

Recuperando una canción dos veces perdida: un análisis afrocéntrico de *Tambores para una canción perdida* de Jorge Velasco Mackenzie

Michael Handelsman
University of Tennessee

La canción dos veces perdida a que me refiero en el título de este estudio tiene que ver con una novela que trató de rescatar la historia del negro en el Ecuador y, en el proceso de leerse y de discutirse, también fue silenciada y marginada por una serie de circunstancias curiosas y controvertibles. De buenas a primeras he de sugerir que tanto *Tambores para una canción perdida* (1986), como el lugar que ocupa la cultura afroecuatoriana en la historia nacional, constituyen un reto a ciertos conceptos tradicionales de una ecuatorianidad vista principalmente dentro de un contexto andino. Recordemos que:

las estimaciones demográficas más actualizadas sobre la población ecuatoriana todavía se destacan por su imprecisión en lo que respecta al negro (...). Y, aunque parece haber un acuerdo sobre la población negra de Esmeraldas (i.e., 300.000 habitantes), en ningún momento se matiza la composición del mestizaje nacional en otros términos que no sean los de 'mixed Indian and Spanish' (Handelsman, 6).

Insistir en un mestizaje primordialmente blanco-indio, o conceptualizar lo andino con base en criterios exclusivamente geográficos (e.g., las cordilleras), equivale a forjar esquemas nacionales en que se diluyen las complejidades de las culturas costeñas, cuya afinidad con el Caribe es archiconocida. Como es de suponer, al destacar lo caribeño como componente vital de la costa ecuatoriana, se está reconociendo la centralidad de rastros y herencias africanas que han sobrevivido consciente o inconscientemente durante cinco siglos de historia nacional. No olvidemos que la

mayoría de la gente "in the Caribbean area are, in fact, of African origin. The African cultural heritage constitutes one of the defining features of Caribbeanness (...)" (Smart, *Central American Writers of West Indian Origin*, 12). Por otra parte, he de recalcar que lo caribeño/africano en la costa ecuatoriana ha superado toda configuración fenotípica. A diferencia de otros estudios en que se ha destacado lo afroecuatoriano como la creación de un sector negro del país, arraigado en Esmeraldas, que ha tenido que enfrentarse con otras culturas nacionales capaces de blanquear y desvirtuar lo negro, yo pretendo poner a un lado las dicotomías fenotípicas y partir más bien de una premisa afrocéntrica que resalta un proceso cultural de africanización adaptada al contexto ecuatoriano. En efecto: "Blackness is more than a biological fact; indeed it is more than color; it functions as a commitment to a historical project that places the African person back on center (...)" (Asante, 125).

Lo polémico de este enfoque cultural ya fue tratado por Herskovitz en su estudio clásico, *The Myth of the Negro Past*, donde él cuestionó todo intento de negar la supervivencia de lo africano en el Nuevo Mundo. Según puntualizó:

But what if the estimate of Africanisms is not correct? What if these cultures [of Africa from which the New World Negroes were derived] impressed themselves on their carriers, and the descendants of their carriers, too deeply to be eradicated any more than were the cultural endowments of the various groups of European immigrants? More than this, what if the aboriginal African endowment were found, in certain res-

pects, even to have been transmitted to the whites, thus making the result of contact an exchange of culture—as it was in the case of other groups— rather than the endowment of an inferior people with habits of a superior group? (29-30).

Precisamente esta noción de intercambio de culturas parece surgir al escuchar a Adalberto Ortiz, representante por excelencia de lo afroecuatoriano, quien ha comentado:

Yo soy mestizo, mi ancestro es negro. Mi abuela era una señora que parecía alemana, tipo colorado, de ojos azules, prima de los Vargas Torres, Concha Torres, y por otro lado, ella era muy amante de todo esto y había sido asimilada por la cultura negra, por eso nos iba muy bien cuando llegábamos a esos puntos de la geografía esmeraldeña (...) (Calderón Chico, *Tres maestros*, 106).

Y aún más pertinente al presente análisis es la afirmación del mismo Velasco Mackenzie, narrador guayaquileño sin raíces aparentemente parecidas a las de Ortiz, quien ha señalado que su novela, *Tambores para una canción perdida*, "fue escrita en el taller desde la primera hasta la última letra (...). Allí (...) le sacaron el aire al negro Margarito, que fue —es— el personaje central, y al otro negro, el Velasco Mackenzie" (Calderón Chico, "Conversaciones con Jorge Velasco Mackenzie").

Aunque la presencia africana no parezca tan patente en las provincias costeñas ubicadas al sur de Esmeraldas como en el Caribe propiamente, vale recordar que hubo tres momentos claves en la historia de la inmigración de los negros al Ecuador. Los primeros esclavos llegaron en 1553 debido a un naufragio; luego, los jesuitas del siglo XVII llevaron al país esclavos para trabajar sus plantaciones de caña de azúcar en la sierra; y en la época de Eloy Alfaro (a fines del siglo XIX y a comienzos del XX), llegaron negros de Jamaica, principalmente, para trabajar en la construcción del ferrocarril que iba a unir a Quito con Guayaquil (Egúez). Más concretamente aún, se ha notado que para 1830 la mitad de la población guayaquileña era negra (Townsend, sin página), y, para fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, se ha constatado que en el Ecuador:

Negros esclavos había doquier, principalmente en las grandes haciendas del Guayas, Los Ríos, Manabí (...). Como no tenían derecho eran explotados (...); pero también comenzaron a tener conciencia de su situación (...). Ellos fueron libres y, a pesar de la vigilancia, surgían revueltas, fugas (Llor Villaquirán, 195-196).

De hecho, esta tradición de cimarronaje, que se puede trazar desde la llegada de los primeros esclavos negros al Ecuador en 1553, seguía alimentándose con el ejemplo de Ambrosio Mondongo, en 1789, y Juan José Marqués, en 1805, "los primeros caudillos de la rebelión de esclavos" (Piedad y Alfredo Costales, 63-64).

Recordando a Herskovitz, vuelvo a insistir que, con esta base histórico-cultural de lo africano en el Ecuador, hubo suficientes oportunidades para que los negros costeños influyeran en la composición mestiza del litoral. En vez de haber vivido un proceso paulatino de negación cultural frente a otros sectores dominantes, los negros y sus descendientes de todos los matices habidos y por haber han logrado africanizar ciertas vivencias culturales que distinguen al costeño ecuatoriano de su contraparte serrano. Por cierto, no estoy insinuando que los costeños sean africanos. Pero sí estoy reconociendo un pasado vital que nos permite observar con Herskovitz: "There is no more theoretical support for an hypothesis that they have retained nothing of the culture of their African forebears, than for supposing that they have remained completely African in their behavior" (145). Por consiguiente, no me parece una mera casualidad que solamente al pícaro y vivaracho costeño, sobre todo al guayaquileño, se lo identifique como *el mono*. Aunque puede haber mucha especulación sobre su origen en el Ecuador, "the signifying monkey" aparece en todas las culturas afroamericanas y se supone que está vinculado a la figura del "Pan-African trickster, Esu-Elegbara" (Gates, 88), pues, en el Caribe, este "smartman (...) is a pícaro trickster, the ultimate cimarrón (marrón)" (Smart, *Nicolás Guillén: Popular Poet of the Caribbean*, 95).

Con todo esto, se puede entender porqué Antonio Preciado, importante poeta esmeraldeño, ha afirmado con razón que es inconcebible pensar en la literatura afroecuatoriana como un campo exclusivo de los negros (Kutzinski, 34-35).

La observación de Preciado ha de leerse de dos maneras. Por un lado, el escritor negro debe sentirse plenamente libre y con plena autoridad para escribir sobre cualquier tema. Por otro lado, no hace falta ser de Esmeraldas para reconocer que el Ecuador es un país multiétnico donde lo africano, de una manera u otra, pertenece a todos los ecuatorianos. Hemos de reconocer que hasta la cumbia es un baile que combina armónicamente elementos indios y africanos (Kutzinski, 26).

No ha de extrañarnos, entonces, que un escritor costeño haya reconstruido la historia nacional a partir

de las experiencias de un cimarrón negro y de diversos referentes histórico-míticos anclados en tradiciones africanas, aunque remotas y lejanas. Con *Tambores para una canción perdida*, Jorge Velasco Mackenzie ha roto, por una parte, aquellos esquemas tradicionales que han relegado lo afroecuatoriano a la provincia de Esmeraldas y, por otra parte, ha contrarrestado un falso mestizaje nacional que hasta la fecha sólo ha esfumado la vigencia de ciertas tradiciones africanas procedentes de Colombia, Panamá, las Antillas y África. Es decir, aunque algunos quisieran tergiversar la discusión insistiendo en que lo afroecuatoriano ha sido plenamente reconocido e incorporado a lo nacional (y para comprobarlo se señalaría a ciertas figuras eminentes, como Adalberto Ortiz, Nelson Estupiñán Bass y Antonio Preciado), la innovación de la novela de Velasco radica en su capacidad de habernos ayudado a reconsiderar el lugar que ocupa lo africano en el conjunto multiétnico del Ecuador. En cierto sentido, *Tambores para una canción perdida* es lo que Wolfgang Iser clasificaría como:

the literary recodification of social and historical norms [which] has a double function: it enables the participants –or contemporary readers– to see what they cannot normally see in the ordinary process of day-to-day living; and it enables the observers –the subsequent generations of readers– to grasp a reality that was never their own (74).

Este proceso de recodificación, con su "doble función", que Iser ha planteado, nos ayuda a comprender lo que a primera vista parece ser una contradicción en la novela. Por un lado, escuchamos al protagonista (Margarito, el cantador), quien reclama a Iris, un personaje enigmático que pertenece simultáneamente al mundo terrestre de los esclavos y al panteón de los dioses africanos, advertir: "Deja ya de invocar a Changó que está dormido en su rama, no es nuestro dios (...)" (23). Por otro lado, sin embargo, se aconseja al cantador: "antes de dar el primer paso para alejarte recuerda tus tradiciones (...)" (85). Es así que sale a flor de piel la tensión que Velasco resalta dentro de la experiencia ecuatoriana al buscar un equilibrio entre la necesidad de conocer y aceptar su pasado ("recuerda tus tradiciones") y el descubrimiento de que este pasado ha asumido nuevos matices, ya que Changó propiamente es de otros. En lo que respecta a los lectores de *Tambores para una canción perdida*, Velasco parece estar desafiándolos a ser sensibles y receptivos frente a las complejidades de la presencia negra en el Ecuador. De hecho, según él escribe: "Hay un río de aguas benditas que (...) los habitantes del valle de los

Chillos adoran como a un oricha y llaman San Pedro, el nombre blanco de Changó" (36).

Curiosamente, esta obra de Velasco, que había ganado en 1985 el Premio Nacional de Novela "Grupo de Guayaquil" y que, según un crítico, desde ahora en adelante, constituirá un punto de partida para cualquier "novela que dé cuenta del esclavismo, de los ritos africanos en el Ecuador" (Balseca, 48-49), ha sido víctima de su naturaleza iconoclasta y, por lo tanto, se la ha malentendido. Huelga recordar que, poco después de una entusiasta recepción inicial, Velasco fue acusado de haber plagiado a Laura Hidalgo, autora de *Décimas esmeraldeñas*. Hubo una serie de denuncias y réplicas, contrarréplicas y explicaciones; y hasta Alfredo Pareja Diezcanseco, jurado del premio de novela que se había otorgado a Velasco, lamentó públicamente haber participado en tal fallo.

Al mismo tiempo, *Tambores para una canción perdida* iba a hundirse directa o indirectamente en otra maraña de controversias por haber sido el producto de un taller literario. Conceptos de creación y de originalidad artísticas se discutieron y, con todo lo que se había declarado respecto al supuesto plagio, la suerte de esta novela fue irreversiblemente echada: se perdió en el silencio y en el olvido.

En cuanto a las denuncias de plagio, no hemos de olvidar que a veces la distinción entre la originalidad y la copia es ambigua e incierta. No es tan fácil determinar cuáles son los temas y las figuras poéticas que ya pertenecen a todo el mundo y, por lo tanto, no requieren mención especial. De hecho, con Zora Neale Hurston se ha puntualizado: "what we really mean by originality is in fact masterful revision, because 'originality is the modification of ideas'. By the modification of ideas, Hurston means 'reinterpretation' " (Gates, 118). Es así que yo creo que Velasco Mackenzie más bien optó por trabajar con una serie de tópicos de diversas literaturas afroamericanas mientras buscaba un mundo poético que intencionadamente oscilaba entre la historia y el mito (Calderón Chico, "Conversaciones con Jorge Velasco Mackenzie"). Precisamente en este juego entre historia y mito se patentiza la originalidad de *Tambores para una canción perdida*.

Los referentes históricos sitúan el texto en el Ecuador. La llegada de los primeros esclavos, la población llamada Pidi, que fue uno de los primeros sitios donde los esclavos se establecieron, el Cristo Negro de Daule, la presencia de Eloy Alfaro, el incendio de Guayaquil, son del saber común nacional. A la vez, la apropiación por Velasco de diversos orichas africanos, el empleo de los tambores como medio de comunica-

ción, las alusiones a un sacerdote defensor de los esclavos y el recurrir a un cimarrón para establecer un eje novelesco insertan la novela en una tradición panafroamericanista. Dentro de este proceso de intertextualidad por el cual *Tambores para una canción perdida* recuerda obras como *El reino de este mundo*, *Juyungo*, *Changó, el gran putas*, *Raíces* y *Biografía de un cimarrón*, no se descubre un intento de plagiar, sino un esfuerzo por recoger e interpretar experiencias de una diáspora que millones de gentes han compartido en todo el continente. En este sentido se ha señalado:

Shared modes of figuration result only when writers read each other's texts and seize upon topoi and tropes to revise in their own texts. This form of revision is a process of grounding and has served to create curious formal lines of continuity between the texts that together comprise the shared text of blackness (...) (Gates, 128-129).

Puesto que mucho queda todavía por investigar y precisar en lo que respecta a lo afroecuatoriano, especialmente si se piensa más allá de Esmeraldas, Velasco Mackenzie ha fusionado mitos africanos de diversos orígenes para así crear la misma ambigüedad y el mismo estado enigmático que caracterizan nuestra aprehensión actual de lo afroecuatoriano en el Ecuador. No olvidemos que la canción que él quisiera cantar se había perdido. Por lo tanto, luego de partir de datos concretos sobre el negro en el país, Velasco se ha servido de la imprecisión de los orígenes y de las fuentes de diversas leyendas y tradiciones para sugerir nuevas posibilidades de lectura y de comprensión. Al respecto, Iser ha comentado:

Herein lies the unique relationship between the literary text and "reality", in the form of thought systems or models of reality. The text does not copy these, it does not deviate from them either—though the mirror-reflection theory and the stylistics of deviation would have us believe otherwise.

Instead, it represents a reaction to the thought systems which it has chosen and incorporated in its own repertoire. This reaction is triggered by the system's limited ability to cope with the multifariousness of reality, thus drawing attention to its deficiencies. The result of this operation is the rearranging and, indeed, reranking of existing patterns of meaning (72).

De manera que la fragmentación, los múltiples narradores, la confusión entre historia y ficción, obligan al lector de *Tambores para una canción perdida* a poner orden en un mundo aparentemente caótico. Pero, curiosamente, se descubre que todo intento de esta-

blecer dicho orden termina resaltando la arbitrariedad de nuestras interpretaciones y, a la vez, los vacíos de la historia nacional que esperan llenarse. La fuga de Margarito, el cimarrón negro de la novela que busca la libertad y la verdad, se convierte en la experiencia del lector que comprende que no puede haber verdad sin libertad, ni libertad sin verdad. Por eso, en la novela se lee:

Vivimos (...) en medio de un nudo de palabras que ocultan el principio, como en un ovillo al que hay que buscarle la punta; desenredas desenredas sin encontrarla, sin hallar el punto donde todo se ha iniciado para después irse enredando, tejiendo la maraña de sucesos que son las verdades, marañas sobre las palabras, torpes palabras que a veces no dicen nada cierto; ahí están tu historia y la mía, haciéndose nudos, amarrándose fuertemente para que nadie pueda desatarlas, dejarlas libres para que alguien las repita, vuelva a enredarlas contando otras historias, más intrincadas todavía, ocultando siempre el principio que es en realidad donde está el final (73).

No hay duda de que esta novela de Velasco es también un nudo de palabras que se niega a desenredarse por completo. Y, por consiguiente, cada lectura revela una nueva sorpresa, una nueva verdad, que nos recuerda que la historia del Ecuador es también múltiple, fragmentada y caótica. En el mismo sentido de la novela —o de ese nudo de palabras—, la historia nacional contiene todos los componentes necesarios para que se los descubra eternamente. Al final de *Tambores para una canción perdida* se nos advierte: "la canción nunca estuvo perdida, la tienes frente a ti, hecha el hombre que ves, cuenta tu historia ya que no puedes cantarla, ni saber lo que dicen tocando los tambores que hablan lengua" (157).

De acuerdo con mis lecturas de *Tambores para una canción perdida*, uno de los mensajes de Velasco Mackenzie está claro. Lo que necesitamos saber se encuentra ahí, frente a nosotros, pero siempre inalcanzable. En vez de postrarnos en un estado de frustración, sin embargo, la ambigüedad bien entendida sirve como catalizadora de un constante cuestionamiento, de una constante acción. Por eso Iser ha argumentado:

Now if the reader and the literary text are partners in a process of communication, and if what is communicated is to be of any value, our prime concern will no longer be the meaning of that text (...) but its effect. Herein lies the function of literature (...) (54).

¿Cuál es el efecto, entonces, de *Tambores para una canción perdida*? Nos obliga a revalorizar el papel modular que ha desempeñado, y sigue desempeñando,

una herencia africana de muy diversos matices que vincula al Ecuador y, sobre todo, a la costa ecuatoriana a un circuito cultural panafricanista que incorpora de una manera u otra a toda América. En el caso concreto del Ecuador, al plantear la centralidad de lo africano en el conjunto multiétnico y plurinacional del país, Velasco supera una tradición reduccionista fenotípica para, así, insistir en que raza y etnia se caracterizan según sus contenidos culturales y en la medida en que uno se identifica con ellos. El "negro Velasco" —para emplear sus propias palabras ya citadas— no es negro por el color de piel sino por tener raíces de Jamaica, por tener como suya la música salsa, por saber orgullosamente que como mono guayaquileño él lleva muy adentro la tradición del oricha africano, Elegba, aquel dios pícaro cuya relación con el destino "is inscribed in his role as the guiding force of interpretation itself" (Gates, 23). Es decir:

To Legba was assigned the role of linguist between kingdoms of gods and gods, and gods and men. Whereupon, in addition to the knowledge of the 'language' of Maw-Lisa, he was given the knowledge of all the 'languages' spoken by the other gods in their separate dominions (...) (Gates, 23-24).

De modo que, en *Tambores para una canción perdida*, Velasco Mackenzie escucha la música lejana del "Tan Tan" (expresión de Adalberto Ortiz) y, al interpretarla, crea una canción que es a la vez antigua y nueva, de tiempos y tonalidades distantes y cercanos, desconocida y conocida, perdida o silenciada inconsciente o conscientemente. En fin, esta canción de Velasco rescata unos acordes que no han de faltar si se espera aprehender cabalmente aquella síntesis de diversas culturas que es Ecuador.

Obras citadas

- Asante, Molefi Kete. *The Afrocentric Idea*. Philadelphia: Temple University Press, 1987.
- Balseca Franco, Fernando. "Tambores de novela fuerte para la mala lectura de canciones perdidas", *Crónica del Río* (sept.-oct. de 1986), 45-49.
- Calderón Chico, Carlos. "Conversación con Jorge Velasco Mackenzie", *El Telégrafo* (22 de marzo de 1990), 4B.
- _____. *Tres maestros*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991.
- Costales, Piedad y Alfredo Costales. "Completando la historia nacional, Ambrosio Mondongo rebelde del Chota", en Rafael Savoia, ed. *El negro en la historia: aportes para el conocimiento de las raíces en América Latina*. Cayambe: Centro Cultural Afroecuatoriano, 1990.
- Egúez, Iván. "El mestizaje y la novela histórica del Ecuador" (manuscrito inédito).
- Gates, Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Handelsman, Michael. "Ubicando la literatura afroecuatoriana en el contexto nacional: ¿ilusión o realidad?" (inédito).
- Herskovitz, Melville. *The Myth of the Negro Past*. New York: Harper and Brothers Publishers, 1941.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Kutzinski, Vera M. "Afro-Hispanic American Literature" (manuscrito inédito).
- Looz Villalquirán, Manuel. "Alonso de Illescas, estratega militar y político", en Rafael Savoia, ed. *El negro en la historia: aportes para el conocimiento de las raíces en América Latina*. Cayambe: Centro Cultural Afroecuatoriano, 1990.
- Smart, Ian. *Central American Writers of West Indian Origin. A New Hispanic Literature*. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1984.
- _____. *Nicolás Guillén: Popular Poet of the Caribbean*. Columbia: University of Missouri Press, 1990.
- Townsend, Camilla. "The Social History of Guayaquil" (manuscrito inédito).
- Velasco Mackenzie, Jorge. *Tambores para una canción perdida*. Quito: Editorial El Conejo, 1986.