que no tiene nada de artificial,

⁵Maurice Halbwachs, "Memoria colectiva y memoria histórica" en *La mémoire collective* td. por Amparo Lasén Díaz (París: PUF, 1968), 212.

⁶ Halbwachs, *Memoria colectiva y memoria histórica*, 209.

puesto que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición, no excede los límites de ese grupo.⁷

Para este autor la memoria colectiva, es un proceso de desarrollo donde no es posible trazar una continuidad de sucesos y a su vez dividirlos con supuesta exactitud como en la Historia. En este tipo de memoria en comunidad, se entrecruzan límites sinuosos; trazos irregulares, bordes y membranas que a su vez se conectan con otros hechos a veces desapercibidos. Nos encontramos así, inmersos en el terreno de la incertidumbre, no de las certezas asibles. Justo en su capacidad de desborde yace la multiplicidad, por ello no se puede hablar de una memoria colectiva sino de memorias colectivas y es ahí donde también radica su diferencia con la Historia oficial de un Estado-nación, ya que esta pretende ser solo una y suscribirse dentro de todas las esferas sociales como único relato posible.

Por su parte Paul Ricoeur, para trabajar la memoria, trae a colación dos palabras o distinciones hechas por los griegos, la *mneme* y la *anamnesis*, para designar el recuerdo, algo que aparece de forma pasiva como imagen en la cabeza hasta convertirse en acontecimiento o llegada a la mente, es decir, el *pathos* en cuestión y en contraposición el recuerdo que consiste en la materia de búsqueda ordinaria: “Acordarse es tener un recuerdo o ir en búsqueda”⁸. No obstante, para este autor el acercamiento a la memoria, con su dialéctica de recuerdo y olvido, es una sucesión a ratos organizada de un encuentro con un medio o una tradición. Este medio es en un primer momento la fenomenología husserliana, por la cual toda conciencia es la conciencia de algo, pero desplazando el enfoque del sujeto al evento, es decir cambiando la pregunta del *quién* por el *qué*: qué puede convocar un evento del pasado y bajo qué premisas este evento conmociona el presente, más que el sujeto que pregunta/recuerda: “La memoria reducida a la rememoración opera siguiendo las huellas de la imaginación”⁹.

La idea de tiempo señalada por Ricoeur es un campo difícil de suscribir dentro de las poéticas que van a ser tratadas en esta investigación, ya que hablar de memoria

⁷ Halbwachas, *Memoria colectiva y memoria histórica*, 214.

⁸ Paul Ricoeur, “De la memoria y de la reminiscencia” en *La memoria, la historia, el olvido* (Madrid: Trotta, 2010), 20.

⁹ Ricoeur, “Memoria e imaginación” en *La memoria, la historia, el olvido*, 21.

desde la diáspora afrodescendiente es, de alguna manera, una vía hacia la disolución de la temporalidad impuesta para dar cuenta del pasado latente, convocado en la escritura y puesta en voz. Lo señalado por Fernando Aínsa con respecto a los espacios históricos, ejemplifica de mejor forma lo expuesto:

Esta dialéctica del tiempo y la memoria ha sido esencial en la configuración de la identidad individual y colectiva, aunque sea evidente que al retrasar una visión de un momento determinado, toda representación está marcada por su época. Por ello, más allá del sistema celebratorio del sistema imperante, muchos espacios reflejan su propia temporalidad.¹⁰

Este tratamiento de la memoria histórica de unas poéticas concebidas desde otras temporalidades se conecta con lo expuesto por Joël Candau en su *Antropología de la memoria* (1996). El autor sostiene que la memoria es el único instrumento por el que escapamos a la inmediatez, también nos explica que la memoria carece de núcleo, por el contrario es un entramado de nodos esparcidos por distintos lugares que se interconectan casi como una red neuronal más que como una línea de tiempo. A su vez, esta red tampoco puede definirse como un simple almacenamiento de acontecimientos, ya que su materia además de ser viva está también alimentada por la imaginación y el olvido¹¹.

1.1: La Memoria o la pulsión de lo histórico en el territorio

El abordaje de la memoria dentro de los procesos de creación artística conlleva diversas necesidades estéticas, conforme la concepción de esta se establezca en los autores. En la literatura, la memoria es un espacio liminal que se transforma y se materializa desde los contornos y el bagaje sociocultural del sujeto escribiente. Por ello, podemos encontrar obras concebidas como sucesiones de procesos estructurales, encuentros/desencuentros con una tradición literaria occidental, que van dejando raíces

¹⁰Fernando Aínsa, "Lugares de La Memoria" en *Hispanamérica* 34, no. 100 (2005): 19–33.
<http://www.jstor.org/stable/20540606>.

¹¹Joël Candau, "Los fundamentos míticos y filosóficos" en *Antropología de la memoria* (Buenos Aires: Nueva visión, 2006), 24. Este tema será tratado con mayor atención más adelante.

y que, a ratos, parecen bifurcarse en las nuevas generaciones de escritores. También están los autores que irrumpen en esos procesos repetitivos institucionalizados, los detonan, constatando así, en el olvido y el juego con el lenguaje, una suerte de otro archivo sobre lo histórico, una desmemoria que hace pensar en la complejidad en sí del tratamiento de esta como simple motivo literario:

La memoria histórica forma parte del patrimonio de la humanidad desde finales del siglo XX. En España permanecen aún los nefastos recuerdos de la Guerra Civil de 1936-1939 y sus secuelas. Frente a este conflicto domina, al principio del siglo XXI, la oposición entre dos ideologías: la "desmemoria" y la urgencia de elucidar el pasado para lograr encontrar la verdad. Los novelistas españoles han abundado en escribir sobre la guerra fratricida y el Franquismo desde su mismo principio, pero de manera insistente desde principios del presente siglo. La Ley de la Memoria Histórica, promulgada en el 2007, permitía revisar todos aquellos años difíciles de la historia del país y ha sido un excelente incentivo para los narradores. Un centenar de autores, muchos de ellos entre los de mayor renombre en la novelística actual, adoptaron una estrategia narrativa poco usada antes: la metaficción en todas sus variantes, desde la más sencilla, como la del texto o libro encontrado, hasta la más compleja, jugando entre la realidad y la ficción, y arrastrando al lector a un laberinto a veces casi inextricable.¹²

Son complejas las características de los trabajos con la memoria dentro del quehacer poético/narrativo; en consecuencia, esta investigación no intenta consolidar un discurso unidireccional conciliador, y mucho menos generalizado, sobre los autores que analizaré, para contrastar y desentrañar conforme el texto lo amerite; ya que hablar de memoria afrodescendiente o memoria en y desde las diásporas negras en América, es más que construir un entorno de citas textuales, es un ejercicio de recolección donde la voz, la grupalidad y las movilidades humanas —datos en sí difíciles de alinear en un solo campo de justificaciones—, son la columna vertebral que iré deshuesando para mi propia propuesta investigativa.

Los trabajos de la memoria realizados por los pueblos afroesmeraldeños están visibles, titilantes en sus prácticas artísticas, donde la poesía, el teatro, la música y el

¹²Maryse Bertrand de Muñoz, "Novelistas Españoles y Memoria Histórica En El Siglo XXI" en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, no. 1 (2015): 39–61. <http://www.jstor.org/stable/24717172>.

canto no adquieren divisiones tan marcadas como puedo visualizar dentro de otras culturas del territorio ecuatoriano. En la literatura afroesmeraldeña se reclama una musicalidad, un ritmo, una voz y una historia con la misma urgencia estética con la que se edifican los procesos de liberación de la nación; en ese sentido, los autores agencian una voz casi coral sobre la cual acontece la voz de otros, de los otros de su nación presente y de los antecesores—los ancestros. Los abuelos que reclaman participación en dichas escrituras.

Para mi propia labor en/de/desde la memoria, dentro de las poéticas afroesmeraldeñas —afropoéticas o performatividades de la diáspora negra en Esmeraldas—, he decidido trabajar, contrastar/hermanar, las voces de Jalisco González y Antonio Preciado, como *obreros del proceso*¹³ de desentierro de la voz y, por ende, de las huellas dejadas en el territorio que el sistema intentó desdibujar. Huellas que, incluso, son invisibles a primera instancia, pero que se hacen posibles a partir de la escritura de estos autores. Es así que el quehacer literario se convierte en un ejercicio de observación minuciosa del territorio, para poder ir encauzando los indicios y las voces que fueron expulsadas en la consolidación de los Estados nacionales¹⁴.

Voces dejadas de lado dentro de los hitos históricos importantes, que se han caracterizado por la construcción de un aparente silencio; lenguaje que los autores de las nuevas generaciones van mapeando, manifestando en la creación literaria una verdadera arqueología del poema. Con esto, no quiero decir que el hacer poético se encuentra instrumentalizado solo a un tipo de escritura de la repetición de los sucesos, más bien, que la escritura y la puesta en cuestión de las memorias desmanteladas por los procesos sistemáticos de exclusión, que no encontraron espacio dentro de los relatos oficiales, hallan su lugar de reexistencia en la palabra. Una palabra múltiple que no solo se completa en el acto escritural, sino que alcanza su momento cumbre en el encuentro con un público participe en el poema.

¹³ Categoría acuñada por el maestro Juan García en contraposición a la categoría de autor/escritor: Juan García nació en 1944 en Esmeraldas y era historiador por la Johns Hopkins University, EE.UU. Entre sus varias publicaciones pueden mencionarse ‘Papá Roncón, historia de vida’ o ‘Cuentos y décimas esmeraldeñas’, así como su último libro sobre las leyendas del Abuelo Zenón titulado ‘Pensar sembrando/sembrar pensando con el Abuelo Zenón’, que escribió en conjunto con Catherine Walsh, Coordinadora del doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos y de la Cátedra de Estudios Afro-Andinos de la UASB.” Fuente: El comercio.

¹⁴ El Ecuador se funda reconociendo sólo a la élite criolla y mestiza como miembros legítimos de la nación, no es hasta el año 1998 donde se reconocen los derechos colectivos de los pueblos afrodescendientes en la constitución del país.

Hay en las poéticas seleccionadas una urgencia latente, pero también una certeza de que esa construcción propia no solo está dada por un conocimiento único adjudicado a la autoría del nombre de quien firma la escritura, sino por toda una colectividad que se reconoce y reclama en la obra escrita una doble pertenencia: con su pueblo y con los ancestros.

En las obras *Tal como somos "1969"* (Amauta & Yaguar, 2012) y *Las huellas digitales de mi pueblo* (CCE.NE., 2012) de Preciado y González respectivamente, la carga del desentierro y del tratamiento de la historia —eso que urge reconstruir y visitar contra una superestructura que no permitió en su momento la visibilidad necesaria—, convoca todo lo no antes dicho/escrito o más bien lo que no había sido entendido¹⁵, pero que se encuentra para estos autores, latiendo en la arena, el mar y otros espacios donde se manifiesta la memoria en el territorio.

Es así que la inconformidad con el silencio potencia en las voces escribientes la pulsión de un pueblo que ha consolidado sus identidades en el cultivo constante de la recolección de historias y performatividades desintegradas a fuerza de un proyecto de modernidad deshumanizante, configurando una potencia reconstructiva en la resemantización de sus prácticas de hacer mundo a través de la voz y la escritura.

¹⁵En *Representaciones de lo afro y su recepción en el Ecuador. Encuentros y desencuentros y desencuentros en tensión* de Michael Handelsman, podemos leer lo siguiente: “Me refiero al sociólogo, Humberto García Ortiz (1903-1998) que publicó en 1935 su Breve exposición de los resultados obtenidos en la investigación sociológica de algunas parcialidades indígenas de la Provincia de Imbabura. Lo que interesa de ese trabajo de sociología que analiza a algunos de los pueblos indígenas de Imbabura, es que García Ortiz incluyó un apéndice sobre el Valle del Chota cuya mayor población es afro. Entre sus conclusiones científicas, él señalaba que “para estudiar a los negros” se tenía que “adoptar nuevos dispositivos científicos para comprenderlos”. Pero, ante “la inutilidad de la técnica científica de la Sociología, fue preciso utilizar otras técnicas, trasladarnos al plano de una metasociología, o, acaso, de una infrasociología, pues, en último término, la Sociología es ciencia del espíritu y el negro pertenece al mundo de la naturaleza”.

Más adelante, García Ortiz puntualizó que la única forma de estudiar a los negros fue mediante “Paleontología psicológica o Psicología paleontológica [. . .] precisamente porque son seres a-psicológicos, en la misma medida y en el mismo sentido que lo son el niño y el salvaje”. Luego, se lee que “el negro imita al blanco con primitiva facilidad y con alegría zoológica. Imita todo, porque no inventa nada”. Y justo cuando García Ortiz parecía dispuesto a concederle al negro alguna virtud o capacidad intelectual reconociendo que “Puede llegar a ser médico, abogado, literato”, en seguida aclaró que “solo creador no ha podido serlo hasta la fecha”.¹⁵ Aunque esa referencia de “hasta la fecha” se puede leer, tal vez, como una posible apertura hacia una futura superación, según la sesgada mirada científica del sociólogo, la verdad apunta(ba) a otra conclusión:

Solo hay una técnica de salvación para el negro. Evitar que dé el salto, abriéndole las puertas de la cultura y haciéndoselas franquear a paso firme, pero lento, para que por medio de ella surja del mundo sub-humano al mundo humano, en forma de una raza nueva, dotada de una nueva significación” pg. 9.

Por ello, este trabajo es también un ejercicio de desentierro de una estética/política edificada en el malestar de un pueblo aún en la periferia, de una nación que encuentra en la escritura no solo un placer del yo radical, sino una manifestación de la construcción social de un cansancio que obliga a las voces a hacerse palabra y a su vez a la palabra a convertirse en escena. Ya que la palabra que remite a un tiempo no presente convoca la constitución de ese pasado que no es una mera desintegración de algo intangible. *Por lo contrario*, como suscribe Adolfo Gilly en su *Historia a contra pelo*:

El pasado, territorio de la historia, no es destruido por el presente. El pasado está vivo en éste y hasta sigue creciendo y multiplicándose con nosotros en los tiempos de la humanidad viviente. El pasado es una acumulación de desastres humanos, pero es también nuestro reservorio de conocimiento, razón y esperanza.¹⁶

Es así que la lengua criada en la escritura de Preciado y González, reanuda una recuperación del pasado disconforme con la concepción de voces poéticas que se niegan a desestructurar en el olvido, para perpetuar una historia a sus ojos edulcorada; y esta forma de creación está lejos de reducirse a la idea un tanto maniquea de que todo pueblo que no conoce su historia está condenado a repetirla, es más bien un tratamiento de desterritorialización de una repetición impuesta desde la mirada colonizadora, para adquirir una otra mirada del mismo acontecimiento narrada por la nación oprimida.

Tampoco este trabajo consiste en centrarme en dicotomías estables de oprimidos y opresores, se trata de un constante quiebre de información, asumiendo la complejidad que conlleva dentro de los discursos que traeré a colación para trabajar la memoria y una relectura de estas poéticas. Sobre todo porque, como veremos en las obras de los autores, las ideas de memoria e historia no adquieren una división tan rigurosa como sí es notoria dentro de otras tradiciones literarias del Ecuador; este encuentro es más bien una demostración a tientas de la capacidad viva de estos conceptos, cuando se trata de una forma poética centrada más en la voz grupal que en la forma escrita.

Este primer capítulo corresponde a una búsqueda y cuestionamiento constante de la necesidad de encauzar la memoria como único dispositivo reparador de una nación

¹⁶ Adolfo Gilly, *Historia a contra pelo* (México, D.F.: Era, 2006), 39.

excluida. De una nación con una historia atropellada. Es también una forma de asumir que esta concepción de memoria histórica no se encuentra de manera evidente en la población generalizada por la fuerza, por ello, dentro de las poéticas seleccionadas vislumbro en primera instancia una pulsión del desentierro y el andar para que la memoria acontezca, es decir, no existe memoria *per sé*, se necesita de un tratamiento exhaustivo, de una capacidad observadora minuciosa para que sea posible el hallazgo.

En el caso de las poéticas de Antonio Preciado (Esmeraldas, 1941) y Jalisco González (Quinindé, 1942), nos encontramos con un tratamiento de los rastros, huellas, elementos, preguntas escritas en el territorio. Hay una insistencia en la mirada del espacio que se circunda, como un ente vivo que dicta una lengua y en ella una historia que los sujetos escribientes van descifrando, interpretando, traduciendo por medio del quehacer de la escritura. A ratos, esa lengua criada en la tierra comunica una suerte de algo dicho que los poetas interpretan como memoria; un retorno fragmentado a ciertos acontecimientos no vividos en el cuerpo-aquí o cuerpo presente, que rastrea las imágenes y, en otros casos, esos rastros abandonan su simpleza para asumirse como historia. Podría arriesgarme a reiterar en que para estos autores, no hay una distinción tajante con respecto a estas dos categorías; en ellos, tanto la historia como la memoria específica de la nación a la que pertenecen corresponden a un trabajo de cosecha constante más que un discurso lírico/estético. En estos autores, la memoria y la historia existen a partir de un desentierro radical del territorio que se habita, pero también en la búsqueda por dentro de las voces de los abuelos/ancestros inmediatos y de las otras voces dentro de la condición del cuerpo que vehicula la escritura.

Desde la instauración de la modernidad o el encuentro con las preguntas sobre los pueblos y naciones no letradas, se concibe la etnología como forma o medio para entender la vida de un otro, específicamente un otro/otros pertenecientes a una nación desvinculada con la escritura. La etnología es una suerte de recolección de datos históricos de un determinado grupo social no letrado, como medio de cooptar al otro y hacerlo legible a través del grafo. En este sentido, los pueblos orales que cimentan su cultura bajo este sistema esperan ser recogidos tras otro sistema que trabaja la escritura y solo así legitimar sus saberes y su cultura:

Desde este punto de vista, Lévi-Strauss da testimonio de una diferenciación que ya existía desde hace cuatro siglos cuando añade su variante personal al género literario del paralelo entre etnología e historia. La etnología nos dice, se interesa principalmente en lo que no está escrito (...) Para él, a esta distinción de los materiales (escritos o no escritos) se añade otra, que se refiere a su relación con el saber: la historia organiza sus datos en relación con las expresiones conscientes, la etnología en relación con las condiciones inconscientes de la vida social.¹⁷

Por el contrario, más que intentar pensar que la capacidad de vehicular información a través de la voz sea menos válida o carezca de sentido histórico, pretendo desarticular la idea vetusta de que solo la escritura agencia el conocimiento y que sólo bajo lo constatable en lo textual se puede construir una historia. A pesar de ser vastamente tratado por distintas ramas y autores de la descolonialidad del saber¹⁸, sigue existiendo la urgencia de que se verifiquen a través de un rigor letrado las nociones históricas de una nación. Tal vez en respuesta a este tipo de imposibilidad constatable, Jalisco González escribe en su poema *Agrandao* lo siguiente:

No sé de dónde/ ni con quién vino./ Llegó diciendo que él y la poesía/ eran uña y carne/
desde niños./ Para que sepan de quién estoy hablando,/ guindaba de su cuello/ una
corbata fina,/ hecha con todos los vuelos de los aviones/ y la vuelta al mundo/ que lo
había mareado./ Y ni con la una cosa, ni con la otra,/ nadie pudo parar/ el bla, bla, bla,
que dijo/ no haberme visto,/ que de qué cucho habría salido yo,/ y recitó de memoria/
todos los nombres de los buenos poetas,/ lanzó en mi cara/ una mirada buscabulla,/ y
arriscó la nariz,/ como si en esa noche/ le apestara la vida./ Sí, a lo mejor no me ha
visto,/ pero pa' mí,/él ha andao es de boquiabierto,/ hecho el cariparao,/buscando entre
las nubes/ un no sé qué,/ que yo tampoco tengo,/ que tampoco he visto./ Si me hubiera
buscado aquí/ donde levanto la voz y grito,/ me habría encontrado,/ bajo la tempestad,/
recogiendo vientos,/ en ese vértice de agua dulce/ donde nace braveando el Esmeraldas,/

¹⁷Michel de Certeau, "La escritura historiadora o la totalidad etnológica" en *La escritura de la historia*, td. por Jorge López Moctezuma (Gallimard, 2006), 204.

¹⁸Según Lander: "Con el inicio del colonialismo en América comienza no solo la organización colonial del mundo sino —simultáneamente— la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario. Se da inicio al largo proceso que culminará en los siglos XVIII y XIX en el cual, por primera vez, se organiza la totalidad del espacio y del tiempo —todas las culturas, pueblos y territorios del planeta, presentes y pasados en una gran narrativa universal".

Edgardo Lander "La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales" en *Perspectivas Latinoamericanas*, (Buenos Aires, Clacso: 2000), 234.

tengo mi casa al ventestate,/ y nunca les pedimos pasaporte/ pa' que entren la lluvia,/ usted o el viento.¹⁹

En *Agrandao*, la voz poética da cuenta de una válida insatisfacción frente al encuentro de un autor/investigador, o una figura letrada que no solo desconoce su trabajo como poeta, sino que en ese desconocer a la persona está también la inscripción de que solo lo citable desde el lugar de lo reconocible textual hegemónico existe y lo demás queda borrado. En el texto, el autor hace visible que ese desconocer de su escritura y figura como poeta, no solo tiene que ver con no haber leído su nombre dentro de las designaciones de autoría consagrada, sino que además —según lo descrito por González—, el ojo letrado que observa, designa una mirada despectiva frente a él. Una mirada que, en este caso, corresponde al otro desconocido, carente de historia, carente de tradición y por ende inexistente. Como lectora intuyo un silencio inaugurado en primera instancia, desde el espacio en el que se inicia la discusión y el vaciamiento de la figura de poder, pero luego este malestar se hace palabra/voz/cuerpo para abrir paso a lo siguiente:

Aunque la lluvia/ cuando llega me moja las costillas,/ gota a gota va llenándome de recuerdos:/ Tendría de edad/ todo los dedos de mis manos,/ y fue frente a mí/ que se puso insoportable la suerte,/ y sin chistar un ápice,/ que pudiera resentir al destino,/ eché a andar/ con la una mano adelante y la otra atrás.²⁰

Es ahí donde el malestar se hace pulsión para salir tras la búsqueda de su propia existencia. En *Agrandao* la voz poética asume el andar, esta forma de atravesar un territorio se instaura como medio de reconocimiento de un yo anónimo, un yo que no encuentra respuestas a las preguntas de su ser en los lugares que se asumen como espacios de consolidación del conocimiento. La voz además señala que se avienta al andar con una mano adelante y la otra atrás, expresión coloquial que se utiliza para designar la falta de recursos económicos y el despojo en su sentido más amplio. ¿Qué implica el salir tras la búsqueda de las respuestas y preguntas de su ser invalidado? y ¿qué hay de importante en ese recorrido?

¹⁹Jalisco González, "Agrandao" en *Las huellas digitales de mi tierra* (Esmeraldas: CCE, 2012), 103.

²⁰Jalisco González, "Agrandao" en *Las huellas digitales de mi tierra* (Esmeraldas: CCE, 2012), 103-106.

El andar es una forma de escritura dentro del territorio, pero también es una construcción de una otra episteme, un conocimiento del desprenderse, del atravesar, reconociendo que en la ficción colonial en la que vivimos, muchas veces nos sentimos poseedores de un espacio, mientras que el andar, el dejarse ir tras las huellas es saberse parte de dicho territorio y no como ser propietario, un salir a desmenuzar la tierra en busca de un algo que complete el sinsentido de lo que se habita:

Andar y andar,/ y entre más caminaba, más andaba;/ y fui encontrando las huellas digitales de mi gente,/ las cachimbas de los abuelos/ repletas de cuentos,/ yerbas para todos los males,/ cigarros adivinos de la suerte,/ los misterios de los brujos/ surgieron de la nada a recibirme./²¹

Como menciona Francesco Careri, arquitecto y fundador del laboratorio de arte urbano *Stalker/Observatorio Nómada* —laboratorio en el que entabla un sinnúmero de acciones e intervenciones en el espacio público con una fuerte carga estética—, en la historia de la humanidad, el acto de atravesar un espacio se inicia bajo la necesidad primordial y natural de movilizarse con el objetivo de encontrar alimentos, pero también información indispensable para la supervivencia de un individuo o un determinado grupo social. Posteriormente, y una vez suplidas estas necesidades vitales, el andar se transforma también en un trabajo estético que va dejando rastros arquitectónicos, menhires, entre otras huellas altamente visibles sobre la reflexión del traspaso de un humano por un determinado territorio²².

El andar de González tiene que ser entendido en el sentido más fuerte de la palabra: es en primera medida una necesidad vital, ya que en la anulación de su reconocimiento como autor está también una invisibilización latente de la nación a la que pertenece. La comunidad afrodescendiente se caracteriza, desde el principio de su consolidación en el territorio americano, como un grupo social que ha tenido que desterritorializarse para accionar su propia existencia. Los palenques, quilombolas y quilombos son una muestra digna de dicha consolidación, son espacios heterotópicos que se generaron como respuesta al sistema de hacienda y plantación que se instaló

²¹González, *Las huellas digitales de mi tierra* (Esmeraldas: CCE, 2012), 103.

²²Alberto Careri, “Errare humanum est” en *Walkscapes: el andar como práctica estética* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), 20.

desde la colonización en América. Y el andar que arranca la voz poética de *Agrandao*, por otra parte, es una escritura/búsqueda de su historia, ya no en el espacio del que lo anula, porque en vano sería ir a preguntar por su existencia en un espacio que abiertamente lo ha desconocido. Por ello, sale a la búsqueda de sus saberes recorriendo el territorio que circunda, y en este lugar, el cuerpo parece retomar un conocimiento silenciado que poco a poco va cayendo de la geografía hacia el cuerpo del autor, para convertirse en poema.

Jalisco González fue miembro activo del grupo Vanguardia de Cultura Popular, de Quindé en los años 70 's: las preguntas por el ser presente de su crecimiento como autor, y la periferia no eran lejanas para él. Dentro de su poética reunida en *Las huellas digitales de mi pueblo* podemos encontrar principalmente preguntas por la historia, los saberes y la negritud versus los conocimientos hegemónicos, la representación negrista de los autores de la generación del 30, pero también preguntas en torno a la clase, la raza y el papel que estas categorías juegan en el tejido afectivo de los cuerpos en su nación.

Este autor escribe habitando un cuerpo negro, no intenta deshacerse de su racialización, no obstante escapa a la taxonomía reduccionista del reconocerse parte del que abiertamente lo invalida. Más que intentar buscar respuestas en el sujeto letrado que le ha recitado los nombres de los verdaderos poetas, dejándolo de lado y recalcándole la periferia de donde proviene, este salta a la búsqueda del caos de las huellas; del desentierro de las cosas que van desmoronándose sobre su cabeza, poco a poco y en ese caer van devolviéndole la humanidad; tomando en consideración que la escritura, como cualquier quehacer cultivado minuciosamente, se convierte en parte del compendio identitario del individuo, por ello, en el desconocimiento, no solo se pone en duda la actividad que este cultiva, sino su propia capacidad del hacer y por ende, su propia capacidad de existir:

Toda la tradición oral/ que se cayó de la boca,/ estaba allí, bajéandome la cara,/ conversando conmigo y sin tapujos/ aprendí/ que yerbas y más yerbas y mantecas,/ se hace el menjurje curativo,/ y sea lo que fuere,/ de cualquier color que sea la muerte,/ yo tengo miles de yerbas pa' curarlos,/ escondidas en el chischis de mi cabeza./ Tengo pa'

que aprendan/ la pócima y su receta:/ hígado de Tamborero,/sapo Bamburé,/ busurumbú,/ fu, fu, fu, el soplo de la muerte,/ para el que a hierro mata,/ con brujería se muera./ Vengan, anden conmigo/ y verán/ que el que con lobo se junta,/ a aullar aprende.²³

Siguiendo lo dicho por Alberto Careri en su libro *Walkscapes: el andar como una práctica estética*: “El andar primitivo ha continuado vivo en la religión (el recorrido en tanto que mito) así como en las formas literarias (el recorrido en tanto que narración) transformándose de ese modo en recorrido sagrado, danza, peregrinación o procesión, sólo en el siglo XX, al desvincularse de la religión y de la literatura, el recorrido ha adquirido el estatuto de puro acto estético.”²⁴ El errar de la voz poética de *Agrandao*, desarticula la negación que le han otorgado, para ir desenterrando las memorias históricas de su nación a través del trayecto. Para esta voz no hay certezas directas de la búsqueda que va a iniciar, sin embargo, el proyecto de su caminata va encontrando las herramientas para construir otra episteme, por ello en el texto el poeta hace la distinción entre el andar y el caminar: “y entre más caminaba, más andaba”²⁵, es decir, el individuo va adquiriendo una conciencia del acto de la caminata en el proyecto de la búsqueda y lejos de encontrar validación lo que encuentra son los conocimientos que sus ancestros tuvieron que enterrar para su propia supervivencia, y va aprendiendo otras formas del quehacer humano que escapan a los saberes letrados de reconocimiento de su ser.

Por su parte, Florencia Bonfiglio, en el estudio preliminar de *La unidad submarina, ensayos caribeños* de Kamau Brathwaite, señala la importancia que este poeta, historiador y filósofo le da a la cultura popular de los pueblos negros del caribe anglófono; no solo como herramienta de su propia práctica historiográfica, sino porque el mismo proceso de escritura se encuentra mediado por todo ese conocimiento escondido, enterrado y ajeno, que hace incluso imposible la reificación de la propia obra. Si un autor se quiere acercar a través de la ficción o la poesía a un tipo de territorio no presente, tendría que hacerlo a través de las fuentes históricas para intentar, desde su voz, construir una forma de lo ya no cercano. Sin embargo, cuando se trata de la

²³ Jalisco González, “Agrandao” en *Las huellas digitales de mi tierra* (Esmeraldas: CCE, 2012), 103-106.

²⁴ Alberto Careri, “Errare humanum est” en *Walkscapes: el andar como práctica estética* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), 20.

²⁵ Jalisco González, “Agrandao” en *Las huellas digitales de mi tierra* (Esmeraldas: CCE, 2012), 103.

comunidad histórica negra, puede llegar a complejizarse, ya que lo que se conoce de esa cultura es ante todo una recreación, o un acercamiento desde la mirada del colonizador o antropólogo que ratifica sus quehaceres como parte de una aparente baja cultura, por ende, es necesario entender dicho desconocimiento, para indagar más a fondo de las fuentes oficiales venidas de sujetos que no supieron entender en su momento, los símbolos que esta cultura reorganizaba en las Américas:

Cuando empecé a escribir mi poema “the cabin” [“La cabaña”], que se basa en la cabaña de un esclavo en Jamaica, podía describir la cabaña porque podía verla. Pero cuando tuve que abrir la puerta de la cabaña, me di cuenta de que no sabía lo que había dentro, tampoco conocía a quienes la habitaban. La única cabaña que conocía en ese entonces era *La cabaña del Tío Tom* (1855) de Harrier Beecher. Por lo tanto, como historiador, tuve que hacer las investigaciones necesarias para descubrir lo que los esclavos jamaquinos hacían en aquel tiempo, cómo se llamaba todo eso, y el tipo de equipamiento mental físico que formaba parte de su mundo. Es ese el tipo de investigación que realizo. Siempre se ha originado en una metáfora, en un poema que quedaba irresuelto como consecuencia de la ignorancia.²⁶

Para Brathwaite el trabajo con la historia inicia a partir de la urgencia de la descripción de un espacio de interés, frente a la ignorancia o el reconocimiento de un espacio similar descrito desde una óptica difícil de tomar como objeto de estudio o herramienta con la que empezar a construir una escritura, es así como la pulsión investigativa se origina frente a la falta de elementos para iniciar un tratamiento estético de un espacio no vivido, pero de donde de alguna manera se proviene.

Es así que frente a lo desconocido, que es también la incapacidad de visitar un elemento solo descrito bajo una mirada distante, o frente a la negación de la propia praxis artística, se acude a la investigación: en el caso del barbadense por medio de la historia como su campo académico de re/existencia y, en el caso de González, tras la búsqueda de lo imposible en la tierra que transita. Ambas indagaciones nacen del malestar del que ignora, malestar de reconocer no sólo la propia ignorancia de un tema específico, sino el borramiento consciente de sus trayectos por la tierra a través del

²⁶Florencia Bonfiglio, “El rescate de la cultura popular” en *La historia de una voz: Kamau Brathwaite en el ensayo caribeño* (Buenos Aires: Katatay, 2010), 20.

desconocimiento de su praxis artística o de la imposibilidad de hacer praxis sin una base sólida de un espacio no habitado pero existente en el pasado.

1.2: Desentierro, el hallazgo como acontecimiento

Para iniciar este apartado, es importante recalcar que las prácticas artísticas y literarias de la nación afrodescendiente en Ecuador, —como en muchas de las regiones de América— no son solo meras ilusiones estéticas, es decir, la música, la poesía, la escritura no son simples quehaceres de su existencia como humanos, no son simples rastros sobre el territorio, son también una reafirmación de su vitalidad, su re/existencia y una respuesta activa al borramiento sistemático de su historia.

Es cierto que las dimensiones políticas del arte han quedado sentadas y reafirmadas a lo largo de los diversos momentos de la historia, sin embargo, la concepción del hacer escritural para los cuerpos negros dentro de nuestro país, con un alto índice de analfabetismo concentrado en las poblaciones negras, que a su vez han vivido distintos procesos de expulsión y segregación, es un medio para contrarrestar los imaginarios exparcidos desde los lugares de poder. Ya que es importante entender que el racismo, lejos de ser solo un gesto entre individuos de una determinada sociedad civil, es una política institucionalizada desde la colonia y heredada en las formas en las que se consolidó el Estado-nación:

Esto se debe a que la discriminación está arraigada en expresiones informales de la vida cotidiana, que naturalizan las jerarquías raciales y refuerzan los sesgos etno-raciales, que se expresan en interacciones verbales cotidianas, el humor, prácticas de contratación laboral, sesgos policíacos y judiciales, entre otros, sin que los individuos estén conscientes de su existencia y efectos (...) A pesar de las mejoras, los afrodescendientes continúan siendo uno de estos grupos excluidos, la minoría excluida más grande de la región. Constituyen alrededor de un cuarto de la población de América Latina, pero están sobrerrepresentados entre los pobres en todos los países²⁷

²⁷ Germán Freire, Carolina Díaz-Bonilla, Steven Schwartz Orellana, Jorge Soler López y Flavia Carbonari, “La pobreza y el acceso a los mercados” en *Afrodescendientes en Latinoamérica. Hacia un marco de inclusión* (Washington: Banco Mundial, 2018), 98.

Por ello el hacer lenguaje adquiere una urgencia que sobrepasa la escritura del yo y que va tras la búsqueda de algo que escapa a la mirada completa y fragmentaria. Esta escritura del hallazgo podemos trabajarla como una suerte de arqueología del poema. A través de la revisión de estas poéticas se puede ir mapeando que es por medio del hallazgo donde acontece el poema, un encuentro de piezas de memoria que al irse hilvanando de forma textual van adquiriendo su sentido histórico. Lo interesante o lo más importante de estos hallazgos es que también pueden ser posibles en el desentierro de la voz. Tomando en consideración que escribir habitando un cuerpo negro es a ratos un constante traducir la propia existencia cotidiana, por ende, las manifestaciones artísticas no siempre están por fuera de esta traducción.

El principal hallazgo para estas poéticas radica en el encuentro de su voz, o tal vez, en el silenciamiento de la aparente voz,—constructo colonial de constante traducción y existencia para el otro— e ir tras el hallazgo de esa voz desconocida. Tal vez, el esbozo de lo no dicho por los ancestros, que va tomando cuerpo en el cuerpo-voz-aquí del escribiente. Frente al silenciamiento sistemático de la estética y praxis negra del Ecuador, el silencio de los cuerpos que habitan una racialidad negra no es la opción, por ello la voz se hace presente, acontece el poema:

El poeta peruano César Vallejo decía que “la más alta y sincera poesía es hija de la pobreza”: en culturas ágrafas despojadas, en las que el régimen de trabajo y las condiciones de vida no permitían el manejo de instrumentos para la pervivencia de todas sus artes, la riqueza del esclavo eran sus creencias, su voz, su aliento, su movimiento, porque la única materia disponible era el cuerpo o, a lo sumo, ciertos elementos del hábitat con los que la inteligencia y la memoria podían reconstruir el legado no transportado en los buques negreros (...) la diáspora africana construyó su historia y su hogar en el lenguaje, en la música, en la poesía, en la narración oral, en la danza, en la oratoria.²⁸

Los trabajos históricos de la memoria en las dos afropoéticas de Esmeraldas antes mencionadas, son una construcción constante e inacabada; una potencia que se eleva de manera fugaz desde la voz de los abuelos y que va tomando forma y peso

²⁸Florenia Bonfiglio, “El rescate de la cultura popular” en *La historia de una voz: Kamau Brathwaite en el ensayo caribeño* (Buenos Aires: Katatay, 2010), 21.

desde la escritura de las generaciones actuales, entendiendo la escritura no solo como un ejercicio de incluir grafos dentro de una página en blanco, sino como arquitectura física imperceptible del cuerpo: la escritura que escapa a la unión de palabras para crear un sentido, es más bien la desorganización del sentido para hacer visibles los signos desde los cuerpos que padecen.

En el apartado “Hablar de los pasos perdidos” del libro *La invención de lo cotidiano*, el filósofo e historiador francés Michel de Certeau nos dice que “la historia comienza a ras del suelo, con los pasos”²⁹, es decir, que esta construcción histórica también procede del camino que vamos trazando en el proceso cotidiano de atravesar un espacio. A su vez, este proceso puede convertirse en hallazgo cuando el caminante se detiene a observar el recorrido o a meter sus manos en el terreno trazado, para ir por dentro de lo recorrido. Si para Walcott el mar es la historia, los restos de eso que ni siquiera pudo arribar, las ciudades perdidas y los procesos tecnológicos a los que no podremos acceder, nada más que como observadores pacientes de una pantalla o de piezas extraídas en museos, para Antonio Preciado, esa historia puede construirse o se puede detonar en el hallazgo:

Hoy saqué de la arena/ un hueso que me ha pertenecido/ porque tiene una señal de sangre/
idéntica a mí mismo/ y el horrible dolor que me he palpado/ siempre en el mismo sitio./
Además/ es del mismo metal/ que en una uña de mamá he sorprendido./ Pues bien,/ me
haré una flauta./ Compondré una canción a mi asesino/ y la saldré a tocar todas las lunas/
a lo largo de todos los caminos.³⁰

En “Hallazgo” poema del libro *Tal como somos* (1969) la voz poética de Preciado encuentra un hueso en un terreno arenoso; podemos inferir por la geografía de donde proviene el autor, que quizás esta arena se encuentra cerca del mar, cerca de la marea que lleva y trae. De la marea que a veces expulsa algo de esa historia sumergida. El caminante de *Hallazgo* encuentra un hueso y en la lectura de los vestigios de cercanía desconocida, también se halla a sí mismo, lo que desentierra y es encontrado es un trozo; una pieza faltante para construir una conclusión inacabada del proceso de hacer

²⁹Michel de Certeau, “Hablar de los pasos perdidos” en *La invención de lo cotidiano* (México DF: Universidad iberoamericana, 1996), 109.

³⁰Antonio Preciado, “Hallazgo” en *Con todos los que soy* (Buenos Aires: Amauta&Yaguar, 2016), 34.

historia desde el territorio y ya no solo desde los libros. La palabra “hallazgo”, proviene del verbo hallar que a su vez viene de *fallar* y esta palabra deriva del latín *afflare* que quiere decir “echar el aliento hacia algo” y “olisquear como hacen los animales”.³¹ En ese sentido, el hallazgo realiza una falla e irrumpe en la cotidianidad de los símbolos presentes del sujeto, no solo por las señales de sangre —huellas precisas donde se refleja un ethos conjunto—, pero también en el metal, material igual al que encuentra el caminante en una uña de su madre.

El hallazgo de dicha pieza ósea da cuenta de una memoria que comunica sin una sola palabra un dolor mutuo, ya que es en el padecimiento donde los cuerpos encuentran una historia compartida. Se puede construir una memoria desde la violencia ejercida sobre los cuerpos y el trabajo de un material específico, que va dejando una huella milenaria en los ahora restos óseos del cuerpo proletario; del cuerpo esclavizado, del cuerpo condenado al olvido en función de una construcción que ni siquiera le pertenece.

En el momento del hallazgo el poeta pasa a ser una especie de ser extraño, ya no suspendido dentro de las metodologías usuales del hacer historia—que en el caso de los cuerpos negros es también su hacer persona, y hacer humano— más bien la extrañeza acontece en el recuento de las señales de su yo establecido en un proceso de historia incompleta, para cerciorar dicha incompletud en el hallazgo de la pieza ósea. Pieza que a su vez de forma transtemporal le pertenece y tiene, por ende, un vestigio encontrado en su madre. Puedo decir que la voz poética se halla a sí misma, irrumpiendo en toda concepción del tiempo establecido que podamos asumir; en este acto el caminante construye una espiral transtemporal del sentido de la historia, recordando que el quehacer historia-persona-humano es un trabajo con el presente, y no con el pasado. Hacer historia es un trabajo de memoria del presente, no tanto un recuento del pasado. Un acercamiento directo a cuestionar nuestro aquí.

Es así que la incompletud de la historia del caminante/voz poética queda puesta en escena a través del encuentro con el hueso, pero no se trata de la incompletud del sujeto ilustrado que solo a través de la educación puede llegar a convertirse finalmente en hombre³². El sujeto-caminante negro del poema de Preciado, por el contrario, asume

³¹ Hallar en Etimología de Chile, <http://etimologias.dechile.net/?halar> .

³²Silvio Gallo, y Maria Garcia Amilburu, “Educación, Devenir y Acontecimiento: Más Allá de La Utopía Formativa.” en *Voces de La Filosofía de La Educación*, ed. por Edith Irazema y Ramírez Hernández (CLACSO, 2017), 175. <https://doi.org/10.2307/j.ctvtxw3q0.11>.

el recorrido del desaprendizaje de lo educativo que no tiene lugar para su historia —asumida por la derrota y ausencia de fuerza—, para descubrir que el malestar de lo incompleto radica en los dispositivos históricos silenciados por la modernidad, modelo de hacienda que impide a los cuerpos saberse más allá de la categoría derrotista. En este malestar de lo incompleto acontece el poema. Para entender el sentido filosófico político de semejante malestar, parecen muy pertinentes algunas consideraciones de Gilles Deleuze, según la interpretación de Silvio Gallo y María García Amilburu:

La primera es que los conceptos de sujeto y de formación fueron pensados en la modernidad en clave de una filosofía de la representación. Según Deleuze, la filosofía de la representación ha colonizado el pensamiento occidental desde Platón. Su principio básico, aunque ella se haya presentado de las maneras más diversas, es el que presenta el pensamiento como *representación del mundo* y, por lo tanto, la cuestión de la verdad se relaciona con la articulación de la representación con aquello que ella representa. Representando el mundo, el pensamiento es repetición, no creación. La clave de la verdad está en la buena representación, que repite el representado en todos sus detalles. Pensados en esa clave de lectura del mundo, sujeto y formación son permeados por la verdad: la “verdad” del sujeto, la “verdadera” formación. La modernidad filosófica no persiguió otra cosa. En otra dirección, crear, en el pensamiento, no repetir, significaría justamente perder el compromiso con la verdad del pensamiento como representación.³³

El ethos histórico nos enseña la cronología de sucesos importantes dentro de una colectividad determinada, cronología sobre la cual entre líneas, se sugiere que los sujetos no tenemos mucho más que aportar, y eso a la colectividad retratada como la etiqueta de la derrota, le genera una incomodidad que muchas veces no puede ser tratada dentro del lenguaje historicista o académico del rigor, no obstante, a través del hacer lengua en la poesía este síntoma no solo queda al descubierto, más bien realiza un contraefecto de esta aparente imposibilidad de aportar con otras piezas claves a dicha historia. El hueso de *Hallazgo* construye una ruptura performática y dicho acto salta el protocolo de la rigurosidad para desafiar la noción estable de historia completa, ya que basta con detenerse a excavar en un cuerpo terrestre o sumergirnos en el mar, como

³³ Silvio Gallo, y María García Amilburu, “Educación, Devenir y Acontecimiento: Más Allá de La Utopía Formativa.” en *Voces de La Filosofía de La Educación*, ed. por Edith Irazema y Ramírez Hernández (CLACSO, 2017), 175. <https://doi.org/10.2307/j.ctvtwx3q0.11>.

sugieren Preciado y Brathwaite respectivamente, para intuir que eso que llamamos Historia, es también una construcción de una subjetividad hegemónica que no ha hecho más que silenciar a conveniencia a las otras historias-memorias que en el poema van tomando palabra y existencia.

El hallazgo, —acontecimiento en sí de una otra manera de hacer historia humana en los territorios— conlleva también el proceso de poner en tensión la idea unidireccional de la historia como verdad. Con esto no quiero decir que no hay verdad posible, por el contrario, una Historia establecida es, a su vez, la posibilidad de la aparición de unas otras verdades/históricas que pueden ser detonadas por otros sujetos, que encuentren en el nuevo discurso inexactitudes, o más bien, repensar la exactitud como única vía a seguir en la creación de memoria en el lenguaje: “Según Zourabichvili (1996, p. 112), ”La verdad, según Deleuze, es el afecto (sensación/sentido), como colocación en perspectiva de posibilidades de existencia heterogéneas. Ella es el surgimiento de la distancia en la existencia, de la divergencia en el mundo. La verdad es diferencia ética, evaluación de modos de existencia inmanentes en su sistema disyuntivo”.³⁴

Es así que Antonio Preciado teje y desdibuja la distancia en ese movimiento transtemporal de encuentro del hueso, ya que la pieza traza su propio lenguaje que el poeta traduce como un llamado a revisitarse, por fuera de los preceptos establecidos de la historia; no solo con la idea redundante de construir su propia historia, sino que nos escenifica la imposibilidad del discurso histórico para determinados hallazgos, como diciendo: frente a este acontecer de una pieza que ha sido mía en otro tiempo y con la que mi madre compartió labor, no tengo otro medio que un poema breve, contundente que llama a los lectores a pensar y criar su propia lengua del desaprendizaje, espacio donde transita todo lo que no cabe en el discurso riguroso:

En un pequeño texto de 1988, titulado *Respuesta a una pregunta sobre el sujeto*, Gilles Deleuze afirma que cualquier concepto, en filosofía, cumple siempre una o más funciones, ya sean intrínsecas —lo que él denominaba variables interiores—, los elementos propios de cada concepto, o extrínsecas— las variables exteriores, o sea, los estados de

³⁴ Ibidem.

cosas, las condiciones históricas, la problemática a la cual el concepto responde. Expuesto esto, dice que no tiene mucho sentido criticar un concepto; si un concepto ya no responde a la problemática que lo suscitó, si emergieron otras cuestiones que lo enfrentan, es más productivo buscar, crear otro(s) concepto(s) para hacer frente a los problemas que vivimos.³⁵

Así como la voz poética de Jalisco González da un salto a la búsqueda de lo invisible aparente para reconfigurar no solo otros conceptos de lo histórico de su hacer humano, sino “toda esa tradición oral que se cayó de la boca”,³⁶ Antonio Preciado localiza en la pieza descubierta un desmantelamiento conceptual de lo existente; lejos de intentar reconstruir un concepto a partir de dicho encuentro, la simple visibilidad del hueso realiza una ruptura y desmantelamiento del sujeto, construye otra forma física del tiempo en el que, tal vez, ya no caben constructos cronológicos ordenados. Con este hallazgo no solo quedan temblando los conceptos históricos convencionales, sino también la idea misma de su hacer sujeto. El sujeto que camina y halla se encuentra despojado de todo lo establecido, va uniendo piezas y construyendo una forma nueva, aún sin nombre, de su manera de habitar la sociedad a la que pertenece.

Este neo-sujeto detonado asume su postura como nación donde el yo se derrumba para traer a colación el yo materno y el yo ancestral que lo construyen/destruyen. Este caminante se halla ahora en una desarticulación innombrable de lo que acontece, no encuentra una lengua coherente para este hallazgo, por ello acontece a su vez la música, única confección posible en el primer momento del encuentro de su sujeto detonado. Preciado avizora la duda de si su hacer sujeto tiene coherencia después de dicho encuentro, y en este breve acto del hallazgo se pone en duda la misma categoría de subjetividad:

Sobre el concepto de sujeto, Deleuze afirma que cumplió en la modernidad filosófica dos funciones básicas, una de universalización y otra de individuación. De Descartes a Husserl, en el acto de conocimiento o en el acto político, el sujeto permite que un individuo se constituya como persona, que comporta una universalidad al mismo tiempo que, en ella misma, es un individuo. El sujeto es universal en la medida en que carga con la universalidad de lo humano; pero al mismo tiempo individualiza, hace que cada uno

³⁵ Ibidem.

³⁶ González, *Las huellas digitales de mi pueblo*, 103.

sea cada uno. El sujeto está, así, atravesado por la identidad. Están ligadas al concepto moderno de sujeto nociones como las de individuo, persona, entre otras, que portan el mismo tipo de relación entre universal y particular, entre universalización de principios e individuación de características. De acuerdo con Deleuze, lo importante es saber si este concepto moderno de sujeto, aún responde a nuestro campo problemático; y él afirma que no.³⁷

El sujeto,—si aún estas categorías fueran posibles en los caminantes de *Angrandao* y *Hallazgo*— adquiere su temblor y la duda de su ser; en el caminar a ras del suelo de la historia no escrita. Esta duda que lo hace ser lengua-poema y música de lo innombrable es un paso para la creación de otras categorías que recuerdan la tensión entre la palabra sujeto y el cuerpo racializado escribiente, que de alguna manera ha tenido —a fuerza de reafirmar su identidad— que meterse dentro de dichas categorías. El caminante que nos muestra Preciado no tiene grandes pretensiones en el descubriendo, se halla a sí mismo, y construye una flauta para cantar a su enemigo. Son el canto y la melodía los que responden con la existencia frente al silencio. Es el poema lo que abre paso a la duda de lo histórico y lo aprendido sobre la derrota.

³⁷Silvio Gallo, y Maria Garcia Amilburu, “Educación, Devenir y Acontecimiento: Más Allá de La Utopía Formativa.” en *Voces de La Filosofía de La Educación*, ed. por Edith Irazema y Ramírez Hernández (CLACSO, 2017), 180. <https://doi.org/10.2307/j.ctvtwx3q0.11>.

Capítulo 2: Lenguaje nación

Danzas. Ídolos. Relapsos. Yo también.

He asesinado a Dios con mi pereza mis palabras mis gestos
y mis cantos obscenos

Aimé Césaire

En el tercer capítulo del *Curso de Lingüística General*, Ferdinand de Saussure describe la complejidad del trabajo con el lenguaje, ya que este no es un objeto que se entrega de antemano, por el contrario, dicho sistema complejo se encuentra escapando de la posibilidad de ser cooptado. En los sistemas lingüísticos, es el punto de vista el que configura el objeto, no es el objeto el que permite la construcción de uno o varios enunciados. Y a su vez, cuando existe la construcción del enunciado, no se puede asegurar que dicho punto de vista será una regla general asible y objetiva para todas las personas o estudiosos del lenguaje: “Por otro lado, sea cual sea el punto de vista adoptado, el fenómeno lingüístico presenta perpetuamente dos caras que se corresponden, sin que la una valga más que gracias a la otra”.³⁸

Por ello cuando decimos “lenguaje”, de lleno estamos entrando en un territorio laberíntico, donde lo cultural y social configuran y reconfiguran este proceso comunicacional. Donde el lenguaje poético, va radicalizando aún más la imposibilidad unidireccional de entablar un análisis lingüístico puro. Es así que el lenguaje posee un espacio de creación individual y uno colectivo o social, y no es posible interferir o estudiarlo si se deja de lado una de estas dos características. Además, el lenguaje a cada momento inicia una constante transformación y evolución. Esto hace que pertenezca al pasado, pero al mismo tiempo contenga elementos que configuran su naturaleza en el presente:

Parece a primera vista muy sencillo distinguir entre el sistema y su historia, entre lo que es y lo que ha sido; en realidad, la relación que une esas dos cosas es tan estrecha que es difícil separarlas. ¿Sería la cuestión más sencilla si se considerara el fenómeno lingüístico en sus orígenes, si, por ejemplo, se comenzara por estudiar el lenguaje de los niños? No,

³⁸Ferdinand de Saussure, “La lengua; su definición” en *Curso de Lingüística General* (Losada: Buenos Aires, 1945), 36.

pues es una idea enteramente falsa esa de creer que en materia de lenguaje el problema de los orígenes difiere del de las condiciones permanentes. No hay manera de salir del círculo.³⁹

Por su parte Roland Barthes, en el ensayo *Escritura del acontecimiento*, donde realiza un análisis breve sobre los elementos del habla y el lenguaje de las revueltas estudiantiles de Mayo del '68 en Francia, señala que toda crisis no solo tiene un propio lenguaje sino que es ante todo lenguaje.⁴⁰ Es el habla la que construye, de alguna manera, la historia. Es el habla en su constante hacer lenguaje la que modifica los encuentros y desencuentros sociales, pero sobre todo las crisis. Se trata de un acercamiento al habla como una actividad que hace y rehace los procesos históricos,—y en esa praxis creadora se da lugar a varias formas del lenguaje— en y desde la palabra.

Para Barthes, las revueltas universitarias y los levantamientos sociales tratan en primera instancia de una toma de la palabra: “Parece, retrospectivamente, que el estudiante era un ser frustrado en términos del habla; frustrado, pero no privado: por su origen de clase, por una vaga práctica cultural, el estudiante dispone del lenguaje; el lenguaje no le es desconocido, él no le tiene (o ya no le tiene) miedo; el problema era tomar el poder, el uso activo, del lenguaje”.⁴¹ Mientras que para de Saussure la lengua es una parte esencial del lenguaje y es lo único que puede estar sujeto a definiciones estables o generales,—el lenguaje es eso multiforme y heteróclito⁴² que no puede ser definido como tal— Barthes en cambio señala que hacer habla o más bien tomar el habla, es hacer lenguaje en la revuelta; construir un sistema de códigos que permite la interlocución y configuración de un determinado grupo social o de individuos pertenecientes a sociedades distintas.

En el texto *La cultura popular de los esclavos en Jamaica*, Kamau Brathwaite recorre varios de los elementos y prácticas de las poblaciones esclavizadas negras, que sobrevivieron a dicho proceso a través de un ocultamiento sistemático de su cultura y de la transformación de la misma, hibridando ritos y religiosidad occidental con las propias

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Roland Barthes, “La escritura del acontecimiento” en *Un mensaje sin código* (Godot: Buenos Aires, 2017), 241.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ferdinand de Saussure, “La lengua; su definición” en *Curso de Lingüística General* (Losada: Buenos Aires, 1945), 36.

prácticas espirituales que iban quedando como una suerte de transformación. En esa hibridación violenta se fue diseñando un otro lenguaje, un habla invadida por diversos contenidos pertenecientes a los códigos del colonizador, donde a su vez se van instaurando vestigios de lo cultural africano recreado en las Américas. Nuevos idiomas/códigos en el sentido más radical de la palabra, en el que ciertos símbolos de la cultura popular se fueron transformando en el traspaso de sociedades e idiomas a través de la urgencia de la supervivencia en el lenguaje:

Pero jonkonnu era (es) una supervivencia peculiar. El resto de nuestra expresión religiosa africana occidental/de los esclavos tenía que permanecer necesariamente sumergida como una estrategia de supervivencia, especialmente porque era demasiado íntima e intransigentemente africana como para ser reconocible/aceptable a los plantadores; o, mejor dicho, porque permanecía intransigentemente opuesta a la cultura opresiva de los plantadores. Y teniendo que permanecer bajo tierra (y/o cimarrona) lo hizo al precio de sufrir un lento pero continuo proceso de fragmentación y deformación.⁴³

El fenómeno del habla es a través de la visión de Brathwaite, la posibilidad de creación de sistemas que van desenterrando o trayendo a la superficie un sinnúmero de saberes, estéticas y ritos que tuvieron que irse mixturando para poder re/existir en los espacios afrodescendientes en el Caribe. Es así que este capítulo ahondará en el tratamiento de cómo no solo el habla —como acontecimiento comunicacional y utilitario— sino también la voz de las poéticas de Jalisco González y Antonio Preciado trabajan ese hacer visible, esta serie de elementos soterrados dentro de los distintos lenguajes que se han reconstruido en los quehaceres literarios afroesmeraldeños.

Este hacer palabra, voz y lenguaje no se manifiesta con plena consciencia de las divisiones a las que los lingüistas antes mencionados pudieron llegar a través de sus indagaciones, sino más bien proponiendo la revisión de otras formas inclasificables donde estas cuestiones se entrelazan, donde sus fronteras se difuminan en función del desentierro de los silencios atravesados desde la época de la plantación. Tomando en consideración que para la cultura oral de la diáspora negra en Esmeraldas, el trabajo con la memoria y la lucha con las distintas formas de esclavización pasadas y contemporáneas, son igual de urgentes que el hacer de su historia viva una poética

⁴³Kamau Brathwaite, “La cultura popular de los esclavos en Jamaica” en *La unidad submarina*, (Buenos Aires: Katatay, 2010), 69.

activa del desencuentro entre la aparente modernidad establecida y los vestigios coloniales acaecidos en los cuerpos de las personas racializadas.

2.1. La vocalidad, un compromiso colectivo

Irina Garbatzky da inicio a su ensayo *Marosa di Giorgio la voz en fuga*, con la siguiente pregunta: “¿qué se escucha en las voces, qué resuenan en ellas?”⁴⁴. Hay una intención detrás de la puesta en voz del poema, un algo que se completa dentro del grano vocal que va erigiendo la obra, que va tomando fuerza en el ritmo y el decir. Para esta autora, la manifestación de la voz en la performance digiorgiana, posee por un lado el vestigio del hacer cívico en la declamación, medio de encuentro con los símbolos patrios que hacen Historia y memoria oficial; y por otro, esa voz que no trae los símbolos nacionales esperados, sino que inaugura el acontecimiento incorporando animales, materias y elementos disidentes de su espacio circundante, da cuenta de la poca individuación del ejercicio de la performance vocal en la poesía.

Es cierto que se produce el fenómeno de la voz a través del cuerpo que la emite, sin embargo, de ese proceso vocal se evidencian otras urgencias que escapan a la repetición de un mero ejercicio mnemotécnico, en la medida en que esta voz es una suerte de pretexto para que se manifiesten otros cuerpos a ratos invisibles y ficticios:

Partimos de dos concepciones separadas de la voz. En primer lugar, la voz como deslinde de la oralidad en abstracto; una diferencia que realiza Paul Zumthor al considerar la vocalidad como el espacio histórico de la voz, su aspecto en relación con el uso. Un ejemplo son las performances medievales como objetos de una percepción sensorial, un "modo de existencia" organizado por la *phoné*, independiente de la poesía escrita, donde el tránsito vocal es el único modo de interpretación y socialización de los textos. Con el paso del tiempo, entre oralidad y escritura no existiría tanto una oposición irreductible como una continuidad de formas de la vocalidad, que se perciben acústicamente, dentro o fuera del poema, en un contexto de recepción determinado.⁴⁵

⁴⁴ Irina Garbatzky, “Marosa Di Giorgio: La Voz En Fuga.” *Hispanamérica* 41, no. 123 (2012): 43–50. <http://www.jstor.org/stable/43684179>.

⁴⁵ Irina Garbatzky, “Marosa Di Giorgio: La Voz En Fuga.” *Hispanamérica* 41, no. 123 (2012): 43–50. <http://www.jstor.org/stable/43684179>.

De esta forma, la noción de vocalidad como espacio histórico de la voz nos da pie para analizar el tratamiento de las poéticas afroesmeraldeñas de González y Preciado bajo la premisa de una obra que acoge el sonido del órgano bucal, para traer-aquí las voces de los ancestros. Una práctica aprendida que va adquiriendo personalidad y se va llenando de preguntas. La vocalidad del recitador no es una práctica cívica pasiva de repetición, es una reinterpretación o reescritura del poema en la performance, va alcanzando matices y tonalidades según el público y el verso lo amerite.

Esta práctica vocal está invadida de balbuceos y ruidos que no solo los pertenecientes a una determinada nación podrán reconocer en ellos sus prácticas, las mismas que extraídas de la cotidianeidad del hacer se convierten en estéticas. En ese balbucear se desentierran palabras lejanas al castellano, términos compuestos desde las memorias que se han ido creando a partir del mal uso de la lengua colonizadora. Palabras a medio camino entre el castellano oficial y las lenguas vernáculas africanas adquieren nuevos sentidos y sonoridades, construyendo una suerte de contagio entre estas lenguas que a ratos da lugar a un idioma nuevo, funciones fónicas aún no nombradas pero existentes en clave poética: “Hígado de Tamborero/ sapo Bamburú/ busurumbú/ fu, fu, fu, el soplo de la muerte”.⁴⁶

La búsqueda incesante de la voz también se traslada al encuentro con los fluidos y cuerpos que ensamblan al sujeto que emite el sonido. Existen sectores opacos, no solo en la historia de la nación negra, sino de la propia certeza de lo vivo en el cuerpo; por ello se convoca a los otros cuerpos que fluyen dentro, para avizorar el yo manada perteneciente a la nación que se revela.

Antonio Preciado busca en las asociaciones físicas del cuerpo una memoria que parece hablar en otros sistemas fónicos, una historia dentro silenciada que va dejando sus marcas en el bombear de los fluidos, espacios sonoros que la voz poética va palabrando en un lenguaje no necesariamente objetivo y comunicacional: “Seguramente/ desde el primer minuto en que detienen/ nuestro andar por la nada,/ desde ese mismo instante/ en que la sangre viva halla su cauce,/ le dan al corazón ya su equipaje,/ y uno va por su vía/ tratando de encontrarse,/ uno lucha y se estira,/

⁴⁶ Jalisco González, “Agrandao” en *Las huellas digitales de mi pueblo* (Esmeraldas: CCE, 2012), 106.

palpitando se arrastra,/ pero la sangre tiene el puño firme/ y conserva lo suyo hasta el arribo.”⁴⁷ En este poema, el hablante lírico visualiza un algo que ha zarpado dentro, el cuerpo se sabe portador no solo de los órganos que lo conforman sino de un lenguaje indecible. La escritura y luego la puesta en voz del poema es un intento por rozar apenas el origen y desembocadura de aquel lenguaje:

Por eso cuando vine aquella noche/ gritando mi llegada/ traía el corazón comprometido,/ atestado de abuelos/ trabajadores arduos/ impalpables/ profundos/ como antiguos fantasmas/ así como las sombras/ sin cuerpos y sin manos/ pero siempre pesando/ siguiendo un surco viejo/ largo/ en el rincón más hondo del latido./ Aquí estuvieron desde siempre,/ firmes/ frescos/ exactos/ entregando su esencia gota a gota/ para seguir viviendo/ con sus ojos abiertos en mis ojos/ con sus canto brotando de mis cantos,/ pues nunca se resignan a estar muertos/ y volvieron a asomarse/ abriendo su potencia anochecida/ en el nervio fecundo de mi aurora.⁴⁸

En la escritura de Preciado encuentro un cuerpo desarticulado por donde atraviesan flujos de la historia no escrita, de los restos de voces que van construyendo una dimensión histórica de la palabra, del canto y del llanto como menciona Gorsy Edú; compositor, actor, guionista y difusor de la cultura afro de Guinea Ecuatorial, en el documental *Estás en tu casa*, de la periodista española Lucía Mbomío. Edú, a propósito de su visita a San Basilio de Palenque⁴⁹, trae a colación el concepto de la nación africana Fang que enuncia lo siguiente: “No se puede concebir la música sin el canto/ no podemos concebir el canto sin el llanto/ y no podemos concebir el llanto sin la poesía/ tampoco podemos concebir la poesía sin la música/ y decimos que el canto y el llanto surgen cuando lo que sentimos dentro ya no se puede decir con palabras/ a partir de allí tocamos y bailamos/ la danza es la expresión vital de la energía”.⁵⁰ En *El poeta les*

⁴⁷ Antonio Preciado, “El poeta les muestra sus raíces” en *Con todos los que soy* (Buenos Aires: Amauta&Yaguar, 2016), 39.

⁴⁸ Preciado, *Con todos los que soy*, 40.

⁴⁹ “Más de 200 años antes de que Colombia se independizara de España, se fundaron las tierras libres de San Basilio de Palenque. En 1603 se firmó la capitulación de paz entre cimarrones y españoles. Años más tarde, en 1713, la Corona de España emitió el Decreto Real declarando aquel palenque libre de esclavitud. A la postre, en 2005, el lugar fue declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, ya que por suerte su cultura y sus tradiciones africanas se han preservado intactas en el tiempo.”

<https://www.colombia.co/cultura-colombiana/san-basilio-de-palenque-primer-pueblo-de-africanos-libre-de-america/>

⁵⁰ Lucía Mbomío, *Estás en tu casa*, (San Basilio de Palenque: Youtube: 2017), <https://youtu.be/Q1HjJ4X6wpk>

muestra sus raíces, Preciado trabaja la raíz desde la cuestión primaria de la afrodescendencia, pero esta raíz es ante todo una ramificación que desorganiza el cuerpo escribiente.

La voz declamatoria de Preciado es lo que lo ha consagrado como el poeta de la diáspora en su provincia natal, este autor encuentra en la palabra viva una forma consciente de llegar a sus escuchas, ya que la competencia de la voz y la oralidad se encuentran bastante ligadas al quehacer literario de la comunidad. No solo es un deber cívico, sino un hacer historia por medio de la voz que se emancipa del texto para extender los sonidos de las palabras, crear una atmósfera distinta en las entonaciones y trabajar el hacer texto y memoria a partir de traer a la escena lo escrito:

La voz no es enteramente propiedad del sujeto que la emite, sino que reverbera como si tomara su sitio de prestado, trayendo sobre sí las voces de los otros. En última instancia, sugiere Mladen Dolar, siempre resulta acusmática; suena como la voz de algo cuyo origen es desconocido pero que al mismo tiempo provoca una "causalidad desconcertante": "aparece más bien en el vacío de donde se supone que surge pero con el que no encaja, efecto sin una causa apropiada"⁵¹

Con respecto a las voces de otros que van abriéndose camino en la declamación y texto de Preciado, en el poema *El regreso*, la noción del desentierro y el trabajo con las palabras que es ante todo el trabajo con la vida, como una actividad labrada en colectivo, el individuo se asocia y emparenta con las voces del adentro, con las voces del presente-afuera para cosechar el poema y ofrecerlo a su vez en la voz viva de la performance:

Día tras día/ a pleno sol entre el amor y el tiempo,/ y en medio de un aroma de pan desenterrado,/ reúne el corazón sus corazones/ y retoma abundoso al punto de partida,/ donde aro/ donde espigo/ donde con otras manos sembré todo/ lo que hoy crece en mi barro/ y eso está muy adentro/ donde son venerables hasta los sufrimientos/ donde tienen las sombras/ sus invencibles lunas trabajando/ donde conservo nombres después ya nunca oídos/ fulguraciones de metales vivos/ y las huellas de astros desterrados.⁵²

⁵¹ Garbatzky, "Marosa Di Giorgio: La Voz En Fuga.", 44.

⁵² Antonio Preciado, "El regreso" en *Con todos los que soy* (Buenos Aires: Amauta&Yaguar, 2016), 36.

Dentro de la filosofía del Abuelo Zenón, figura clave en la investigación de Juan García, es un compromiso “casa adentro”⁵³ de la restitución de un saber imposibilitado en el despojo. El cuerpo entiende la urgencia del sembrado/cultivo de la tierra que ya no es posible a través de los múltiples desplazamientos que han atravesado las comunidades negras, por ello la escritura y puesta en voz adquieren una configuración en respuesta de esa carencia. Puedo decir que el llanto, que según la nación Fang precede inmanentemente a la poesía, en la escritura de Preciado se siembra y se cosecha en el proceso creativo que es un medio de recuperación simbólica de la nación expropiada.

Este despojo tiene que ver en primera instancia con la trata trasatlántica de personas africanas hasta América, pero también con los desplazamientos contemporáneos bajo la inoperancia del Estado en los territorios ancestrales negros. Con respecto a esta crisis territorial, Juan García señala en su texto *Territorios, territorialidad y desterritorialización* la complejidad de asumir la importancia del espacio circundante cuando este es cedido a empresas multinacionales de palma aceitera. García a través de sus informantes, recalca la dificultad de entender la dimensión tangible de lo que significa habitar un espacio ancestral/histórico, si desde el Estado no se generan políticas de protección para los pueblos y su entorno.

Pero la importancia de la vocalidad, para estas afropoéticas esmeraldeñas, radica en la escucha. No solo es la voz por la voz, es más que urgente que dicho sonido emitido, lejos de ser solo *oído* sea también *escuchado*, ya que según Barthes: “Oír es un fenómeno fisiológico; escuchar, una acción psicológica.”⁵⁴ La nación para la que Preciado y Gonzalez ejercen la puesta en voz, es para cuya experiencia de vida le permite realizar el acto de escucha a propósito de una memoria heredada. Por ello es frecuente que en ambas poéticas se señale una doble pertenencia de lo escrito/dicho, donde la autoría proclama una multiplicidad del contenido con la población que se sienta a escuchar y posteriormente a memorizar lo escrito por los poetas:

⁵³Juan García y Katherine Walsh, “Familia y territorio: una reflexión desde la diáspora” en *Pensar sembrando/sembrar pensando con el Abuelo Zenón*, (Quito: Abya-Yala, 2017), 61.

⁵⁴Roland Barthes, “El acto de escuchar” en *Lo obvio y lo obtuso* (Barcelona: Paidós, 2009), 277.

Como mejor captamos la función de la escucha es sin duda a partir de la noción de territorio (o espacio apropiado, familiar, doméstico, acomodado). Esto es así en la medida en que el territorio se puede definir de modo esencial como el espacio de la seguridad (y como tal, necesitado de defensa): la escucha es la atención previa que permite captar todo lo que puede aparecer para trastornar el sistema territorial; es un modo de defensa contra la sorpresa; su objetivo (aquello hacia lo que está atenta) es la amenaza o, por el contrario, la necesidad; el material de la escucha es el índice, bien porque revela el peligro, bien porque promete la satisfacción de una necesidad. Todavía quedan huellas de esta doble función, defensiva y predadora, en la escucha civilizada: muchas son las películas de terror, cuyo resorte está en la escucha de lo extraño, en la enloquecida espera del ruido irregular que llega y trastorna la comodidad sonora, la seguridad de la casa: en este estadio, la escucha tiene por compañero esencial a lo insólito, es decir, el peligro o lo foráneo; y, a la inversa, cuando la escucha está dirigida al apaciguamiento del fantasma, fácilmente sufre alucinaciones: creemos oír realmente lo que nos produciría placer oír como promesa del placer.⁵⁵

La puesta en voz de la poesía negra es un recuento de la territorialidad/seguridad del espacio circundante, es un medio de inmersión de los acontecimientos no vividos pero sí trabajados a través de la memoria oral, que se prolonga por los espacios reconocibles, donde los sonidos cercanos van adquiriendo una connotación artística. La voz de los poetas irrumpe en la cotidianidad de los símbolos, trayendo consigo en primera instancia una atmósfera de extrañeza que poco a poco se va asentando en el espacio común de la historia compartida/padecida y alterada por medio de las resonancias del lenguaje. Y en segundo lugar, la capacidad de que estas historias-poéticas puedan ser reinterpretadas, que estas escrituras performáticas adquieran otras voces, ya que el obrero del proceso es voz pero también escucha.

Desde luego, esta escucha creativa se traslada al plano estético, no solo a través de la puesta en escena de los espacios históricos cotidianos para esta nación en el lenguaje, sino también a través del ritmo, donde los procesos repetitivos hacen sentido y escapan al mero espacio de la alerta.⁵⁶ El ritmo que dentro de las puestas en voz de González y Preciado acontece alargando las palabras escritas, abriendo paso a las vocales, acentuando ciertos momentos claves de los textos hasta llegar al punto del

⁵⁵Roland Barthes, "El acto de escuchar" en *Lo obvio y lo obtuso* (Barcelona: Paidós, 2009), 279.

⁵⁶Ibidem.

balbuceo y el grito; práctica presente en otras formas poéticas del Pacífico negro colombiano, por ejemplo, a través de los cantos y performances de Nidia Góngora, vocalista de las agrupaciones Grupo Socavón y Canalón de Timbiquí, entre otros.⁵⁷ En *Quítate de mi escalera*, la cantora anuncia una despedida trágica a través de la curvatura de la voz plagada de gritos y quejas, convocando en un llanto/canto, la dificultad del partir de un espacio/amor/objeto de deseo, como un acto doloroso que el aparato fónico radicaliza, para desprenderse del síntoma; la voz que es respondida siempre por un coro igual de acontecido, dando a entender que el padecimiento del que parte es tan doloroso como el de los que lo despiden.

La textura de las voces como acontecimiento fónico en la escena performática de la nación afroesmeraldeña, lejos de buscar un proyecto adjetival sonoro, compete una doble significación: como lengua y como música. Lo que Barthes denomina grano de la voz: “El grano sería eso: la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna: la letra, posiblemente, la significancia, con toda seguridad”.⁵⁸ Es la voz que deviene de la música y el ritmo, pero que no se territorializa a unas normas específicas del sonido y la dicción; es una voz que escapa a las clasificaciones banales de la crítica musical y que permite al escucha adentrarse en el territorio del acontecimiento constante.

El grano de la voz de las afropoéticas de Preciado y González se encuentra en constante movimiento del espacio del papel al territorio del sonido, donde consigue otros espacios de abundancia fónica y se agranda dando paso a la lectura con un encuentro diverso que el de la puesta en voz. Es así que la vocalidad construye un terreno diverso en el que la escritura da pie a otras formas del lenguaje desterritorializado en el escucha y reorganizado en el lector. La voz compete un encuentro colectivo donde la nación reconocida en el proceso poético, retoma una memoria viva que lejos de estacionarse en la repetición va adquiriendo otras connotaciones, sobre todo en la escena, que permite el encuentro de los poetas con un público activo que toma partido de lo escrito por los autores, para hacerse parte de la performance y apropiarse de la escritura. Dando a entender la fuerza de la grupalidad y

⁵⁷Canalón de Timbiquí, “Quítate de mi escalera”, Grabado en los estudios GO PRAXIS, Cali, Colombia Junio de 2020, vídeo en Youtube, acceso el 03 de enero de 2022, https://youtu.be/8VXZQ8vL_QE.

⁵⁸ Roland Barthes, “El grano de la voz” en *Lo obvio y lo obtuso* (Barcelona: Paidós, 2009), 303.

la importancia del acto de escuchar, de manera atenta incluso a las prácticas artísticas plasmadas en papel.

2.2. La escritura: obreros del proceso

Para trabajar las nociones de la escritura y creación de mundos a partir de las expresiones afroesmeraldeñas en la palabra, es necesario recurrir al uso particular que se hace del castellano dentro de esta región. Estos autores hablan una lengua que se va hibridando con distintas frecuencias idiomáticas, propias del balbuceo de la diáspora negra en América, pero también con las expresiones compartidas con las comunidades indígenas de la región. Un castellano que discurre entre lo vocal-oral y el ritmo. Un mal hablar la palabra o palabrar/escribir lo que estaba vetado del cuerpo íntegro de los espacios letrados de las urbes centrales. Lo que en palabras de Brathwaite sería el *lenguaje nación*:

Nosotros en el Caribe tenemos un tipo de pluralidad similar: tenemos el inglés, que es la lengua impuesta en gran parte del archipiélago. Es una lengua imperial, como lo son el francés, el holandés y el español. También tenemos lo que llamamos inglés creole, que es una mezcla de inglés y una adaptación que el inglés tuvo en el nuevo contexto del Caribe cuando se mezcló con otras lenguas importadas. Tenemos también lo que denominamos el lenguaje nación, que es el tipo de inglés hablado por la gente traída al Caribe, no el inglés oficial de hoy, sino la lengua de los esclavos y trabajadores, los sirvientes que fueron traídos por los conquistadores.⁵⁹

Para Kamau Brathwaite hay una distinción epistemológica en el lenguaje usado por las personas esclavizadas/servidumbre, en el uso que le dieron al inglés desde sus procesos de aprendizaje, desaprendizaje e invasión de la lengua imperial impuesta. Si bien este autor se refiere al inglés, el caso de los autores del Caribe hispano y del Pacífico negro, no es una excepción, donde el lenguaje escrito siempre está escapando a los modelos convencionales letrados. En el caso de González a través de las onomatopeyas que invaden el texto y en el caso de Preciado por medio de los espacios vocales que irrumpen en la performance y la intención/urgencia de la voz y la respiración, trayendo a flote otros terrenos del decir en el poema: “Las historias

⁵⁹Kamau Brathwaite, *Historia de la voz* en “La unidad submarina” (Buenos Aires: Katatay, 2010), 118.

compartidas de las poblaciones negras ahora están evocadas en los encuentros a lo largo de los ríos, y las memorias colectivas están movilizadas para reflexionar sobre el pasado, pero también para proyectar un desarrollo para el futuro. Construyen la costa pacífica como una región de historias, geografías y territorialidades compartidas; de manera que ahora emerge conscientemente como "territorio región", una construcción cultural, geopolítica y biogeográfica."⁶⁰

Bajo la pugna entre *lengua cultura* – *lengua estructura*, se hace posible la escritura de Preciado y González, una forma de expresión que toma como materia lo cotidiano, los vacíos históricos y la Historia oficial para jugar a hacerse preguntas sobre lo que no se ve bajo el ojo común/convencional de los prejuicios. Tal vez a partir de estas tensiones mencionadas, Juan García trabaja la categoría de *obrero del proceso* en reemplazo del término escritor/autor. García prefiere desmontar esa unidireccionalidad del título de poseedor de la palabra, para agenciar un término propio del que trabaja un algo indeterminado que es el proceso de descolonización de una nación soterrada: “Hay que explorar en cada papelito de la historia para conocer aquello que debió ser y no lo que el cronista del colonialismo quiso que se supiera, le decía García a Montaña, con el objetivo de que sus alumnos y su comunidad hicieran lecturas y relecturas permanentes”.⁶¹

Puedo decir que al ser la memoria negra el territorio evanescente de lo inasible —lo que está en conflicto y lo que tiene que irse mapeando de a poco—, García trabaja esta categoría ya que como historiador e investigador, no solo tuvo que construir su legado desde los textos que ya existían; sino más bien recurrir a otras fuentes, otros terrenos lejanos de las urbes, espacios donde se atesoran las líneas últimas de una africanidad casi olvidada en los espacios letrados de las ciudades, a pesar de los esfuerzos de la etnoeducación afrocentrada en la provincia de Esmeraldas:

⁶⁰ Ulrich Oslender “Tradición oral y memoria colectiva en el Pacífico colombiano: hacia la construcción de una política cultural negra” en *La negritud en America Latina*, Guaraguao, Verano, 2005, Año 9, No. 20 :<http://www.jstor.com/stable/25596448>

⁶¹Sección Cultura, «Juan García Salazar fue el maestro y obrero del proceso afroecuatoriano», El Telégrafo (20 de julio de 2017): <https://www2.itelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/juan-garcia-salazar-fue-el-maestro-y-obrero-del-proceso-afroecuatoriano>

El espacio por el que transita García alberga modos de vida tradicionales pero asediados por la acción del capitalismo extractivista, especialmente de la agroindustria y la minería, que arrasa territorios y, con ellos, las formas culturales que los habitan. Ha recogido y sistematizado importante información sobre este tema y la aplica en proyectos educativos.⁶²

En el árduo trabajo compilatorio de décimas y otros saberes orales que difundió a través de sus textos, podemos encontrar un enorme conocimiento oral donde se visualiza una sociedad portadora de una ética colectiva propia, que discurre o escapa a la idiosincrasia convencional nacional, y que configura más bien un hacer nación por fuera de estas categorías estáticas. Nos encontramos con una cultura en constante pugna y resignificación, una cultura que entiende la dificultad de la conservación, de lo puro y lo propio y que más bien ha encontrado en el constante movimiento de su quehacer —imperceptible para ciertos espacios letrados blancomestizos— un medio tangible de supervivencia:

En la gran cantidad de testimonios, cuentos y décimas que ha logrado recopilar y difundir, García encuentra una tradición oral portadora de una ética propia, capaz de sostener un proyecto de resistencia cultural ante el asedio externo. Las décimas constituyen un relato de la experiencia de vida de una colectividad. El decimero verbaliza los temas que tocan la sensibilidad y la preocupación de la comunidad. Se trata de un narrador individual pero a la vez colectivo, porque en sus palabras también la comunidad se narra a sí misma.⁶³

Si bien en los procesos de escritura de González y Preciado no encontramos el formato convencional de la décima, sí nos enfrentamos con dos proyectos de voz poética que apuntan al reconocimiento de dicha colectividad, en su hacer constante de re/existir y resignificar los procesos llevados a cabo por los ancestros, entendiendo la importancia de una estética propia en la que su pueblo pueda reconocerse y encontrar un sentido más allá de lo que se pueda entender como negritud y afrodescendencia.

La escritura de Preciado y González son procesos/proyectos poéticos donde la nación negra puede encontrar un espacio no de representación típica folclorista, sino

⁶²Gustavo Abad, “Juan García y Juan Montaña. Territorios distintos y narrativas complementarias desde la memoria afrodescendiente” en *Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación* (noviembre, 2012), 80: <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/533>

⁶³Gustavo Abad, “Juan García y Juan Montaña. Territorios distintos y narrativas complementarias desde la memoria afrodescendiente” en *Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación* (noviembre, 2012), 90: <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/533>

recorrer la complejidad de una existencia constantemente resemantizada a través del despojo y de la búsqueda, ya que la negritud en palabras de Aimé Césaire es, ante todo, una revuelta: “La negritud, en mi opinión, no es una filosofía. La negritud no es una metafísica. La negritud no es un pretencioso concepto del universo. Es una manera de vivir la historia dentro de la historia: la historia de una comunidad cuya experiencia, a decir verdad, se manifiesta singular con sus deportaciones, sus transferencias de hombres de un continente a otro, los recuerdos de creencias lejanas, sus restos de culturas asesinadas (...) Los cromosomas me importan poco. Pero sí creo en los arquetipos. Creo en el valor de todo lo que está enterrado en la memoria colectiva de nuestros pueblos e incluso en el inconsciente colectivo.”⁶⁴ Lejos de ser definida a través de preceptos sencillos, propios de la mirada ajena, la negritud se cimienta en la complejidad de su hacer artístico y estético.

Es así que en lugar de querer emparentar estas poéticas a través de un concepto inmóvil e impuesto, se presentan las tensiones del hacer negro de ambos escritores. Un lenguaje escogido no solo por la cuestión evidente de una “naturaleza” biológica compartida, sino por el discurso cimarrón del desentierro de un lenguaje, o más bien de las partículas de ese lenguaje para articular una nueva performatividad en la que sus lectores/escuchas puedan reconocerse no solo como entes pasivos o repositorios de esta práctica, sino como partícipes, en un sistema que se empeña constantemente en asimilar a todos los individuos bajo los juicios unidireccionales de la blanquitud. Es frente a lo expuesto, donde la escritura adquiere diversos matices que de alguna manera desembocan en las preguntas sobre la revolución de la insistencia en el hacer negro, en el hacer obrero y en el hacer marginal como potencia activa en el contexto moderno:

Señor Juan Bautista González/
ciudad del silencio/
quinta ciudadela entre cruces y
recuerdos/
querido Padre:/
ojalá pudieras responder al dolor/
con que te escribo esta carta/
Pero tu ausencia/
deja lágrimas perennes/
y un recuerdo infinito en la memoria/
Ahora tengo, padre/
tu misma estatura desolada/
y soy heredero de las mismas cadenas que te
ataron/
Ahora visto un overol rojo/
y tengo enrojecida la voz/
y una roja anatomía/
sobre el rojo embravecido/
de canciones solidarias/
ah, si tu voz/
no se hubiera perdido con la
muerte,/
yo sería el dúo de tu canto/
dos candiles armando/
de puño y de metralla a los

⁶⁴Aimé Césaire *Discurso sobre la Negritud* en “Antología del pensamiento crítico caribeño contemporáneo” de Sylvia Winter (Buenos Aires: CLACSO, 2017), 160-161.

humildes/ Siempre, siempre te extraño/ porque faltan voces que griten que nos matan/ al obrero lo cancelan/ lo asesinan/ y le llaman a la muerte democracia/ Padre te escribo desde el silencio/ con que nos amenazan los cobardes/ Esta carta es mi grito/ mis dolores de pueblo en rebeldía/ Atentamente, tu hijo./ Jalisco González Tenorio.⁶⁵

En *Carta al padre*, González desentraña, a partir de la relación filial con su progenitor fallecido, la urgencia de la lucha colectiva y el padecimiento activo heredado. La ausencia del padre detona una sensibilidad que a su vez trae consigo los proyectos emprendidos por este y que, inevitablemente o por decisión, asimila el hijo. Podemos decir que en González la escritura es la urgencia de este proceso heredado, obrero en el sentido literal de la palabra y luchador empedernido por la igualdad de los trabajadores. Frente a la ausencia del objeto de deseo, en este caso el padre, el lenguaje se ve invadido por una suerte de velo solemne que lejos de ocultar el padecimiento lo acrescenta, ya que este es traído a colación en el cultivo de una praxis múltiple: el hacer obrero, el hacer negro y el hacer proceso. Como si esta multiplicidad lejos de distanciarse encontrara su convergencia a propósito del existir al padre en el lenguaje imposible del que duele, por fuera de la queja sino en el lugar activo de la memoria.

Ya que la escritura comienza, según Barthes, donde la palabra se torna imposible/insoportable,⁶⁶ la palabra que obra bajo la mirada presente del padre, a través del retrato del hijo, es ante todo una forma de poder que se valida en el síntoma de la pérdida, no obstante el acto de perder no adquiere un sentido pleno de la tragedia, ya que el poeta decide reorganizar el dolor potenciado por el sentido de lucha, de tomar partido de la voz, es la enseñanza por sobre todas las cosas del progenitor fallecido. La carta es el espacio donde el lenguaje oscila entre lo confesional y lo sensible; en el caso de González el cuerpo que recibe lo sucedido decide interpelar al cuerpo ausente del padre, convocando la revuelta.

La muerte, esa suerte de inmersión del cuerpo del ser querido, trae a la superficie un neo-lenguaje que desorienta la tensión de la consigna, la militancia hace una pausa para contrastar la apertura de un sentir que descansa bajo la mirada del ausente. El padre

⁶⁵ Jalisco González, “Carta a mi padre” en *Las huellas digitales de mi pueblo* (Esmeraldas: CCE, 2012), 64

⁶⁶ Roland Barthes, “Escritores, intelectuales, profesores” en *Lo obvio y lo obtuso* (Barcelona: Paidós, 2009), 361.

muerto desentierra o trae a la superficie una nueva forma del decir, una otra manera de nombrar el dolor. El muerto desciende y en su deceso emerge la poética confesional que apela a desorganizar lo establecido, a través del ritmo, que es a ratos una forma de posibilitar un nuevo lenguaje de los afectos:

No querían oír a la gente hablar Ashanti ni ninguna de las lenguas congoleas. Por lo tanto hubo una sumersión de esta lengua importada. Su estatus devino uno de inferioridad. De modo similar, sus hablantes fueron esclavos. Concebidos como inferiores –no-humanos, de hecho. Pero esta misma sumersión sirvió a un propósito interculturador interesante, porque aunque la gente siguió hablando el inglés del modo en que se hablaba en la época isabelina y luego en los períodos romántico y victoriano, ese inglés era, no obstante, influido por la lengua subterránea, la lengua sumergida que los esclavos habían traído.⁶⁷

Es así que la palabra insistente de González se opone a la concepción puntual de lo contemplativo, para movilizar una voz casi protesta, donde las complejidades del hacer humano—ya no solo individuo racializado—, se potencian en el grano de la voz que inicia su trayecto en la palabra escrita:

En este laberinto/ de ajedrez que vive el hombre/ nos confunden/ apagan nuestros ojos con el lodo/ porque aquí no se permite/ que se mire más allá de las narices/ que se siembren raíces proletarias/ Aquí el hombre/ ciego, sordo y hasta mudo/ un perfecto alcahuete de burgueses/ Por eso/ por romper las cadenas/ y querer iluminar estas tinieblas/ apagaron la luz de Salazar y Basurto/ como aprendieron a hablar como los hombres/ y sembraron su voz en la esperanza/ Si, juro que por eso/ quemaron sus alas de cóndores mensajeros/ y por eso mismo/ les hicieron trincheras en el aire/ Yo los conocí/ eran fuertes/ sencillos/ los que brindaban sus manos/ cargadas de enseñanzas./ Voy a calzarme/ con sus pasos largos de maestros/ a seguir por las huellas/ encaminadas al obrero/ al hombre que diariamente/ afila su machete en las montañas/ y muestra su mapa, de dolor/ tejido angustiosamente/ en sus pestañas.⁶⁸

El recorrido de la palabra se desterritorializa a partir de la puesta en escena de lo escrito, donde la voz alcanza su espacio de liberación irrepetible. No se trata solamente

⁶⁷Kamau Brathwaite, *Historia de la voz* en “La unidad submarina” (Buenos Aires: Katatay, 2010), 120.

⁶⁸Jalisco González, “A Salazar y Bazurto” en *Las huellas digitales de mi pueblo* (Esmeraldas: CCE, 2012), 17-18.

de hacer/representar lo ya suscrito en el texto, el levantamiento escénico de la escritura de González es una nueva realización, una nueva obra. Se pueden encontrar concretamente los vestigios de lo ya nombrado, sin embargo, la performance vocal del autor es una nueva forma de escritura y a su vez una otra posibilidad del desentierro del lenguaje sumergido en el ritmo. Con respecto a lo señalado, Sara Baranzoni y Paolo Vignola, en *Rhythms of Locality. A Travel through Caribbean Performances and Literature*, escriben lo siguiente:

Lo que es importante resaltar es que la performance no quiere hacer llegar (transmitir) un mensaje o repetir significaciones anteriores, ni afirmar una visión particular del mundo y aún menos su representación, pero sí en sí misma una composición de significados solo lograda a través del deseo de los participantes, lo que a su vez es producido, gracias a la relación de proximidad que “la audiencia” mantiene con lo que sucede. El mismo hecho del acto performático, por lo tanto, no es una suerte de “objeto” (cultural, representativo, artístico) resultante, más bien consiste en la producción y exhibición de un *conocimiento compartido en acción*, donde memorias, prácticas, eventos y conductas se mezclan para dar lugar a formas de vida. Es por eso que la performance se vuelve un modo de acción cultural, una arena para un constante proceso de negociación de las experiencias y significados que constituyen la cultura.⁶⁹

La performance lejos de reafirmar una identidad estable y rígida, hace posible la apertura múltiple del hacer negro; del hacer despedida, rito de paso o memoria desde el entierro del progenitor. Es la fuerza colectiva la que desdibuja la unidireccionalidad de la autoría de la voz, en la participación de la escucha o el estar ahí mientras se desarrolla el acontecimiento escénico. En ese sentido, González es un obrero del proceso que plaga su escritura de muertos, asesinados, de dolores que se palabran como en la canción interpretada por Nidia Góngora; con una voz que domina literalmente los medios de despojos acontecidos, para dar por sentada la importancia de continuar con el sembrado de la palabra que no se silencia.

Una palabra que llama por su nombre a las persecuciones en las poblaciones afrodescendientes, que toman acciones contra el saqueo en pos de un progreso que no se suscribe al territorio del que se extrae arbitrariamente los recursos humanos y naturales. Esas divisiones son posibles a través de la desprotección estatal, en complicidad con

⁶⁹ Sara Baranzoni y Paolo Vignola, “Rhythms of Locality. A Travel through Caribbean Performances and Literature” en *Rhythm Chaos and Nonpulsed man*, «La Deleuziana – Online Journal of Philosophy –», n. 10, 2019. Traducción personal.

algunos pobladores pertenecientes a la propia nación, alienados por la modernidad, ya que en palabras de Achille Mbembe: “Desde el comienzo del siglo XVIII, el negro y la raza, constituyeron juntos el subsuelo —inconfesable y a menudo negado— o el complejo nuclear a partir del cual se desplegó el proyecto moderno de conocimiento y de gobierno. Representan dos figuras gemelas que produjo la modernidad.”⁷⁰

Por ello la escritura de González se niega al silencio, frente a los proyectos de interrupción del proceso descolonizador, mira más allá del horizonte configurado por las élites que intentan evitar que las voces como las de *Salazar y Bazurto* —obreros cimarrones asesinados—, puedan soñar/aspirar un modo diverso al de la explotación territorial y la contaminación de su entorno en un futuro mejor solo para dichas élites. Es una escritura/retrato de la labor de un pueblo que desdibuja o descorre el velo del pensamiento occidental de ilusión de progreso, para ir tras el camino sinuoso de las huellas de las voces silenciadas a fuerza de gatillo.

Cabe recalcar que Quinindé y las demás zonas rurales de Esmeraldas están ubicadas en un espacio liminal, donde los conflictos armados se encuentran a la orden del día. Los proyectos de deforestación de la montaña madre, mapeados por Juan García en la mayoría de sus textos, pero con mayor énfasis en *Territorios, territorialidad y desterritorialización*, dan cuenta de los niveles de violencia a la que la nación negra se ve expuesta a propósito de resistirse a la imposición de los monocultivos de la palma aceitera, que van dejando una estela de enfermedades y carencias en los territorios cercanos a dichas plantaciones.⁷¹ Es frente a esto y con estos elementos de alta complejidad, donde se configura la palabra de González, donde la voz poética se viste de los pasos de sus ancestros inmediatos —denominación que se le da en la cultura oral afropacífica a las personas pertenecientes a la comunidad que fallecen pronto, pero dejan un legado importante—, para continuar con el proceso interrumpido.

El poema *Carta al padre* no solo trabaja la cultura mortuoria negra, fuertemente visible a través del canto en los velorios, sepelios o lumbalú —arrullos, chigualos,

⁷⁰Achille Mbembe, “El devenir-negro del mundo” en *Crítica de la razón negra* (Buenos Aires: Futuro Anterior, 2016), 26.

⁷¹Juan García, “Entre el Ayer y el Ahora: Historia, tradición y memoria” en *Territorios, Territorialidad y desterritorialización* (Quito: Iberia, 2010), 47.

alabaos—, sino es un mecanismo que permite a los fallecidos de manera catastrófica visualizar su existencia viva a través de la voz abierta al pueblo del poeta. Es un mecanismo de defensa ante la constante amedrentación que sufren los pueblos habitantes de territorios ancestrales que, lejos de poder continuar con el cultivo y preservación del espacio, se ven obligados a desprenderse súbitamente de lo construido, para proteger la propia existencia:

Con esta maldita palma llegaron muchos problemas para la gente de la región, especialmente las comunidades afroecuatorianas. A lo largo de la historia del norte de Esmeraldas, ha habido ciertas épocas cuando llegaron gente y empresas de afuera para aprovechar los recursos naturales, como fue con el oro, la tagua y la madera. Pero ahora han quitado lo más esencial para la cultura afroecuatoriana de esta región, su territorio. La cultura afroecuatoriana se construyó en los territorios del norte de Esmeraldas, en estos espacios de ríos y bosques, donde nacieron los mayores que son ahora, como siempre han sido, los guardianes de los conocimientos ancestrales y culturales del pueblo afro. ¿Qué será del futuro de esta cultura, si pierden de manera definitiva la totalidad de los territorios que guardan su herencia? (...) Todo otro tipo de análisis, o estudio sobre lo que está pasando en la región, hecho por gente de afuera, servirá más para quienes lo realizan, que para los actores que están viviendo los efectos negativos de la siembra de palma.⁷²

Es por lo expuesto donde radica la importancia de escrituras como las de Jalisco González, que lejos de responder a las preguntas/preocupaciones expuestas por Jaime Levy en la introducción del texto de García, el autor nos propone una escritura del constante desentierro. Un movilizarse complejo dentro del espacio expropiado, dentro del territorio comunal y por los márgenes de las señales imperceptibles, dejadas por los exterminadores de la tierra y la cultura. González se propone seguir con el problema a grande escala, en primera instancia haciéndolo visible en el texto y luego tomando partido de la enseñanza circular protectora, propia de los hombres y mujeres negras que aún sabiendo las consecuencias de la toma de la palabra— asesinatos, desapariciones y despojo— configuran su lenguaje y lo hacen dejando una huella para mapear en las nuevas generaciones.

⁷²Jaime Levy, “Introducción” en *Territorios, Territorialidad y desterritorialización* (Quito: Iberia, 2010), 9-10.

Frente a una cultura en constante pérdida y alienación, frente a la urgencia de olvido y asimilación en los que parecen desembocar las catástrofes ambientales, que dejan detrás de sí un camino de ausencias humanas, la escritura de González se levanta en la nominación radical de los acontecimientos nefandos, para vestir la piel de sus caídos.

Capítulo 3: Escritura y multiplicidad identitaria

“Hundo el pie en el acelerador
para alejarme de los absurdos basureros de la memoria resentida.

Pero no,
los muertos cabreados
se me han instalado en el asiento de atrás.

Casi los veo por el retrovisor.
Estos muertos no tienen forma,
no tienen lugar en el espacio:
ellos son el vacío.

Ellos crean espacios.

La vitalidad de estos muertos es la fortaleza de mi memoria”

Juan Montaña

Me atrevo a escribir que tal vez ninguna identidad es un constructo estable, rígido y vetusto. La mirada que se tiene de las comunidades negras del Pacífico colombo-ecuatoriano es, a ratos, la de una constante repetición de un quehacer olvidado y nostálgico. Se considera que estos recrean unos conocimientos transmitidos que no han tenido un lugar ideal dentro de las ciudades letradas, e incluso dentro de algunas prácticas de la misma comunidad. Creo que uno de las principales urgencias de acercarme a las poéticas de Preciado y González, es intentar desmontar la idea limitante de que los sujetos racializados negros reiteran constantemente un conocimiento, sin hacer sus propios aportes a las performatividades de la nación a la que pertenecen.

Si bien a través de esta investigación he puesto en diálogo las prácticas artísticas de estos autores afroesmeraldeños, es importante recalcar la capacidad de sus escrituras para discurrir de lo que se considera asido, ya que “al formular la pregunta en estos términos, no se puede ignorar que el negro y la raza nunca constituyeron nociones fijas. Al contrario, siempre han formado parte de un encadenamiento de cosas en sí mismas inacabadas”.⁷³ Es por ello que en este capítulo voy a proponer algunas de las múltiples

⁷³Achille Mbembe, “El futuro de la raza” en *Crítica de la razón negra*, (Buenos Aires: Futuro Anterior, 2016), 33.

construcciones de lo identitario, que a su vez constituyen la escritura de los autores mencionados. Una escritura que crece desde la certeza de saberse Otro dentro de los espacios configurados por las sociedades cartesianas. Por sociedades e individuos que consideran que se tienen que entender a ciencia cierta las diferentes existencias, antes de que estas puedan desenvolverse a plenitud.

Trabajar la escritura desde las nociones afrodescendientes como multiplicidad, es des-cosificar la mirada colonial de una cultura folklorizada, y empezar a entender la complejidad/diversidad de la que esta se nutre. Ya que considero reduccionista hablar de una raíz afrodescendiente única que no puede alimentarse de su espacio circundante, prefiero señalar o proponer la idea de la afrodescendencia como una serie de raíces que se han ido nutriendo por medio de distintas prácticas por fuera de las propias. Un hacer alimentado incluso de los otros seres —animales, cuerpos acuáticos— con los que han vivido en relación externa. Pensando más puntualmente en la cultura negra de Esmeraldas, que inicia su crecimiento abriéndose paso en los Palenques de las montañas madres y selvas del norte del país. Con esto, no se trata de generar una mirada idealizada que gira en torno a la Génesis de esta población, ya que ante todo, las poéticas de Preciado y González lejos de concluir en una propuesta performática alienada, escogen quedarse con el problema de la racialización en constante devenir.

En ese sentido, este capítulo ahondará en los compuestos culturales atávicos y relacionales de las poéticas expuestas, para extender el territorio político, social y estético por donde las múltiples raíces de la escritura va agenciando su existencia. A este propósito, resulta interesante traer a colación una reflexión de Édouard Glissant en su *Introducción a una poética de lo diverso*: “Tanto las culturas atávicas como las compuestas se enfrentan a una misma situación, resulta inútil consignar unas o ponderar otras, cuando no se percibe el ruido de fondo de sus repercusiones. En la actualidad, tenemos que conciliar la escritura del mito y la escritura del relato, el recuerdo de la Génesis y la presencia de la Relación, y eso es una tarea ímproba, pero ¿qué puede haber más hermoso?”⁷⁴

⁷⁴Édouard Glissant, “Cultura e Identidad” en *Una poética de lo diverso*, (Barcelona: Planeta: 2002), 64.

En este capítulo, trabajaré las nociones del encuentro y desencuentro de las formas políticas donde estas escrituras se bifurcan y convergen, para abrir paso no solo a la nación a la que pertenecen, sino a los sujetos de otras culturas de las cuales han tomado ciertas formas de su hacer-mundo. Tomando en consideración que es la misma característica dinámica de las identidades la que permite su característica permeable. Es este dinamismo el que avizora su existencia, sin hacer una división jerárquica de unos quehaceres sobre otros; sino más bien permitiendo la confluencia y traspaso informativo, para conciliar una otra forma de hacer estético. Un hacer que resignifica la carga de una escritura menor en el sentido peyorativo.

Considerando que todo proceso de arraigo trae consigo una noción del desarraigo, las escrituras afrodescendientes estudiadas en esta investigación han tomado partido de la noción de esclavización, resurgimiento en las Américas y resistencia cultural. Sin embargo, más que aferrarse a una raíz única que tiene un terreno estable donde sostenerse, han escogido la incompletud histórica para iniciar colectivamente el rito del habla desde los mitos, que es ante todo una forma usual del desarraigo: “Si se examina el Antiguo Testamento, la *Iliada*, las sagas, la *Eneida*, se aprecia inmediatamente que se trata de libros «acabados» porque «junto con» su inclinación al arraigo, proponen, acto seguido, una inclinación al desarraigo”⁷⁵. Estas escrituras al asumir dicha noción, se esfuerzan constantemente en establecerse desde una maleabilidad de cultivo identitario, en constante transformación y es ahí donde radica su riqueza.

Por ello se establece la relación de la multiplicidad identitaria como una incapacidad definible, y más bien, se asume la inestabilidad conceptual como potencia creadora. Esta incompletud ocasiona que los encuentros/desencuentros adquieran una connotación incluso lúdica, donde el ser ontológico pierde peso, para fijar el interés en el entorno y los otros compuestos que configuran sus posibilidades identitarias. En ese sentido, la voz vuelve a tomar un papel importante, ya que en el último acápite haré uso de mi propio encuentro relacional con esta urgencia atávica, que fue adquiriendo dinamismo conforme iba avanzando mi exploración.

El inicio de esta urgencia por la voz parte de los encuentros en mi infancia con

⁷⁵Édouard Glissant, “Cultura e Identidad” en *Una poética de lo diverso*, (Barcelona: Planeta: 2002), 67.

las performances de Preciado y González en distintos espacios públicos del centro e interior de la provincia de Esmeraldas, y se va bifurcando/ramificando por medio de las arrulleras negras —Rosa y Erodita Wila—; las cantantes de música popular y los MC's de otros guetos negros en América, que han encontrado en la desterritorialización de la voz, una posibilidad de construcción identitaria en Relación y no desde la exclusión de las otras culturas.

3.1. Literatura y cimarronismo

La cuestión del ser o hacer negro como una sola identidad, ha sido para Antonio Preciado una zona de conflicto. A pesar de que este autor ha recorrido en su escritura muchos de los caminos para entender las diferentes significaciones identitarias, considero que su malestar tiene raíz en la significancia del ser negro, desde la mirada de la sociedad blanco-mestiza. Tomando en consideración lo que desde el afuera se espera de las escrituras provenientes de los cuerpos racializados, la dificultad de asumir dicha connotación desde la mirada de los otros, es un malestar consciente de los límites de las clasificaciones con respecto a su práctica escritural:

Durante una entrevista en mayo del 2010, Antonio Preciado Bedoya (Esmeraldas, 1941), expresó categóricamente su desacuerdo con todo intento de categorizarlo como poeta negro o afro y, además, rechazó el valor de las antologías dedicadas estrictamente a los escritores afros, señalando que tales proyectos solamente contribuían a marginar a dichos escritores del canon literario, sea éste nacional o latinoamericano. De hecho, Preciado volvió a insistir varias veces que él es un poeta sin calificativos—“a secas”, como quien dice—dedicado a escribir una literatura para todos. Pero, curiosamente, en esta misma conversación él fue igualmente categórico al reconocer su identidad y herencia como afrodescendiente, producto del Barrio Caliente de Esmeraldas, Ecuador. Más que una contradicción de conceptos, este doble posicionamiento de Preciado frente a su condición de poeta, por un lado, y afrodescendiente por otro, se remite a una larga historia de la diáspora africana en las Américas.⁷⁶

La escritura, para Preciado, es un lugar de encuentro y desencuentro, de constante tensión identitaria, ya que escribir es para este autor una pérdida paulatina del

⁷⁶Michael Handelsman, “La identidad afro en tensión” en *Antonio Preciado, poeta de la diáspora*, Guaraguao 15, no. 38 (2011): 133–63. <http://www.jstor.org/stable/23266464>.

yo, para albergar una comunidad existente e imaginada, que pueda soñar/aspirar un porvenir sin ataduras. Porque más allá de las resignificaciones incansables que ha hecho la comunidad negra, con todos los nombres y apelativos que se les ha asignado, el hacer negro sigue siendo un desencuentro despectivo con el afuera de la blanquitud.

No se trata banalmente de un mero rechazo a sí mismo y a su cultura. Se trata de poner en tensión las formas que encuentran los sistemas de la blanquitud—Estado-nación, inclusión, mestizaje— para sostener las identidades diseñadas para deshumanizar al otro. Cuando Antonio Preciado se niega a celebrar las antologías institucionales donde solo figuran autores negros, y asegura que esto colabora a la exclusión de sus escrituras y decide nominarse como un autor a secas, en lo que está insistiendo es en la posibilidad de que el hacer afrodescendiente no sea otra forma de sujetar las múltiples posibilidades/opacidades que constituyen su escritura. El hacer diverso, no solo desde sus inclinaciones políticas marxistas, o desde sus intereses por ser un ciudadano del mundo y tener la capacidad de perderse en el análisis de las otras ancestralidades que poblaron Esmeraldas, antes del arribo de la negritud en sus costas. Todo esto como fuente de liberación para la escritura y no como nudo de sostén de su hacer-persona.

Detrás de esta declaración, se puede inferir una necesidad de permitirse ser también un individuo ininteligible. Un sujeto que va en búsqueda de todas las propuestas que lo construyen, y no solo a través de la asunción de la identidad negra, como único constructo del cual se niega su derecho a la opacidad. De esta manera, el individuo negro no se desracializa, ya que de alguna manera, bajo la mirada colonial—por no decir la mirada general— es poco posible escapar a dicha corporalidad, pero sí resulta un intento de descategorizarse, para que a su obra se le puedan dar otras lecturas. Es un llamado a la posibilidad de ser también un ser diverso y no desde lo exótico, sino existir/escribir desde una urgencia no predecible:

Me aceptas como soy/ con mi certeza de calabazo abierto/ agua para beber/ nudo resuelto/
o arranco mis señales/ bajo la nube que por mí te llueve/ suelto las lunas llenas/ y me ausento./ No es que te niegue lo que tanto tienes/ ni que te esconda ahora algún secreto./
De todos modos/ nada me pertenece/ De todos modos el camino vence/ pero es mío el
enigma que transito/ y yo respondo de llegar a tiempo/ Así que pálpame la huella/ y

sentirás qué rumbos encabezo/ qué multitud se adhiere a mi designio/ qué sueños pasan/
qué verdad empieza/ de qué modo estoy vivo/ qué muerte me separa de los muertos./ Así
que, comprendiéndome,/ comprende/ mi razón de arco tenso/ agua para beber,/ nudo
resuelto.⁷⁷

De esta forma la voz poética afirma la incapacidad de pertenecer a otra cosa que no sea el tránsito en el enigma de su propia existencia. En el desconocimiento de sí para agenciar una escritura que navega, más allá de intereses meramente identitarios. Preciado escribe como intento de desarticular a un yo significado por otros. Escribe en constante interés por desaprender las clasificaciones asignadas de su realidad, para desenterrar una memoria, que lejos de resolver las múltiples preguntas sobre las que se erige su literatura, lo convierte en un yo aún más desarticulado e incansable en la creación.

Por consiguiente, se puede vincular esta desazón identitaria con la constitución de una cultura múltiple desde la huella, una forma de hacer con pocas certezas, que va construyendo sus motivos sociales a través de la recolección de saberes venidos desde África. Un intento de reordenar lo tan íntimamente desarticulado en los procesos de colonización. En las palabras de Glissant:

Los africanos transportados a las Américas llevaron consigo, al otro lado del océano, la impronta de sus dioses, de sus costumbres, de sus idiomas. Enfrentados al desorden implacable del colono, tuvieron la habilidad, unida a los sufrimientos que los endurecieron, de tornar fecundas esas huellas, dando lugar, antes que a síntesis, a productos cuya clave sólo la tenían ellos (...) Cuando en su huida los esclavos se internaban en los bosques, los rastros que seguían no significaban abandono ni desesperación, pero tampoco orgullo ni vanidad de sí mismos. (...) Se atropellan en nosotros las huellas de nuestras confusas historias; y no para inmediatamente troquelar un modelo de humanidad que opondríamos, muy definidamente, a otros tantos patrones que tratan de imponernos. He aquí un troquel que no es ni fuga ni repetición, sino el nuevo arte de la soltura del mundo.⁷⁸

⁷⁷ Antonio Preciado, "Poema húmedo" en *Con todos los que soy*, (Buenos Aires: Amauta&Yaguar, 2016), 43.

⁷⁸ Édouard Glissant, "Cultura e Identidad" en *Una poética de lo diverso*, (Barcelona: Planeta: 2002), 70.

Es así que la afrodescendencia, la negritud y el cimarronismo, no son formas diáfanas de conocimiento de las poblaciones racializadas, dentro de las prácticas de su hacer cultural están constantes opacidades pertenecientes a las necesidades *casa adentro* difícilmente reconocibles desde una mirada limitada de la blanquitud. De alguna manera esta constitución desde la huella —que es principalmente un espacio oscilante que tiene que ser mirado con dificultad—, le permite al sujeto escribiente de Preciado escapar de las clasificaciones de las que es más complejo salirse desde la cotidianidad o el hacer social. De alguna manera, la escritura es ese espacio en el que el yo lírico tiene la capacidad de no ser digerido con facilidad y mucho menos corresponder a un hacer definido por el sistema de la blanquitud.

Por su parte, en la escritura de Jalisco González, la presencia de la huella adquiere una connotación radical en el territorio, es en él donde la voz poética transita para generar conocimiento, y para a su vez, recolectar lo dejado por sus antecesores, ya que como menciona Juan Montaña en su artículo *El cimarronismo político*:

El territorio, sin importar su cantidad y calidad física, es el productor de filosofía. Ahí tienen valor y precio el tiempo, las cosas de lo humano y lo divino (el conjunto de la espiritualidad). Es el continuo retorno a las preguntas: “¿quién soy? ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy?” El Maestro García Salazar, sin hacer un dogma, se apoya en aquello que ha logrado apuntar del Abuelo Zenón, que habiendo sido una individualidad parecería ser una voz colectiva de la Comunidad Negra del Ecuador (y de América), y eso es lo esencial, no se trata de recrearse o enamorarse del personaje, sino aprender (o desaprender lo mal aprendido), practicar y aplicar su sabiduría. O volver al lugar común: “sin teoría revolucionaria no hay revolución”. Sin pensamiento político no hay práctica política, ni se comprendería qué es el territorio ni las eternas preguntas de la filosofía.⁷⁹

En este autor, la palabra se desnuda para poner en escena un hacer cimarrón desde la urgencia de lo político en el espacio que se habita. Dentro de la antología *Las huellas digitales de mi pueblo*, no solo el lector se enfrenta a una palabra altamente desprovista de objetos inaprensibles e innominables (el *chis chis* del cabello, el *fu fu fu* de los abuelos, entre otros), sino que es una palabra que busca abiertamente politizar

⁷⁹Juan Montaña, “El cimarronismo político” en Portal Rebelión 13-03-2017: <https://rebellion.org/el-cimarronismo-politico/>

todo. El todo-mundo de la poesía de González está plagado de actos políticos, donde el dolor de los muertos es también el recordatorio perenne de las luchas que vendrán. Batallas campales y discusiones donde se juegan la legitimidad de la existencia, en las que la voz poética parece darse un tiempo para la meditación y poco a poco va levantando la voz con fuerza listo para seguir combatiendo.

En el caso de los cuerpos negros a los que su poética se refiere, esta lucha no es nada más que la reafirmación de la existencia: “Nosotros somos/ el Juan Bobo de este cuento/ que, en cuanto nos vio/ de sopetón/ se nos vino encima/ y tum pa’ llá: Explotación/ y tum pa’ cá: Salario de hambre/ bubas y parásitos/ por todas partes/ invadieron a mi pueblo”.⁸⁰

A pesar de que la escritura de González parece a simple vista reiterativa, es en la puesta en voz donde lo escrito adquiere la resonancia necesaria, donde los sonidos alcanzan otras significancias para nominar así el malestar identitario. Una nominación que no se niega, sino más bien radicaliza en el habla, construyendo sus propias formas en el castellano. Desenterrando una memoria que rapta vocales y consonantes, escapando del sentido, pero siendo fiel al ritmo de su nación. Siendo fiel al ritmo necesario de su voz potente, para llevar su palabra a todos los espacios no del todo letrados.

La palabra de González va construyendo más que un discurso legible, un rastro, unos gritos inundados de onomatopeyas que van alcanzando el sentido desde la potencia de los cuerpos que se hartan de esperar un cambio estructural del sistema. Es una palabra que va hacia las fisuras estructurales para escurrirse y dejar las huellas necesarias para quien quisiese a su vez construirse desde un lugar lejano al de la blanquitud. En esa capacidad de discurrir de lo que se supone debe corresponder al sujeto negro, esta poética se escapa por medio del grito, casi como el cantante afroamericano Screamin’ Jay Howkings, desborda el jazz de salón/ascensor para invadirlo de gritos no civilizados, gritos que no pueden tener cabida dentro de los espacios que intentan que la música acompañe una comida o una charla en voz baja.

⁸⁰Jalisco González, “Canto fluvial” en *Las huellas digitales de mi pueblo*, (Esmeraldas: CCE, 2012), 100.

Es así que la escritura de González, radicalmente cimarrona, nos demuestra que esta práctica urgente en los inicios de la colonia en las Américas, este irse de la lógica de la plantación para construir una nación dentro de las montañas donde las comunidades negras soñaban/pensaban sembrando. Es una otra modernidad donde incluso los cuerpos negros podían ser libres. Lo escrito/escenificado por este autor, es una forma de entender que en la actualidad el cimarronismo es ante todo un espacio del pensamiento activo. Un traspaso de las estructuras dentro de las propias convenciones, para modificar lo ya establecido e invadirlo con el grito de las inconformidades.

Las huellas digitales de mi pueblo refleja una escritura cimarrona, en el sentido de la importancia que se le da al territorio como espacio de configuración de su propia desobediencia, y la de su nación, pero también es el lugar del rastro no evidente. El territorio no da por escrito las directrices o las herramientas que se tienen que utilizar para desmontar viejos preceptos o para gestionar el malestar de los individuos con la superestructura colonial. Lo que han dejado en el espacio los antecesores/ancestros/abuelos son rastros que hay que ir interpretando, completando e incluso descartando para construir en comunidad, ya que: “El pensamiento del rastro anuncia una alianza ajena a los sistemas, rehúsa la posesión, se dirige a estos tiempos fracturados que las humanidades del presente multiplican entre sí, mediante colisiones y maravillas. Tal es la errancia violenta del poema”.⁸¹

La escritura de Preciado y González, a pesar de encontrar distintas formas de la errancia, del escabullirse —ya sea a través de la negación de una racialidad construida por los otros para deshumanizarlos o en la irrupción en el lenguaje colonizador, para criar una lengua desobediente que pueda encontrar su punto de fuga de la estructura lingüística—, es una forma contemporánea de la vigencia del pensamiento cimarrón en las Américas. Una forma/práctica estética del salirse del territorio convencional, de los discursos trascendentales para ir tras el rastro de lo invisible.

⁸¹ Édouard Glissant, “Cultura e Identidad” en *Una poética de lo diverso*, (Barcelona: Planeta: 2002), 71.

3.2. Una breve autohistoria de la voz

El escritor y periodista esmeraldeño Juan Montaña inicia el texto *Breve afrobetización cimarrona para desaprender y reaprender*, con el siguiente proverbio yoruba: “Awòn tó mò iyánù òrìsà yío fòrò sàbè ahán sò: Aquellos que conocen los misterios de los orishas hablan con lengua pesada”.⁸² Las voces de la diáspora negra acarrearán una palabra que está en constante prueba de pertenencia entre el mundo humano y el mundo de los muertos. Los muertos, que a su vez son un motivo constante que navega la poética de Preciado como la de González, parecen acontecer en el grano de la voz que va perdiendo su coherencia discursiva, para movilizarse a través del ritmo.

Kamau Brathwaite en su ensayo *La cultura popular de los esclavos en Jamaica*, describe algunas de las prácticas que sobrevivieron gracias a la capacidad de resignificación e hibridación de la cultura negra en el Caribe; entre ellas, la adivinación o *warri* definida por el autor como “el proceso por el cual el individuo/comunidad procura entender o clarificar la voluntad o los susurros del espíritu/ancestros”.⁸³ De alguna manera, la noción de los muertos se conecta a la voz, con la urgencia notable de desdibujar las líneas temporales del presente y pasado para convocar una noción del futuro no zurcido desde los sistemas coloniales.

No obstante, mi recorrido/búsqueda de la voz empezó en la infancia, dentro del seno familiar donde la declamación no solo era el medio en el que se desarrollaba el día a día, sino que la memoria mnemotécnica ocupaba un lugar importante en nuestra comunidad. Los niños declamábamos *Canción del niño negro y el incendio*, poema de largo aliento de Nelson Estupiñán Bass y en cada performance vocal, la historia iba alcanzando su pico máximo, conforme el orador insistía en dar énfasis en unos versos sobre otros. Esto es importante, no solo para entender el lugar de la voz para la comunidad afroesmeraldeña—a la que en cierta medida pertenezco—, sino porque esta

⁸² Juan Montaña, “Breve afrobetización cimarrona para desaprender y reaprender” en Portal Rebelión 02-06-2021: <https://rebellion.org/breve-afrobetizacion-cimarrona-para-desaprender-y-reaprender-i/>

⁸³ Kamau Brathwaite, “La cultura popular de los esclavos en Jamaica” en *La Unidad Submarina*, (Buenos Aires: Katatay, 2010), 71.

urgencia sonora está vigente dentro de la necesidad de la música/ruido de fondo de la cotidianidad comunitaria.

La música caribeña, no solo la salsa, son y bolero en español, estaba siempre sonando en la calle. Había una necesidad de saber qué estaban haciendo otros hombres y mujeres negros de distintos mares o montañas. La música era una forma de encontrarnos con otras comunidades que, como nosotros, habían re/existido a través de irse para el monte, es decir, a través de desterritorializarse de la lógica de la plantación: “Este mundo está perdido y aunque eso me importe a mí/ Yo no puedo remediar sigo contento y feliz, soy feliz/ Vámonos pal' monte, pal' monte pa' huarachar/ Vámonos pal' monte, que el monte me gusta más/ Aquí en las grandes ciudades se ve mucha congestión/ Pero allá en el monte mío hay espacio y fascinación/ Vámonos pal' monte, pal' monte pa' huarachar/ Vámonos pal' monte, que el monte me gusta más/ Dicen que poquito a poco se acerca la depresión/ Y lo goza mis amigos, lo tumban el vacilón, vacilón/ Vámonos pal' monte, pal' monte pa' huarachar/ Vámonos pal' monte, que el monte me gusta más”.⁸⁴

También estaban las canciones de otras islas: francófonas, anglófonas y las canciones que venían en cassettes desde África. Nadie, salvo pocas personas entendían lo que las bocinas estaban gritando, sin embargo, no era necesario entender el mensaje de lo que se escuchaba, lo que importaba era el ritmo. El ritmo y la debilidad que sentían las personas, pobladores de barrios negros proletarios de Esmeraldas, ante el ritmo era letal. El ritmo lo invadía todo, las aceras, las tiendas, las casas y la iglesia católica, con sus curas españoles, también tuvo que dar cabida al retumbe de los tambores para no perder adeptos.

La voz es eso que nos hacía recordar, de alguna forma, que todos o muchos estábamos donde estábamos por lo que Brathwaite denomina “el trabajo al borde del huracán, el trabajo sobre el borde de África”.⁸⁵ Pero el ritmo era también el espacio para no recordar. El ritmo era el medio en el que se celebraba la existencia de nuestras corporalidades racializadas, de nuestra obscenidad y abundancia desmedida. El sonido

⁸⁴ Eddie Palmieri, “Vámonos pa'l monte” en *Vámonos pa'l monte*, 1986:

<https://open.spotify.com/track/65kCIrgNhXeufeG2WVmHid?si=207f32d8f0da4269>

⁸⁵ Kamau Brathwaite, “Historia de la voz” en *La Unidad Submarina*, (Buenos Aires: Katatay, 2010), 119.

de los parlantes opacando la voz, y a su vez la voz, abriéndose paso entre los parlantes para reafirmar su existencia.

¿De qué manera se trabaja la voz desde los límites que marca la academia? ¿De qué forma se puede desconfigurar/jugar con la voz desde el sistema a ratos impersonal de la palabra escrita?

Dentro de la escritura de Preciado he notado esta urgencia por escribir bien siendo a la vez un individuo no legible. Este verso de Mario Montalbetti en el poema *Lejos de mí decirles compañeros*, lo expresa de mejor forma: “hablar no es solo hablar compañeros hablar es hablar siguiendo ciertos protocolos de inteligibilidad los protocolos no son nuestros nos gusta someternos ¿queremos seguir haciéndolo?”⁸⁶ y después “no hablamos su lengua no hablemos su lengua describamos los pasteles de crema y frutas con severidad y pesimismo”⁸⁷. Lo que en palabras de Bonfiglio sería “calibanizar la lengua de Próspero”⁸⁸ refiriéndose a los trabajos poéticos/políticos de Guillén y Cesáire con el castellano y el francés respectivamente.

González y Preciado precipitan su voz desde el castellano invadido de espacios y sonoridades, donde aparecen los barrios, los ríos y demás seres/en relación, que desbordan el lenguaje para ir tras la fidelidad del ritmo. La urgencia por el ritmo desde la voz que desdibuja el tiempo marcado por el instrumento. El tiempo marcado por la respiración y el desborde del ruido, cuando la fuerza de la palabra lo amerite. Para mi yo-infante, no había mucha distancia entre la performance de estos poetas y las de los maestros de ceremonia del Hip-hop. A su vez, los maestros del Hip-hop se conectan fuertemente con la puesta en escena de los pastores de las iglesias evangélicas negras.

¿Pero de qué manera estos encuentros tienen cabida dentro de un espacio académico? ¿De qué forma se prueban esas certezas personales/íntimas acontecidas en el ritmo?

⁸⁶Mario Montalbetti, “Lejos de mí decirles compañeros” en *En una lengua rompida*, (Quito: Ruido Blanco, 2017), 77.

⁸⁷Montalbetti, *En una lengua rompida*, 77.

⁸⁸Florencia Bonfiglio, “El rescate de la cultura popular” en *La historia de una voz: Kamau Brathwaite en el ensayo caribeño*, (Buenos Aires: Katatay, 2010), 35.

En el ensayo *Historia de la voz* —texto que fue el detonante y me dio espacio para pensar estos procesos de escucha y ritmo en mi infancia—, Kamau Brathwaite menciona la certeza de percibir en ciertos vestigios de los espacios en los que vivió la aparición de los ancestros. Las voces que a fuerza de otra voz van desentrañando todos los saberes culturales. Conocimientos que inicialmente parecían no haber sobrevivido a los procesos de criollización/imitación, pero que estaban más bien soterradas y se hacen visibles en el ritmo y la voz.⁸⁹

La música/ruido de las bocinas irrumpía en el paisaje, trazaba los espacios y configuraba el adentro de la intimidad. La casa de mi abuela donde crecí, está ubicada en medio de dos cerros poblados de casas de madera y árboles frutales. Desde los cerros/lomas, bajaba como marea el sonido de las canciones. La acústica se mezclaba con la luz del sol y el viento. Era un sonido tenue y poco perceptible pero que entraba de a poco a invadir el adentro junto con las ventizca de la tarde. A la par de este efecto sonoro, al lado de la casa estaban los hijos de una vecina haciendo *freestyle*: otra forma de poesía urbana, que nace de la urgencia del azar de las palabras, el ritmo y el deseo de combatir sin anular al contrincante: solo con el poder de la voz y la rima.

También estaban los repertorios de salsa, en donde el vocalista del ensamble respondía con sonidos similares a la trompeta o al teclado. El *scat* fue también una de las ramificaciones que me permitieron sentarme a pensar en las posibilidades de la voz, por fuera del buen hacer orador. La voz que se precipita, se sale de sus bordes para afianzar un nuevo sonido que destierra la partitura inicial para iniciar una nueva. El *scat* me mostró a la voz como instrumento: como tambor/trompeta que se disloca para abrir paso al azar y la exploración sonora más allá de lo establecido.

El *scat* que irrumpe en las performances de música negra, invadidas de deidades yorubas, trae a colación la urgencia de lo espiritual dentro de los escenarios. En el caso de la puesta en escena de Sun Ra Arkestra donde despliega sus trajes, sonidos que hacen que los espectadores nos reconectemos con las estrellas y el cosmos. El rito y la

⁸⁹Kamau Brathwaite, “Historia de la voz” en *La Unidad Submarina*, (Buenos Aires: Katatay, 2010), 125.

repetición, lo divino como posibilidad tangible desde y por la voz. Un salirse de las convenciones de lo religioso para construir una religiosidad en la performance.

En Sun Ra Arkestra están presente el cosmos, las deidades terrestres y la posibilidad del hacer divino por medio del ritmo y de la repetición sonora que teje una especie de campo magnético dentro. En dicho campo, el escucha pertenece por el tiempo que él decida a ese colectivo espiritual innominable. Sun Ra Arkestra también corrobora la presencia de los muertos, transformada en materia estelar. En sus canciones de pocos versos pero llenas de sonidos donde parece que arribamos a un planeta no terrestre, el cosmos parece ser el único espacio habitable para las voces de la extrañeza en la negritud, que es desde sus composiciones musicales un hacer diverso/extranjero que teje territorio por fuera de las posibilidades del mundo.

Por otro lado están los chigualos, arrullos y alabaos, las voces de Rosa y Erodita Wila acompañando la despedida de los seres queridos de un familiar ajeno. Música/canto hecho para llorar/despedir al muerto. Para concebir una prolongación de la existencia que acompañe el trayecto de la persona/niño/ser amado que despide la tierra.

En *Lumbalú*, cortometraje del cineasta suizo-colombiano Erwin Goggel, realizado en San Basilio de Palenque, en Colombia, nos adentramos a un rito fúnebre de los habitantes afrodescendientes del primer palenque libre de América. Para los practicantes del Lumbalú, la muerte era el retorno a una tierra que habían dejado sus ancestros, pero con la que han intentado tener cercanía a través del rito y la resistencia en el castellano que les hace tener su propia lengua, la lengua palenquera. Dentro del Lumbalú la voz tiene una presencia fantasmal, que crece y se apodera de todos los habitantes. La voz acompaña, pero también está ahí para recordar que no hay retorno a la tierra sin tragedia constante; que el caos y el reposo se necesitan para hacer posible el curso de las cosas cotidianas de la vida.

El ejercicio de desterritorialización de la voz es una búsqueda por la que muchos autores y autoras negras transitan, intentan trabajar otra posibilidad de hacer lenguaje-mundo. Una iniciativa que puede tener su germen en los espacios de

resistencia cultural afro que no se limitan solo a lo rural, que surgen a través de los distintos agenciamientos en barrios periféricos de las grandes ciudades pero también adquieren su urgencia desde las búsquedas individuales de los sujetos, como respuesta a un malestar colectivo de la no pertenencia social.

A través de este pequeño recorrido que inicia con la poesía de Preciado y González, donde la memoria, el desentierro de la cultura sumergida y la liberación de la voz ocupan un lugar central de mi propio proceso investigativo, considero que toda forma de pertenencia es ilusoria. Sin embargo, esta noción personal no quiere decir que las búsquedas y procesos comunales que construyen a las escrituras/haceres estéticos de la negritud pierdan sentido o sean menos importantes; por el contrario, esta característica permite caminar hacia una escritura del rastro y la huella. Una escritura de la mano de las incertezas y el constante devenir.

Considero que ninguna identidad tiene que ser el inicio o el fin de una pregunta por lo estético/político sino un camino en diversas direcciones que nos permita construir y deconstruir conceptos inacabados. De alguna manera esta múltiple dirección podría llevarnos a pensar que tal vez en el intento mismo por desencadenar la voz, por desenterrar las diversas memorias subsumidas por la superestructura capitalista, está el ejercicio de la liberación.

Conclusiones

En el presente proceso de investigación, se trabajaron las nociones de memoria colectiva, archivo y comunidad a través de las poéticas de Antonio Preciado y Jalisco González en *Con todos los que soy* y *Las huellas digitales de mi pueblo*, dos antologías de obras reunidas de un poeta, conocido no solo dentro de la nación afroesmeraldeña, y de un autor local, que ha conseguido que su voz esté presente dentro de la memoria de la colectividad esmeraldeña. En este análisis se evidenció que dichas escrituras buscan, entre otras cuestiones, trabajar bajo la posibilidad de que su obra sea el espacio de desentierro de lo que Kamau Brathwaite denomina la cultura sumergida. En estas escrituras la construcción de mundo no es una construcción solipsista del yo individual, hay en ellas una pulsión de la manada insatisfecha y de la propia personalidad como cosecha de muchos acontecimientos, de los que a ratos el escribiente se limita solo a dar cabida en su propia voz.

Dentro de estas poéticas, se ahondó en la urgencia de la voz como medio de desterritorialización, no solo de la obra escrita, sino de las posibilidades del escribiente, considerando que toda forma escénica está sujeta al azar. En ese sentido, las performances vocales de estos autores se encuentran invadidas de fugas precisas que las convierte en otra forma de escritura fugaz, bajo la cual el espectador/escucha tiene participación activa. A través de los procesos de la búsqueda por la voz y otras formas vitales del hacer humano/racializado dentro de las lógicas coloniales de la blanquitud, se evidenciaron las nociones de territorio, cimarronismo político y rastro/huella literaria, desde una perspectiva caribeña de la multiplicidad identitaria.

Por medio del ensamble conceptual entre Glissant, García y Mbembe, se intentó visibilizar que las escrituras desde las identidades negras no son un constructo estable e inamovible de la repetición constante de un dolorismo vetusto, sino que estas formas de lo poético en la incompletud corresponden a un medio de creación constante, en el que el sujeto atraviesa diversas formas de lo identitario, ya que la idea de pertenencia es un terreno en constante disputa. Dentro de las escrituras cimarronistas, encontramos una urgencia por politizar de manera radical todos los espacios de la intimidad y a su vez, presenciar la aparición de elementos que desestabilizan la Historia establecida vigente,

que no hace más que trazar la línea divisoria entre lo que puede existir libremente y lo que está en constante amenaza de desaparecer.

Frente a las amenazas del territorio donde se gestan estas formas de la escritura, los quehaceres poéticos de la palabra, la música y la voz escogen el grito y la irrupción de los lenguajes oficiales para dejar una huella compleja e inaprensible de lo que se espera de los sujetos pertenecientes a una determinada racialidad. Se asume la dificultad de saberse Otro a través de la mirada excluyente de las sociedades letradas y frente a ese no reconocimiento de su legitimidad, estas escrituras eligen discurrir de lo definido folclorista, para construir en palabras de Glissant su propio derecho a la opacidad.⁹⁰

No obstante, esta tesis no intenta ser un espacio meramente reivindicativo donde la poesía sostiene un estandarte utilitario, por ello se planteó la posibilidad múltiple para dejar en claro que esta relectura es solo una de las tantas miradas que pueden concebirse desde la lectura de estos autores, que ante todo han buscado dejar de ser mirados a través del ojo cosificador de la blanquitud y ser leídos como autores a secas. Con el derecho que debería tener cualquier escritor a ser ininteligible, es decir, que su escritura no solo sea un medio de propaganda reafirmativa de una única identidad, sino que tenga la capacidad de adquirir otras aristas, según el tiempo y la distancia del lector lo amerite.

⁹⁰Édouard Glissant, “Cultura e Identidad” en *Una poética de lo diverso*, (Barcelona: Planeta: 2002), 65.

Bibliografía

- Baranzoni, Sara, Paolo Vignola. «Rhythms of Locality. A Travel through Caribbean Performances and Literature» en *Rhythm Chaos and Nonpulsed man*, «La Deleuziana– Online Journal of Philosophy –», n. 10, 2019. Traducción personal.
- Barrientos, Panchiba. «Contar historias y dibujar sobre arena. Autohistoria, escritura e identidad en la obra de Gloria Anzaldúa». *LIMINALES. Escritos sobre psicología y sociedad*, s.f.: 61-82.
- Barthes, Roland. «El arte de escuchar». En *Lo obvio y lo obtuso* , 277. Barcelona: Paidós, 2009.
- Barthes, Roland. «La escritura del acontecimiento». En *Un mensaje sin código*. Buenos Aires: Godot, 2017.
- Bonfiglio, Florencia. «El rescate de la cultura popular». En *La historia de una voz: Kamau Brathwaite en el ensayo caribeño*, 20. Buenos Aires: Katatay, 2010.
- Brathwaite, Kamau. «Historia de la voz». En *La unidad submarina td Florencia Bonfiglio*, de Kamau Brathwaite. Buenos Aires: Katatay, 2010.
- Brathwaite, Kamau. «La cultura popular de los esclavos en Jamaica». En *La unidad submarina*. Buenos Aires: Katatay, 2010.
- Candau, Jöel. «Los fundamentos míticos y filosóficos». En *Antropología de la memoria*, 25. Buenos Aires: Nueva visión, 2006.
- Careri, Alberto. «Errare humanum est». En *Walkscapes: el andar como práctica estética* , 20. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- Certeau, Michel de. «La escritura historiadora o la totalidad etnológica». En *La escritura de la historia, td. por Jorge López Moctezuma* , 2004. Gallimard, 2006.
- Césaire, Aimé. «Discurso sobre la Negritud». En *Antología del pensamiento crítico caribeño contemporáneo de Sylvia Winter* , 160-161. Buenos Aires: Clacso, 2017.
- Freire, Germán, Carolina Díaz-Bonilla, Steven Schwartz Orellana, Jorge Soler López , y Flavia Carbonari. «La pobreza y el acceso a los mercados». En

- Afrodescendientes en Latinoamérica. Hacia un marco de inclusión*, 98. Washington: Banco Mundial, 2018.
- García, Juan. «Entre el Ayer y el Ahora: Historia, tradición y memoria». En *Territorios, Territorialidad y desterritorialización*, 47. Quito: Iberia, 2010.
- García, Juan, Katherine Walsh. «Familia y territorio: una reflexión desde la diáspora» en *Pensar sembrando/sembrar pensando con el Abuelo Zenón*
- Gilly, Adolfo. En *Historia a contra pelo*, 39. México DF: Era, 2006.
- Glissant, Édouard. «Cultura e Identidad». En *Una poética de lo diverso*, 64. Barcelona: Planeta, 2002.
- González, Jalisco. «Agrandao». En *Las huellas digitales de mi tierra*, 103. Esmeraldas: CCE, 2012.
- Halbwachs, Maurice. «Memoria colectiva y memoria histórica». En *La mémoire collective* ed. por Amparo Lasén Díaz, 212. París: PUF, 1968.
- Lander, Edgardo. «La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales». En *Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2000.
- Mbembe, Achille. «El devenir-negro del mundo». En *Crítica de la razón negra*, 26. Buenos Aires: Futuro Anterior, 2016.
- Montalbetti, Mario. «Lejos de mí decirles compañeros». En *En una lengua rompida*, 77. Quito: Ruido Blanco, 2017.
- Preciado, Antonio. «Hallazgo». En *Con todos los que soy*, 34. Buenos Aires: Amauta&Yaguar, 2016.
- Ricoeur, Paul. «De la memoria y de la reminiscencia». En *La memoria, la historia, el olvido*, 20. Madrid: Trotta, 2010.
- Saussure, Ferdinand de. «La lengua; su definición». En *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Lozada, 1945.

Fuentes electrónicas:

- Abad, Gustavo. «Juan García y Juan Montaña. Territorios distintos y narrativas complementarias desde la memoria afrodescendiente» en *Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación* (noviembre, 2012), 80: <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/533>
- Aínsa, Fernando. «Lugares de La Memoria» en *Hispanérica* 34, n.º 100 (2005): 19–33. <http://www.jstor.org/stable/20540606>
- Appadurai, Arjun. «La aspiración y la brecha de la memoria» en *Memoria, Archivo y Aspiraciones*. Humanscape Magazine, vol. XI. (febrero, 2004). <http://www.humanscape.org/Humanscape/2004/Feb/archive&aspiration.php>
- Bertrand de Muñoz, Maryse. «Novelistas Españoles y Memoria Histórica En El Siglo XXI» en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, n.º 1 (2015): 39–61. <http://www.jstor.org/stable/24717172>.
- Canalón de Timbiquí. «Quítate de mi escalera». Vídeo grabado en 2020. Vídeo en Youtube, 11:44. Acceso el 03 de enero de 2022. https://youtu.be/8VXZQ8vL_QE.
- Garbatzky, Irina. «Marosa Di Giorgio: La Voz En Fuga» en *Hispanérica* 41, no. 123 (2012): 43–50. <http://www.jstor.org/stable/43684179>.
- Handelsman, Michael. «La identidad afro en tensión» en Antonio Preciado, poeta de la diáspora, *Guaraguao* 15, no. 38 (2011): 133–63. <http://www.jstor.org/stable/23266464>.
- Lucía Mbomío. «Estás en tu casa». Documental rodado en 2017. Vídeo en Youtube, 48:43. Acceso el 03 de enero del 2022. <https://youtu.be/Q1HjJ4X6wpk>.
- Montaña, Juan. «Breve afrobetización cimarrona para desaprender y reaprender» en *Portal Rebelión*. (2021): <https://rebellion.org/breve-afrobetizacion-cimarrona-para-desaprender-y-reaprender-i/>
- Montaña, Juan. «El cimarronismo político» en *Portal Rebelión*. (2017): <https://rebellion.org/el-cimarronismo-politico/>

Oslender, Ulrich. «Tradición oral y memoria colectiva en el Pacífico colombiano: hacia la construcción de una política cultural negra» en *La negritud en América Latina*, Guaraguao. n.º 20 (Verano, 2005):
<http://www.jstor.com/stable/25596448>

Palmieri, Eddie. «Vámonos pa'l monte». Grabado en 1986. Disponible en Spotify.
<https://open.spotify.com/track/65kCIrgNhXeufeG2WVmHid?si=207f32d8f0da4269>

Sección Cultura. «Juan García Salazar fue el maestro y obrero del proceso afroecuatoriano», artículo El Telégrafo (20 de julio de 2017):
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/juan-garcia-salazar-fue-el-maestro-y-obrero-del-proceso-afroecuatoriano>