

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE MAESTRÍA EN
LITERATURA ECUATORIANA E HISPANOAMERICANA

EL LENGUAJE POÉTICO DE LA SELVA COMO CONTRAPUNTO A LAS
SITUACIONES DE HOSTILIDAD EN LA NOVELA *JUYUNGO*

ROCÍO LUZURIAGA ARIAS

DIRECTOR: DR. VICENTE ROBALINO

QUITO, 6 DE SEPTIEMBRE DE 2018

ÍNDICE

	RESUMEN.....	2
1.	INTRODUCCIÓN.....	4
	1.1 Justificación.....	3
	1.2 Objetivos.....	5
	1.3 Metodología.....	5
	1.4 Resumen de contenidos de los capítulos.....	8
2.	PRIMER CAPÍTULO: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	10
	2.1 La estilística y la concepción de lo poético.....	10
	La concepción de lo poético y la novela lírica.....	12
	2.2 Contexto histórico-cultural de la novela <i>Juyungo</i>	16
	2.3 El <i>negrismo</i> en la literatura ecuatoriana.....	19
3.	SEGUNDO CAPÍTULO: LENGUAJE Y POETIZACIÓN DE LA NATURALEZA EN <i>JUYUNGO</i>	24
	3.1 La sonoridad de la selva: Descripción e interpretación del nivel fónico.....	24
	3.2 La solidaridad del lenguaje de la selva: Descripción e interpretación del nivel semántico.....	31
	La madre del agua.....	31
	3.3 La identidad étnica y lingüística en <i>Juyungo</i>	40
	Refranes, canciones, ritmo y sonoridad.....	43
4.	TERCER CAPÍTULO: SITUACIONES DE HOSTILIDAD Y DISCRIMINACIÓN AL QUE ESTÁ EXPUESTO EL PROTAGONISTA.....	49
	4.1 Voces del narrador y personajes.....	49
	4.2 Voces de los personajes.....	59
	4.3 Voces desde el discurso.....	64
	4.4 Voces desde la historia.....	68
5.	CONCLUSIONES.....	72
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	80

RESUMEN

En el presente trabajo se investiga el lenguaje de la naturaleza, expresado en la novela *Juyungo* (1943) del escritor ecuatoriano Adalberto Ortiz, por medio de metáforas, personificaciones, aliteraciones, onomatopeyas, etc., que develan mitos y leyendas como “La madre del agua”. Este lenguaje poético, provisto de una elevada dosis de lirismo, permite revelar las situaciones de hostilidad, discriminación, soledad y cimarronaje en los que se desenvuelve la vida del protagonista, Ascensión Lastre (*Juyungo*).

Esta indagación del lenguaje fue factible realizarla, gracias a las posibilidades de análisis e interpretación que ofrece la estilística en sus diferentes niveles. Como complemento a este estudio fueron analizadas las voces del narrador, de los personajes, del discurso e historia. Niveles narratológicos en los cuales se expresan los sociolectos, materializados en las hablas de los personajes. Además, el análisis de dichas voces ha permitido enfatizar aquello que el estudio de la estilística había mostrado: la situación de hostilidad en la que vive el protagonista.

ABSTRACT

The present work investigates nature’s language expressed in the novel *Juyungo* by the Ecuadorian author Adalberto Ortiz throughout metaphors, personifications, alliterations, onomatopoeias, etc.; which reveal myths and legends like “the mother of water”. This poetic language, provided with a high dose of lyricism, allows to reveal situations of hostility, discrimination, solitude, and marronage in which the life of the protagonist Ascensión Lastre (*Juyungo*) takes place.

This inquiry about language was attainable due to analysis and interpretation possibilities offered by stylistics in its different levels. As a complement to this study, the voice of the narrator, characters, discourse and history were analyzed. These are

narratological levels in which materialized sociolects in characters' speech are expressed. In addition, the analysis of such voices has enabled to emphasize what the stylistic study had previously shown: the situation of hostility in which the protagonist lives.

PALABRAS CLAVE: rasgos estilísticos, valor expresivo, nivel fonológico, nivel semántico-conceptual, identidad étnica y lingüística, negrismo literario, cimarronaje, voces narrativas, discurso narrativo.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación

La novela *Juyungo: la historia de un negro, una isla y otros negros*, del ecuatoriano Adalberto Ortiz (Esmeraldas, 1914-2003) es la primera novela nacional que incorpora ambientes, voces y cultura afro. Su lenguaje reproduce ritmos y entonaciones en un espacio literario donde, por primera vez, se da voz al personaje afro-ecuatoriano. Desde la negritud¹ del protagonista hay un intento de aproximación a otras etnias ecuatorianas: indios cayapas, mestizos y blancos.

Es una novela que ha sido muy estudiada, especialmente por ser la primera en haber insertado lo afro en el escenario nacional ecuatoriano y las significaciones que conlleva; los estudios culturales han dado sus interpretaciones desde esta perspectiva. Algunos de los autores que han hecho aproximaciones a *Juyungo* son: Michael Handelsman, Susana Aguinaga, Olga Arbeláez, Alicia Ortega, Franklin Miranda, Miguel Donoso, entre otros. Sin embargo, el enfoque que se realiza en este trabajo, no se ha encontrado en otras investigaciones.

El acercamiento surge a partir de una fascinación que ejerció en mí el lenguaje de este texto: un intenso lenguaje lírico, lleno de figuras y símbolos en donde la música afro-esmeraldeña, los rituales y leyendas se instalan en un paisaje exuberante, elemento fundamental en la vida de los personajes.

La pregunta de investigación es: ¿Cómo el lenguaje poético de la naturaleza identifica al protagonista de *Juyungo* y le permite soportar las situaciones de hostilidad? La respuesta se da a través del análisis y la interpretación estilística, para determinar la

¹ Según Leopold Senghor -creador del término "negritud"- es el conjunto de valores del mundo negro, una filosofía que superó sus planteamientos literarios iniciales para convertirse en una forma de cultura, en la autenticación e identificación de la cultura negra" (Anson, 1980)

forma cómo está construido el lenguaje poético de la naturaleza, y de qué manera dicho lenguaje se contrapone a las situaciones de hostilidad de las que es víctima el protagonista. El tema que desarrollo en esta disertación se centra, pues, en el lenguaje de la selva y sus valores expresivos, así como en el descubrimiento de voces cómplices del protagonista y su solidaridad en situaciones de agresión, injusticia y segregación.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo general

Interpretar el lenguaje poético y las situaciones de hostilidad en *Juyungo*

1.2.2 Objetivos específicos

- Analizar la figuratividad poética presente en *Juyungo*.
- Identificar las situaciones de hostilidad a la que está expuesto el protagonista.
- Relacionar el lenguaje poético y las situaciones de hostilidad del protagonista con el contexto histórico y cultural en el que se inscribe la obra.

1.3 Metodología

El objetivo de la tesis es interpretar el lenguaje poético de la naturaleza que da voz a los personajes de la novela *Juyungo* y las situaciones de hostilidad a la que se enfrentan. Para este análisis se determinan los rasgos caracterizadores de la obra y así se demuestra su singularidad, poniendo en relación el contenido con ciertos elementos formales. El método que se usa es fundamentalmente el estilístico, para lo cual se hace un registro de las posibilidades expresivas que ofrece el texto con el fin de interpretarlas: en el plano morfosintáctico se averiguan y explican las posibilidades expresivas, se ven figuras

retóricas; en el plano semántico, se pone atención a las figuras significativas que establecen la particularidad del texto; en el plano fónico, se descubre expresividad, significado y rendimiento estético de los recursos fónicos. Todo esto para descubrir la voz poética de la selva que habla o se solidariza con el protagonista.

La mirada se dirige a la forma cómo el autor poetiza en la obra. Los desvíos lingüísticos² dan la pauta para responder a las preguntas clave. Las respuestas que se buscan en el lenguaje del texto contestan a las preguntas: ¿Qué es? ¿cómo se llama? ¿para qué sirve? ¿qué función tiene? ¿hacia dónde conduce? La interpretación se realiza con reflexiones sobre los hallazgos del lenguaje, cómo se cimenta y al servicio de qué contenido está.

El lirismo de esta novela conduce hacia la estilística, como la herramienta que lleva a descubrir elementos de su poética (narrativos y expresivos). Algunos de estos elementos se encuentran en *Juyungo* en los niveles fónico (aliteraciones, onomatopeyas), semántico (metáforas, símbolos) y morfosintáctico (décimas, refranes, toda la rica expresividad del habla en el grupo afro ecuatoriano). Otros elementos se encuentran en las voces del narrador, personajes, discurso e historia. Mediante estos hallazgos se llega a descubrir cómo la naturaleza se solidariza con el protagonista en situaciones constantes de hostilidad y desarraigo.

Tanto el lenguaje de la naturaleza, como las situaciones de hostilidad, nos remiten a un contexto histórico y social, el de la cultura afro en Ecuador. Se atiende el tiempo de la historia de *Juyungo* que nos dirige a los hechos reales históricos y culturales que sucedían alrededor de 1940 en nuestro país.

Se acude a diversas perspectivas teóricas, como J.M Diez-Borque, en *Comentario de Textos Literarios*, Wolfan Kayser en *Interpretación y análisis de la obra literaria*,

² Se toma en cuenta el estilo como desvío de la norma, lo que supone que “el receptor sea capaz de vibrar de algún modo con la fuerza expresiva” (Kayser, 1976)

Carlos Bousoño en *Teoría de la expresión poética*, Oscar Tacca en *Las voces de la novela*, Antonio Garrido Domínguez en *El texto narrativo*, Fernando Lázaro Carreter, Octavio Paz, Manuel Corrales, Ralph Freedman. Por otra parte, se hace uso de textos que ayudan en la interpretación de la descripción estilística, como *Resumen de historia del Ecuador* de Enrique Ayala Mora, que muestran el contexto histórico de la época, así como perspectivas del concepto de negritud en el Ecuador. Pero fundamentalmente se hace una aproximación a *Juyungo* en un trabajo cualitativo, con el fin de reflexionar sobre los hallazgos referentes a la humanización de la naturaleza y la presencia de elementos como ritos y leyendas, con el fin de comprobar al servicio de qué contenido están.

El registro de momentos claves en los que la naturaleza cumple una función específica en el discurso narrativo permite descubrir valores estilísticos, como la solidaridad hacia el protagonista, a través del lenguaje figurado. “El comentario literario de textos permite realizar una desintegración, aunque para construir una síntesis, es decir, ir desmontando las piezas del mecanismo para volverlas a montar” (Díez-Borque, 1996, pág. 10).

Es importante tener en cuenta la unidad de la obra, como señala Lázaro Carreter: “No puede negarse que en todo escrito se dice algo (fondo) mediante palabras (forma). Pero eso no implica que forma y fondo puedan separarse. Separarlos para su estudio sería tan absurdo como deshacer un tapiz para comprender su trama: obtendríamos como resultado un montón informe de hilos” (1980). El objetivo de esta tesis es apreciar el tapiz en su conjunto, su fuerza expresiva.

La capacidad creadora de la lengua, la presencia de diversas formas lingüísticas dan el poder de la interpretación. “A la investigación estilística no le interesa sólo observar cuáles son las fuerzas que buscan expresión, sino, al mismo tiempo, cómo la

buscan; quiere conocer hasta dónde llega el poder de la lengua y de qué manera actúa” (Kayser, 1976).

Este estudio pretende confirmar el hecho de que la naturaleza es un contrapunto claro y seguro frente al rechazo y al estado de soledad absoluta del personaje, aunque la voz de la selva no tiene el poder de mover la condición de su profundo desamparo. Situaciones de hostilidad, humillación, desarraigo son constantes en la obra; éstas se ponen en diálogo con lo que dice la naturaleza para contestar la pregunta guía de la investigación.

1.4 Resumen de contenidos de los capítulos

En el primer capítulo, dedicado a la fundamentación teórica, se detalla lo que es la estilística y la concepción de lo poético en la narrativa, se ve el contexto histórico-cultural de *Juyungo* y el tema de la negritud y el *negrismo* en la literatura ecuatoriana de los años cuarenta.

En el segundo capítulo se realiza la descripción e interpretación de los niveles de la lengua con el fin de descubrir el diálogo entre la naturaleza-protagonista-mundo afro. En el nivel fónico se busca la forma cómo se originan y entienden los sonidos, para descubrir su significado y expresividad. En el nivel semántico, se valoran y analizan los cambios de significado que sobresalen estilísticamente: uso de metáforas, figuras, adjetivaciones, diminutivos, etc. En un tercer nivel –identidad étnica y lingüística en *Juyungo*- se pone atención a las unidades lingüísticas, a la forma y su función

conjuntamente; se destacan los sociolectos³, refranes, décimas. En los tres niveles se trata de averiguar y explicar las posibilidades expresivas del texto y lo sobresaliente en cada categoría.

En el tercer capítulo se ven las situaciones de hostilidad y discriminación a las que está expuesto el protagonista, descubriendo las voces del narrador y los personajes, voces desde el discurso y voces desde la historia. Cada una de las voces saca a la luz los niveles de solidaridad, compromiso, desprecio o segregación hacia el protagonista.

³ Término usado para hacer referencia a una variedad lingüística definida desde una perspectiva social, p. Ej. Correlacionado con una clase social u oficio concreto. La sociolingüística estudia materiales tales como la identidad lingüística de los grupos sociales (Crystal, 2000)

2. PRIMER CAPÍTULO: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

2.1 La estilística y la concepción de lo poético

La estilística es la disciplina que analiza las formas en una obra literaria con el objeto de interpretarlas: describe y aspira aprehender el sentido último del texto literario a través de la lingüística. Como rama de la ciencia del lenguaje, reconoce los elementos que son singulares en un texto, sea por su frecuencia o porque no son ordinarios; distingue la diferencia. Kayser afirma que la estilística es la médula misma de la ciencia general de la literatura (1976).

Esta herramienta, en el presente estudio, permite reconocer los atributos poéticos de *Juyungo*. Hay elementos singulares en medio del vigor lírico que mantiene continuamente la novela a través de la descripción de paisajes selváticos, del ritmo de la música afro esmeraldeña y la caracterización de los personajes en una naturaleza exuberante.

El poder de interpretación que tiene la estilística está dado por la capacidad creadora de la lengua y la presencia de diversas formas lingüísticas. Dámaso Alonso (citado en Kayser, 1976) afirma que “el estilo es el único objeto de la crítica literaria, y la misión verdadera de la historia de la literatura consiste en diferenciar, valorar, concatenar y seriar los estilos particulares” (pág. 361) A este concepto se une la idea de que la obra literaria debe ser considerada como una creación independiente de su autor, un universo autónomo, porque no hay nada exterior a ella que le sea necesario para tener una existencia llena de sentido (pág. 386).

El lenguaje poético de *Juyungo* es una muestra de la capacidad creadora de la lengua y de la forma cómo puede producir un placer estético en el lector. Es un universo autónomo al que se accede, entre otros recursos, por medio de descripciones y

personificaciones que mantienen el enfoque en el paralelismo naturaleza-protagonista. Por ejemplo, cuando Ascensión es abandonado por Afrodita, una joven de la que se enamoró, se aleja y camina rumbo al sur por la arena. En el inicio del epígrafe del capítulo IV se describe esta escena:

Miríadas de cangrejos canquigües de lívidas tenazas salían de sus cuevas profundas y minúsculas, hasta juntarse en grandes manchas escarlatas. Surgían de los ojos sin pupila de la madre tierra, formando poderosos escuadrones de acorazaditos guerreros provenientes de algún fantástico país de pigmeos (Ortiz, Juyungo, 1983, pág. 51).

A lo largo de la novela siempre se encontrará una naturaleza compañera del protagonista, que hace eco de sus sentimientos, se muestra compasiva o lo consuela. En el proceso de análisis e interpretación del lenguaje poético en *Juyungo* se analizan figuras, descripciones, momentos narrativos que llaman la atención por su peculiaridad y cumplen la función de contraponer las situaciones de hostilidad de la que es víctima el protagonista.

Indudablemente se toma en cuenta el acercamiento semántico y estilístico como una unidad. “Si el concepto de estilo literario quiere responder a la realidad, ha de tener en cuenta que el lenguaje no solo contiene un cómo, sino también simultánea e inseparablemente, un qué” (Kayser, 1976, pág. 373). Estas dos caras de la misma moneda corresponden al contenido de la realidad ficcional de *Juyungo* que se puede conocer a través de la forma de la expresión. Formas que se escogen, destacan e interpretan en este trabajo.

Así pues, al analizar un texto se identifican muchas veces patrones o motivos estilísticos que son el fundamento de su singularidad a través de la búsqueda, el hallazgo, la clasificación de rasgos, el inventario de las posibilidades estilísticas. La elección lingüística que se ha hecho en una obra define su individualidad y estilo. En *Juyungo*,

esta identidad sobresale por el uso de acertadas figuras retóricas y estilísticas, en medio de una narrativa lírica que fluye cristalina con el lenguaje de la naturaleza.

La razón de ser de la estilística es la investigación, el estudio y el descubrimiento del modo cómo funcionan las formas lingüísticas, como manifestación de una actitud. Este tipo de análisis, afirma Kayser, “no tiene el rigor de una demostración matemática; para poder iniciarlo se necesita gran intuición y sensibilidad, que ha de mantenerse durante todo el trabajo” (1976, pág. 433). En consecuencia, se trata de encontrar los momentos clave de poetización de la naturaleza en *Juyungo* y ver cómo se logra esa prosa poética.

La concepción de lo poético y la novela lírica:

Partamos de la pregunta ¿Qué es el lenguaje poético? Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*, afirma que “La poesía debe darnos la impresión (aunque esa impresión pueda ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un sentimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico” (Bousoño, 1976, pág. 18). En la comunicación poética debe haber un placer estético en el que coinciden autor y lector; esta alegría podría proceder de una sensación de “plenitud vital” sostiene el autor, que se experimenta al perfeccionarnos conociendo.

Pero ¿por qué hablar de lo poético en *Juyungo*? El concepto de “lo poético” se tiene en cuenta en este análisis porque definitivamente se realiza una comunicación poética en su narrativa. El lenguaje llama la atención sobre sí mismo por la abundancia de recursos expresivos que contiene, como aliteraciones, onomatopeyas, metáforas, símiles, prosopopeyas, el uso del diminutivo, adjetivaciones, canciones, leyendas, entre otros.

La historia sucede fundamentalmente en la provincia de Esmeraldas y los alrededores de la ciudad de Santo Domingo. La presencia de la naturaleza es constante, es un personaje que camina junto al protagonista; y en ese camino encontramos textos como: “Y de pronto, asomó una cinta patinada de gris: el río Quinindé marchando remolón y turbio entre un callejón de peñas negruzcas, como si tratara de retrasar el encontronazo que el Blanco (el río Blanco), más limpio y rápido, le asesta en la boca” (Ortiz, Juyungo, 1983, pág. 120). En lo poético lo que se comunica es la contemplación de lo que se siente; no es lo que el autor siente sino lo que nos puede hacer reaccionar emotivamente con esa contemplación. Eso lo logra Adalberto Ortiz en *Juyungo*.

La cita anterior, por ejemplo, continúa con una metáfora del encuentro de gente afro, mestiza y blanca: “Ambos ríos al juntarse, no pueden borrar una línea de color, pero se mezclan, formando uno solo; este fenómeno hacía pensar a Antonio Angulo, en Juyungo (afro) y su mujer (blanca), y en sí mismo (mulato)” (1985, pág. 120).

A propósito de este momento, Franklin Miranda afirma que: “Es esta coexistencia diferente y conflictiva de ríos (culturas), la que Lastre logra entender durante la novela como parte de una identidad afro ecuatoriana, pero es la misma que, vista como un conflicto irresoluto, sin síntesis, angustia a Antonio (acaso Adalberto Ortiz)”. (Miranda, 2004, pág. 57). El conflicto de identidad del personaje Antonio Angulo es una constante a lo largo del texto, desde que llegó al campamento de Santo Domingo. Él, junto a sus compañeros Nelson Díaz y Max Ramírez llegaron desde Quito: “Bajo su toldo impenetrable, Antonio Angulo se sentía fuera del resto del mundo. Se instalaría entre los negros. Él también era negro, a su despecho. Posiblemente se identificaría con ellos, y se conformaría” (Ortiz, Juyungo, 1983, pág. 87).

Este personaje es rechazado por mujeres blancas como Jacinta: “Imaginarse que

yo me iba a enamorar de un negro como él” (1985, pág. 102). Pero cuando Antonio se enamora de Eva, mujer afro, no acepta su embarazo “No quiero tener un hijo negro o mulato. Ni quiero que mi hijo sufra lo que yo he sufrido. Si fuéramos ricos podría dispensarse y solucionarse, pero en nosotros no. Mi generación empieza conmigo y termina conmigo” (1985, pág. 253). Como el río Quinindé, “que trata de retrasar su encontronazo con el río Blanco”.

Es difícil encasillar a *Juyungo* en una categoría predefinida, sin embargo esta novela tiene ciertas características de la novela lírica. Ralph Freedman mantiene que la imaginación poética del novelista lírico funciona diferente que la del convencional *confrère* (colega). “El mundo que crea con los materiales que le han sido proporcionados por la experiencia se vuelve un cuadro (...) La característica diferenciadora de la ficción lírica de la no lírica es el retrato, la detención del flujo del tiempo en constelaciones dentro de imágenes y figuras.” (Freedman, 1971, pág. 345). Es recurrente en *Juyungo* la detención del flujo del tiempo para hacer enfoques, como una cámara sostenida con esmero en una escena, por ejemplo dos personajes que admiran absortos el horizonte:

“A la espalda de los dos, las casitas bajas de los pescadores y uno que otro salón de baile y cantina. Muchas palmas jóvenes orillando el mar, condenadas a morir prematuramente como algún genio ignorado o como una mujer bella: mostrando el millón de sus raíces rojas, peladas, tal si fuera un hato de lombrices o culebritas aferradas en supremo intento” (Ortiz, *Juyungo*, 1983, pág. 252)

“Pocas formas permiten al lector penetrar tan directamente en el acto mismo del conocimiento y representarlo en un retrato inmediatamente accesible” (Freedman, 1971, pág. 354). En la novela lírica, un término clave es el *momento* (del que habla Virginia Woolf, cuya técnica es estudiada por Freeman). “El *momento* es el conocimiento en el artista de significativas conjunciones entre su sensibilidad propia y hechos tomados del mundo exterior (Freedman, 1971, pág. 249). Pero la diferencia entre poeta y novelista es

que “los poetas puros seleccionan con demasiada severidad. ‘Los poetas triunfan simplificando; prácticamente todo se deja fuera’. Pero el novelista (lírico) incluye todo lo que está relacionado al *momento*”. El novelista modela las novelas de hechos y costumbres, así como las de experiencia interna, en una forma lírica.

En *Juyungo*, todos los epígrafes que dan inicio a cada capítulo, dan la oportunidad al narrador de exaltar la selva, la cultura afro y su destino. Se presentan la sensibilidad interna y los hechos: “Mi abuelo de adarga, lanza pronta y tatuajes macumberos. Será mi abuelo. Voy hacia un pozo sin fondo, oscuro, oscuro, oscuro; porque todavía no encontré fiel asidero (...) y siempre marchando solo. Brutal soledad cósmica” (Ortiz, *Juyungo*, 1983, pág. 137). Así se encuentran múltiples *momentos* líricos a lo largo del texto.

Esta novela tiene tensión emotiva en su discurso. La descripciones llenas de imágenes trasladan al lector a varias escenas, como ésta, en un paraje de Santo Domingo (actualmente llamado Santo Domingo de los Tzáchilas):

Hasta los tímpanos llegaba el estero rumoroso de cristalino caudal, culebreante entre las malezas, de donde mujeres desaliñadas y agenciesas acarreaban agua en sendos calabozos, mientras niños y adolescentes, verdosos como la pulpa de las papayas tiernas, jugaban a los cocos y a las bolas de cristal, debajo de las casuchas que escasamente rodeaban la desmantelada plaza, alfombrada de montes y hierbajos, rasgada, en su trémulo y húmedo verdor mojado, por las heridas diagonales de los senderitos familiares (1985, pág. 64)

La ilusión que tiene el lector de que alguien se comunica realmente con él es la esencia del efecto de lo poético en la comunicación, cobra realidad. El lector siente que el autor se ha comunicado con él y el placer estético se ha iniciado. “La alegría estética quizá proceda de la sensación de plenitud vital que experimentamos al perfeccionarnos conociendo” (Bousoño, 1976, pág. 19). El lenguaje de la naturaleza en *Juyungo* produce

un innegable placer estético: descripciones, metáforas, personificaciones, adjetivaciones inusuales, cobran realidad por sus efectos. “El bordón de una marimba salió invitador, sonoro como un chorro de agua, sin acompañamientos” (Ortiz, Juyungo, 1983, pág. 20).

En *Juyungo* es destacable el uso del lenguaje coloquial y los sociolectos, las coplas y refranes, las leyendas y mitos. Todo este lenguaje comunica realidades dichas por los propios personajes o narrador, y tiene el poder de ubicar al lector en la situación que el autor ha querido conducir: un conjunto enmarcado en una poesía de la vida en el campo y en el tipo de orden de la cultura afro esmeraldeña. Se presentan monótonos lamentos de canciones en rituales de la muerte de un niño, cununos que acompañan la música fúnebre en los coros dirigidos por una mujer, o el compás de un bambuco junto a marimbas y tambores en la fiesta del trapiche.

Octavio Paz en el capítulo “Poesía y poema” de *El arco y la lira*, sostiene que la poesía “es el instante que contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí” (Paz, 1979, pág. 25). Muchos momentos en *Juyungo* son así. Se entrelazan la vida del protagonista y las imágenes intemporales del mar, el río, la selva, así como mitos, rituales, canciones. Todo esto se muestra ligado a un mundo grande y más amplio, a un mundo primigenio.

2.2 Contexto histórico-cultural de la novela *Juyungo*

Para contextualizar la novela *Juyungo*, recurro a Enrique Ayala Mora, en su *Resumen de Historia del Ecuador* (2008), quien establece tres períodos en el estudio de la época republicana: El proyecto nacional criollo, el proyecto nacional mestizo y el proyecto nacional de la diversidad. El contexto de *Juyungo* se ubicaría en el segundo

período, el proyecto nacional mestizo, cuando sucede la Revolución Liberal. El sector que alcanzó la dirección política, en esta etapa, fue una *burguesía comercial y bancaria* con la llamada transformación liberal. Los sectores sociales más activos fueron los campesinos de la costa (movilizado por las *montoneras*) al igual que artesanos, especialmente de Guayaquil e intelectuales liberales que divulgaban las ideas radicales.

En la etapa de consolidación del estado, se dio inicio a este proyecto nacional. Hubo una integración de la región costa-sierra con la construcción del ferrocarril; el proyecto liberal condujo una transformación ideológica, el estado controló espacios que estaban en manos de la Iglesia, como la educación, el Registro Civil; la Iglesia fue expropiada de la mayoría de sus latifundios. Sin embargo estas innovaciones políticas e ideológicas finalmente consolidaron mecanismos de reproducción de un sistema capitalista. La muerte del líder Eloy Alfaro fue parte de un plan de los sectores oligárquicos para frenar el impulso de la Revolución Liberal que iban contra sus estructuras de dominación.

A finales del siglo XIX e inicios del XX se dieron cambios importantes en la vida de los ecuatorianos, especialmente con el crecimiento de las ciudades, instalación de luz eléctrica, los primeros automóviles, exhibición de las primeras películas. Luego de la época de la Revolución Liberal, predominó la oligarquía liberal; Leonidas Plaza, en su segunda administración, dio mucho poder a la banca guayaquileña, a las oligarquías, y al latifundismo serrano. Tanto Plaza como Baquerizo Moreno enfrentaron entonces la insurrección montonera del coronel Carlos Concha, representante del alfarismo radical, que movilizó por más de cuatro años a los campesinos de Esmeraldas y Manabí.

En la novela *Juyungo* hay referencias significativas a la época conchista en Esmeraldas. El protagonista tenía predilección por aquellos relatos heroicos: “Corrían

aún frescos por las bocas de los negros maduros episodios de la revolución conchista, que para él no era más que un desquite de su raza, vejada y humillada por centurias, levantamiento sin bandera clara, sí, discutido y discutible; pero no para él, que no medía” (Ortiz, Juyungo, 1983, pág. 57). Ascensión Lastre admiraba profundamente al mítico tío, el comandante Lastre que peleó –desde la ficción- en aquella época de reivindicaciones de Eloy Alfaro.

Posteriormente la producción y exportación del cacao se vino abajo en el país, coincidiendo con la depresión de la posguerra de los países capitalistas. La crisis la sufrieron los trabajadores. EL 15 de noviembre de 1922 hubo una protesta popular con trabajadores organizados, que fue reprimida cruentamente en Guayaquil. Joaquín Gallegos Lara, el mentor de Adalberto Ortiz, escribe su libro *Las cruces sobre el agua*, novelando los hechos de esta masacre.

Hubo en los dos decenios posteriores una depresión económica, agudizada por la recesión del capitalismo internacional. Sin embargo surgió una incipiente industrialización con el cultivo de café, caña de azúcar y arroz. La clase trabajadora consolidaba sus primeras organizaciones y buscaban una posibilidad política. En 1926 se fundó el Partido Socialista, que más tarde se dividió y surgió el Partido Comunista.

El conjunto de escritores de la izquierda socialista tuvo gran presencia en la cultura nacional, la llamada Generación del 30. A ella corresponde el “Grupo de Guayaquil” al que años después de haberse formado, se integra Adalberto Ortiz.

En 1933 Velasco Ibarra inicia su primera presidencia, abriendo así una etapa de caudillismo en el Ecuador. En 1941, se vivió la invasión de tropas peruanas. Justamente la novela *Juyungo* termina con el episodio de la guerra contra Perú.

“Y vino el día en la provincia de El Oro, llena de soldados, con la inseguridad apuntada en los rostros plebeyos, con los malos caminos atestados de enloquecidos refugiados que huían de la frontera, como si la más devastadora de las pestes se acercara. Los peruanos atacaban en Chacras y Huaquillas, Balsalito y Carcabón” (1985, pág. 263).

El protagonista de la novela muere absurdamente en esta guerra. Aunque en palabras de Miguel Donoso: “Sus experiencias, su marginalidad, la discriminación racial, sus desilusiones constantes –en el trabajo, en sus relaciones, en su inserción social-, sus pérdidas, la rabia acumulada, lo conducen de manera natural, sin que sea un exabrupto, a ese desenlace” (Donoso-Pareja, 2007, pág. 20)

2.3 El *negritud* en la literatura ecuatoriana

Los términos *negritud* y *negritismo* tienen significados distintos. La *negritud* alude a los movimientos reivindicatorios de la población de origen africano, a partir de los años 30. El término se lo debemos a Leopold Senghor (Senegal, 1906-2001), Aimé Césaire (Martinica, 1913-2008) y León-Gontran Damas (Guyana Francesa, 1912-1978). Es un movimiento cultural, político e ideológico. Según Adalberto Ortiz, “la negritud es un medio de expresión y afirmación y no un fin como lo preconizan los extremistas políticos (...) que tiende a convertirse en una generosidad expresiva basada en tradiciones culturales casi olvidadas” (Ortiz, Negritismo, 1975, pág. 2).

El *negritismo* literario, en cambio se refiere a las producciones literarias que surgieron a partir del interés de los europeos por África y el Caribe. Los artistas, durante las vanguardias, querían producir desde lo diferente, y querían una desconcentración occidental. “En homología con la literatura indigenista, dentro del *negritismo* literario y aunque no es un movimiento ni escuela literaria formalizada, la crítica reúne tanto a

autores occidentales que reivindican la imagen del negro, como al afrodescendiente que escribe desde su cultura” (del-LLano, 2010, pág. 5).

El movimiento de la *negritud*, afirma Ortiz, “aparece como una antítesis afectiva y lógica del universal insulto humillante que el hombre blanco había inferido al negro en los últimos cuatro siglos.(...) La exaltación de la negritud va, ante todo, contra la aceptación generalizada de una supuesta inferioridad del negro” (Ortiz, Negrismo, 1975, pág. 3).

La literatura *negrista* se manifiesta en Ecuador a fines de los años treinta con la poesía y luego con cuentos y novelas de Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass. Posteriormente, Antonio Preciado publica su poesía, seguida de otros poetas como Washington Caicedo, Orlano Tenorio y otros. Anteriormente, los poetas anónimos esmeraldeños cantaban décimas populares con temas de cristiandad o de la historia de España, o contaban historias de animales, héroes, la mayoría de origen africano, de contenido picaresco o moral. Cabe señalar que Laura Hidalgo Alzamora, en su recopilación y el análisis socio-literario de las décimas esmeraldeñas, sistematizó por primera vez un estudio de este tipo de expresión cultural de la gente afro-esmeraldeña.

Juyungo es la primera novela ecuatoriana, cuyo protagonista es afro descendiente. Adalberto Ortiz afirma: “Mi literatura (negrista), siendo yo un mestizo de negros y de blancos, se orienta constantemente en una dicotomía, de tal modo que a veces abordo, tanto en fondo como en forma, temas de la negritud, otras, de mestizos, y también hago literatura que bien podría ser firmada por hombres de raza blanca”. (1975, pág. 5). Críticos, como Franklin Miranda, han confirmado esta posición de Ortiz en *Juyungo*:

Desde el punto de vista afro céntrico, el aspecto más decisivo que nos entrega un análisis de *Juyungo* es que nos enfrentamos a una obra contradictoria donde la ambigüedad identitaria del autor marca un constante dualismo literario:

una oscilación entre negrismo y afro ecuatorianidad. Se encuentra la propuesta explícita negrista y de lucha de clase con la que se enfrenta el problema del negro esmeraldeño y con la que coinciden la mayoría de críticos y el mismo Ortiz. Se trata de un proyecto que plantea la reivindicación de la comunidad afro ecuatoriana, el reconocimiento de una multiculturalidad nacional que debe abandonar los racismos en pos de la idea de mestizaje y en la unión proletaria como manera de enfrentar la opresión (Miranda, 2004)

Es innegable que *Juyungo* es un ejemplo que representa la llamada *novela de la tierra*, que se produce en Hispanoamérica en la primera mitad del siglo XX, con la peculiaridad de que Ortiz lleva a esta novela la musicalidad y el ritmo de su poesía negrista.

Frente a la pregunta que Hernán Rodríguez Castelo formula a Adalberto Ortiz en una entrevista sobre su vida y obra, *¿Qué te sugirió como asunto del mundo negro?* responde: “Había leído novelas negristas: *Batuala*, del África francesa; *Rey negro* de Coelho Netto, brasileiro; *Pobre negro*, de Rómulo Gallegos y *Las lanzas coloradas* de Uslar Pietri. Esas novelas me sugirieron el tema del negro. Pero quise hacer una novela con el modo propio con el que se debía hacer una novela negra: el ritmo”. (Ortiz, Adalberto Ortiz por sí mismo, 1971)

La producción literaria de Ortiz abre el telón en el Ecuador a las voces, ritmos, leyendas y términos afro-esmeraldeños. Según el propio autor, entre sus mejores relatos están *Los contrabandistas* (1945), *Los hijos blancos* (1954) y *La entundada* (Ortiz, 1971)

La entundada relata la desaparición de la joven Numancia que, según la gente del poblado, fue secuestrada por la Tunda. La buscan durante varios días, pero todo es en vano. La Tunda es temida porque ningún niño o joven resiste sus engaños, se los lleva y casi nunca los devuelve. Sin embargo, en este relato, Numancia vuelve a casa con un vientre abultado; es rechazada porque está “entundada”, tiene que salir del hogar y esconderse en la selva.

La Tunda emplea figuras atractivas para los infantes —sus padres o sus amigos, por ejemplo— como un pretexto para aproximarse, pero como se trata de un engaño, esta metamorfosis resulta abominable. Solange Rodríguez afirma que “el monstruo ominoso aparece como una criatura fantástica cuya interpretación simbólica se puede comprender —al imitar la realidad desde una familiaridad falsa— desde tres posibles líneas: la construcción física imposible como un desacato a las leyes de la naturaleza; la encarnación de los más íntimos temores familiares como el rapto de los hijos y su posible abuso, y el cuerpo femenino que resulta reprobable y extraño a partir del embarazo”. (Rodríguez, 2016)

En *Juyungo* la Tunda es materia de conversación entre los personajes, es parte de la imaginería popular; se cuentan hazañas de esta mujer-monstruo, con pata de molinillo, boca grande y pelo greñado.

El espejo y la ventana (1967) es la segunda novela de Ortiz; relata la decadencia de una familia mulata que emigra a Guayaquil debido al combate entre liberales y conservadores. Se enmarca en los mismos acontecimientos históricos de *Juyungo*, usando una novedosa técnica narrativa, la fusión de dos planos: el interior psicológico (el espejo) y el exterior social (la ventana). En su tercera novela, *La envoltura del sueño*, el autor experimenta con el lenguaje, los mismos acontecimientos son narrados por varios personajes y por un coro de voces anónimas. Donoso Pareja subraya que esta novela “incorpora el humor en su variante más significativa: la ironía, con lo que su estatura crítica crece, fustiga con eficacia y sin caer, en momento alguno en lo declaratorio y panfletario” (Donoso-Pareja, 1986)

En poesía, Ortiz ha escrito: *Tierra, son y tambor* (1945), *Camino y puerto de la angustia* (1945), *El vigilante insepulto* (1954), *El animal herido* (suma de su obra poética, 1959), *La niebla encendida* (1983). En palabras de Rodríguez Castelo: “Poeta,

novelista, cuentista, y, en lo étnico, y consecuentemente en los estilístico y temático, mirando a dos vertientes, la negra y la blanca, Adalberto Ortiz resulta una figura interesantísima de nuestra literatura”. (Ortiz, Adalberto Ortiz por sí mismo, 1971).

3. SEGUNDO CAPÍTULO: LENGUAJE Y POETIZACIÓN DE LA NATURALEZA EN *JUYUNGO*

A continuación se realizará la descripción y la interpretación de las voces de la naturaleza en *Juyungo*. El objetivo es descubrir cómo está construido el lenguaje poético de la naturaleza y de qué manera dicho lenguaje se contrapone a las situaciones de hostilidad de las que es víctima el protagonista.

3.1 La sonoridad en la selva: descripción e interpretación del nivel fónico

En este nivel se pone especial atención a la forma cómo se producen y perciben los sonidos. “Lo que interesa es descubrir la expresividad, significado y rendimiento estético de los recursos fónicos” (Díez-Borque J. M., 1996, pág. 59). El acercamiento se realiza desde el punto de vista del significado y la expresividad.

Las figuras sobresalientes de esta categoría en *Juyungo* son las aliteraciones y las onomatopeyas. Según Díez-Borque, la relación entre significante y significado es, en sí, arbitraria y resultante de una convención admitida por los hablantes, pero los sonidos pueden ser asociados a otras sensaciones y hasta a estados síquicos (1996, pág. 61).

La aliteración se caracteriza por la repetición de un sonido o de varios iguales o próximos. Tiene efectos eufónicos o cacofónicos y va unida a otro tipo de reacciones que se pueden originar en el lector. “La repetición del mismo sonido/imagen/ritmo dota al texto de cierta armonía en la redundancia a la vez que fija el interés en un determinado objeto” (Malangón, 2011). La reacción sensorial que necesariamente producen los sonidos, como materia acústica, afirma Emilio Arcos, “resultan agudos o graves, ásperos o mates, y la capacidad sinestésica permite que se asocien a otras especies de sensaciones

no auditivas, sino visuales, o táctiles, o a matices del estado sentimental del ánimo. Esta capacidad sugeridora latente en los sonidos, que la lengua normal pragmática suele descuidar, es aprovechada, en cambio, por el lenguaje poético, que tiende a que sea expresivo, sea espíritu formado y no materia bruta y silente”. (E. Méndez, 2001).

La onomatopeya, por otro lado, al imitar sonidos reales, ruido de movimientos o de acciones mediante los procedimientos fonéticos de la lengua, se presenta como “un fenómeno que se produce cuando los fonemas de una palabra describen o sugieren acústicamente el objeto o la acción que significan (...) Las voces en las cuales se verifica dicho fenómeno, se denominan palabras onomatopéyicas o imitativas. (Lázaro-Carreter, 1977).

Al inicio de *Juyungo*, cuando el protagonista Ascensión Lastre, siendo niño, acompaña por primera vez a su padre y madrastra a la misa, se admira de la forma de vestir de los fieles, cada uno ataviado según su gusto de la mejor manera; los miraba “con ojos espantadizos de raposa deslumbrada” (Ortiz, Juyungo, 1983, pág. 19). Ese mundo era ajeno para él, era gente extraña que rezaba en la iglesia “como un coro de cucarrones, un coro de cucarrones zumbando, zumbando, zumbando, eso era el rezo para Ascensión; igualito a los abejorros negrísimos, zumbando y huequeando la madera” (1983, pág. 20).

En esta aliteración de sibilantes –un siseo característico de intensidad alta- el chico escucha los rezos, como zumbidos y rumores, una imitación de sonidos de abejorros y rezos- Para él, los zumbidos de cucarrones al hacer hoyos son rezos de la gente en la iglesia, que repite oraciones, sin entender lo que dice. El padre de Ascensión le ordenó que se quedara fuera de la iglesia porque todavía no había sido bautizado. Este rechazo y los rezos que escucha desde la puerta, presagian su hundimiento en el hueco de la soledad y la exclusión. Es el inicio de su verdadero cimarronaje. La vida de Ascensión Lastre se convertirá en la de un desamparado “andar y más andar, anda que anda hasta

quedar en íntimo contacto con la noche pura” (1983, pág. 69).

El cimarronaje que va a iniciar Juyungo se relaciona con los hechos que sucedieron en la provincia de Esmeraldas. Miranda afirma que en 1640 llegan a ese sitio cimarrones huidos de las minas de oro de Barbacoas (sur de Colombia). Sus nacionalidades africanas varían entre mandingas, congos (algunos de filosofía bantú) y angolas. Durante este mismo siglo se reciben también a esclavos negros que escaparon de las plantaciones que los jesuitas habían creado en los Valles de Imbabura (El Chota). En 1725 llega un grupo de negros bozales de Guinea que habían cimarroneado de Colombia. Todos ellos veían a Esmeraldas como “Tierra de libertad”. A partir de 1895 (revolución liberal) hay la intención de incluir a las bases montubias y negras para la renovación del país.

Vemos así que el afro ecuatoriano esmeraldeño es cimarrón de nacimiento, no dio ventajas para una fácil colonización, ni permitió el establecimiento de la esclavitud en su territorio, aglutinó en torno a su vida libre a otros esclavos cimarrones de la región y luchó por su libertad tanto en la independencia como en la joven república. Pero lo destacable es que esta estrategia le dio la oportunidad de crearse fuertemente como un otro que expresa constantemente en todos sus actos ese cimarronaje, el escape y resistencia a la colonización cultural que aún hoy pretende realizar la hegemonía (2004, pág. 31).

El protagonista de *Juyungo*, luego de haber sido abandonado a su suerte, inconsciente en el monte por los golpes brutales que le había dado su padre, escucha el sonido de marimbas, música que está presente a lo largo del texto, unas veces cerca, otras veces, lejos. “El jolgorio de marimba llenaba el aire: los cununos repiqueteando, el bombo atronando, la gente alborotando, la marimba cantando, los cantores contrapunteando” (1983, pág. 22). La repetición de los sonidos “ando” (formas gerundiales) refleja el grupo de instrumentos, la musicalidad, el canto. Esto escucha Ascensión Lastre en medio de la rabia y el dolor físico: a pesar de todo, el ritmo, la alegría, la música, la marimba, propios de su cultura, están allí, en el fondo con la sonoridad en

medio del silencio. Esta música es una constante en la obra: el sonido de la marimba y el bombo recuerdan el origen, la necesidad de expresión de su gente a través del baile y el canto. Son los sonidos familiares que le ponen una mano en el hombro al joven Ascensión.

El fondo de sonoridad continuo nos remite a un espacio primigenio. En este sentido, en *Juyungo* se pueden ver algunos rasgos de epicidad. Kayser sostiene que en el proceso épico se añade como esencia la introducción de personajes y episodios que ocupan el primer plano en un espacio amplio y lleno, en un mundo mayor. “El narrador tiene una visión completa no sólo del tiempo pasado, sino también del espacio; todo lo que sucede y va a ser narrado está permanentemente ligado a un mundo mayor, sumergido en un mundo más amplio” (Kayser, 1976, pág. 235)

Al huir de su casa, como un personaje de la novela picaresca española, Ascensión Lastre sirve primero a un amo, al contrabandista Cástulo Cachingre. Luego vive una temporada con los Cayapas, donde adquiere el sobrenombre de Juyungo; después se embarca con un vendedor ambulante, Manuel Remberto Quiñónez; posteriormente trabaja de peón en la construcción de la carretera de Santo Domingo, donde hay una huelga en la que participa. Allí ahonda su cuestionamiento del odio hacia los blancos, allí también se enamora de una mujer blanca. Hace amistad con Nelson Díaz, joven estudiante “tenía que haber muchos como él, un casi blanco, y muchas gentes buenas y blancas. Era posible. Y una frase de Nelson le repiqueteó: ‘Más que la raza, la clase’. En fin, él, Ascensión Lastre era libre de hacer lo que le diera la gana” (1983, pág. 107).

Estos pensamientos iban y venían en su día a día, no lo dejaban. “En eso pasó una bandada de loros alharaquientos, con un vuelo forzado y vibrátil, para perderse detrás de las copas iluminadas. Se oía su fuerte grec-grec” (1983, pág.107). Los loros con su

grec-grec y los pensamientos de Ascensión: esta onomatopeya que recrea el sonido de los loros es como si le repitieran a Ascensión que siempre está cavilando en lo mismo.

La selva (yunga) continuamente tiene algo que decir: “Afuera, murmuraba la yunga, nunca muda, la profunda ch de la chicharra, y los rumorosos seres que juegan con la vida y con la muerte (...). Y al igual que la selva, Ascensión Lastre no dormía” (1983, pág. 86). En forma explícita se hace alusión a la /ch/, a los sonidos que alertan la vida nocturna de la selva, como Ascensión con su insomnio y sus pensamientos que le susurraban como la chicharra: clara analogía entre los sonidos de la selva y los pensamientos de Ascensión.

Las tormentas en el trópico y en la selva se muestran extremas, y una en particular antecede la muerte de un buen amigo de Ascensión, Manuel Remberto, una vez que su grupo abandonó el trabajo en Santo Domingo. “El cielo se caía. Se caía por pedacitos de agua. Su cara cenicienta escupía torrentes desmenuzaditos” (1983, pág.111). La repetición notoria del fonema /s/ reproduce el sonido del agua al caer, porque si bien “el cielo se caía”, lo hacía con una lluvia por “pedacitos” y los torrentes llegaban pero “desmenuzaditos”. El lenguaje de la naturaleza en este caso es una música que acompaña a la enfermedad de Remberto. Llegará la muerte, así como llegó la fuerte tormenta, pero la solidaridad de la naturaleza se hace ver con la dulzura del uso del diminutivo y la /s/ suavizadora y maternal.

La fuerza del ambiente de la selva y sus tormentas son descritas con gran precisión; es como describir el carácter enérgico e impetuoso del protagonista: “Era una lluvia torrencial y ronca, irregularada por ráfagas de aire que pulverizaban las gotas en manchones blancos. Y entre el ruido ensordecedor de ametralladoras innúmeras, el viento, perro cazador, aullaba entre los ramajes locos y, horadando el tímpano del monte, zambullíase en el vacío” (1983, pág.111). La gente y los animales se sobrecogen ante esta

escena, un drama diario: la fiereza de una tormenta en la zona tropical, que antecede a la tranquilidad. El sonido vibrante de la /r/ provoca un efecto de sonoridad, pero de una sonoridad “ensordecadora”, como decía el poeta Olmedo en su “trueno horrendo que en fragor revienta”. Aquí se revienta la tormenta con un ruido de ametralladora. Y el viento, personificado como un perro de caza que aúlla y perfora el tímpano de la montaña.

El lenguaje recrea sonidos de los pasos de Ascensión y de su amigo Remberto en el aguacero, “se oía solamente el chuab-chuab-chuab de los pies abanicados, que iban haciendo masato el arcilloso lodo del sendero abierto por las huellas” (1983, pág.112). El golpeteo conduce al significado del momento: los dos solos en la lluvia, tratando de continuar un camino que los llevará a un río para tomar una balsa y regresar a la provincia de Esmeraldas. Los dos solos en el lodo y en la red de la lluvia: chuab-chuab-chuab. La descripción del sonido de las pisadas solitarias remite al destino de estos hombres que regresan a su tierra.

En determinados momentos el lenguaje puro de la naturaleza coincide con los personajes, a través de sonidos armoniosos y poéticos que acompañan, por ejemplo, a Antonio Angulo, el estudiante que fue encarcelado en Santo Domingo, acusado de organizar la huelga con los trabajadores de la carretera. Es un lenguaje solidario que muestra el amanecer a través de las rejas de caña guadúa: “Llegó también otra madrugada. El más temprano rayo de sol hizo quebrar el casi silencio de las frondas en toda la manigua. Filtró veloz su vaho de luz por entre las copas humedecidas, y el celaje vaporoso vibró en vuelos de insectos y de pájaros” (1983, pág. 104). El sonido que produce la v ondula y vibra como en una cadencia que produce el vuelo de las aves. Una naturaleza que acompaña al estudiante desde afuera, una naturaleza que se mimetiza con el despertar del joven en la cárcel.

Sin embargo la naturaleza exuberante se despierta y “los gritos tumultuosos de los animales salvajes, mostraron al joven mulato (Nelson) la fuente infernal de donde los negros aprendieron aquellos ruidos o levantaron el volumen de sus voces para tapar la garrulería eterna de la Naturaleza” (1983, pág. 105). La naturaleza con sus altos niveles de sonidos es la maestra en el diálogo con las voces de la gente afro. De ella han aprendido las voces, y en ella viven.

Sostiene Miranda que en la medida en que Juyungo cumple con la intención de ser una novela afro ecuatoriana, el espacio donde transcurren los hechos adquiere una característica especial: la naturaleza esmeraldeña, compuesta por la selva, ríos, montañas, manglares y mar, no se constituye en un fondo para la narración, sino que ella también es protagonista no sólo porque condiciona la vida material y cotidiana de los afro ecuatorianos, sino también porque es un elemento vivo de su cultura.

Para el afro ecuatoriano de esta región, la naturaleza existe en su lengua altamente onomatopéyizada, en la forma de entender el mundo (mitos y costumbres), en la conformación del carácter de sus habitantes (cíclicos, rebeldes, desbordante de sentimientos, no reprimido), en el equilibrio entre la explotación de los recursos y el respeto a lo inexorable de su ser. La novela logra a veces alcanzar (en su lenguaje, descripciones, metáforas y narraciones) esa unión del hombre con la naturaleza. (2004, pág. 40).

Las onomatopeyas, formadas por la imitación de un sonido con el que hay un vínculo semántico, son usadas en el texto de una manera casi gráfica. En una de esas noches de conversación en la casa de don Clemente -el patriarca de la isla de Pepepán- vísperas de una tormenta, Ascensión y el grupo estaban atentos:

No se oía llover; sólo se escuchaban la ranas y los sapos agradecidos, croando de modos diferentes :

-Cro-aac, cro-aac, cro-aac.

Ora era como el lamento desesperante de una criatura, de un pájaro extraño de mal agüero; ora el deprimente ladrido de perro tierno:

-Jáe-jáe-jaeu. Jáuu-jáuu (1983, pág. 155)

El uso de los guiones dirige el acento: es el sonido exacto del sapo, el pájaro, el perro. Estas impresiones auditivas son parte de la vida de Ascensión. Se describe una resonancia de seres de la naturaleza que son piezas del escenario en el que vive el grupo; es un claro diálogo entre la naturaleza y su gente.

3.2 La solidaridad del lenguaje de la selva: Descripción e interpretación del nivel semántico

La valoración y el análisis del campo semántico ofrece puntualizaciones para comprender y valorar el texto: los cambios semánticos producen valores estilísticos. Interesa pues, precisarlos en el lenguaje de la selva de *Juyungo* -texto lleno de figuras y símbolos- en cuanto sean valores expresivos y significativos. Se tiene en cuenta este aspecto de la semántica porque se evalúan y analizan los cambios de significado que sobresalen estilísticamente en el texto: metáforas, adjetivaciones, prosopopeyas, diminutivos. Es decir, este enfoque se efectúa por el sentido e interpretación de palabras, expresiones o símbolos que se examinan en el texto.

La madre del agua

La madre del agua probablemente sea la imagen más poderosa de la novela. Se crea una analogía entre el temperamento del protagonista y la naturaleza de los ríos: siempre en movimiento y reacios a ser dominados. Con la llegada de la madre del agua, Juyungo siente una identificación con esa corriente porque acaba un ciclo en su vida, como el agua que acaba en el mar. Han incendiado la casa donde vivía con su familia, allí murió su pequeño hijo, su esposa enloqueció por esta muerte; luego asesinó a machetazos a los culpables y partirá de la isla Pepepán a seguir errante, solo y sin rumbo.

Según el viejo, la madre del agua era una descomunal serpiente de siete cabezas. De pura vieja tenía la piel cubierta de conchas verdes y cerdas duras y largas como agujas de ensartar tabaco. En las regiones montañosas y selváticas donde moraba, reinaba un silencio de muerte. Ningún animal, por mezquino que fuera, osaba acercársele, so pena de ser atraído desde lejos al abismo de sus fauces. Los montañeros conocían su presencia, por esa desconcertante ausencia de vida, y al instante desenvainaban sus largos machetes filudos para cortar el aire que los rodeaba y neutralizar el poder hipnótico del monstruo. (...) Arrojaba árboles y matorrales y los arrojaba a la creciente del río Esmeraldas. Se sumergía y bajaba al Gran Océano para juntarse con sus amantes (...) La imponente creciente lo hacía sentirse (a Ascensión) como ella misma. Furiosa, desatada venía cual una gran culebra terrosa sin medida. (1983, pág. 166)

En la narración y descripción de este fragmento, lo más representativo es el claro dominio de adjetivos que describen la índole de la madre del agua: descomunal serpiente, vieja, con cerdas duras y largas, desconcertante ausencia de vida, poder hipnótico, gruesa, sucia espuma, matorrales desarraigados, culebra terrosa. Díez-Borque afirma que el adjetivo es uno de los recursos de la lengua literaria de más importante rendimiento porque dirige la valoración (Díez-Borque J.-M. , 1996, pág. 86). En este fragmento todos los adjetivos usados tienen una carga expresiva de fuerza y poder que va más allá de lo humano. La anteposición del adjetivo (descomunal serpiente, desconcertante ausencia, sucia espuma) potencia más las características aterradoras de la corriente de agua que arrasa con lo que hay en el camino, sin compasión, con autoridad y coraje.

Juyungo mira esa escena y se siente firme e identificado con la corriente. Los árboles, arrancados de raíz, se hunden y reflotan para precipitarse en un vértigo, escena que, en lugar de atemorizarle, le da fuerza: “Cuando su ira subía, quedaba casi al nivel de la creciente muy amada”. (Ortiz, Juyungo, 1983, pág. 167) .

En el plano semántico resalta la imagen: “madre del agua, una descomunal serpiente de siete cabezas”; es una metáfora continuada, evocadora de un río crecido que causa enormes destrozos, como los que causa la bestia salvaje de siete cabezas del

Apocalipsis. “Culebra terrosa sin medida”: imagen de la serpiente, color de la tierra, con su connotación de miedo y simbolismo de lo maléfico. “El silencio de muerte”, una metáfora sinestésica-auditiva que sugiere amenaza y mutismo total. Se presenta el agua como un monstruo: una prosopopeya que otorga cualidades de orden animal –serpiente- a elementos de la naturaleza –agua-. Los montañeros trataban de “cortar el aire con machetes” en su desesperación por la cercanía de la maléfica madre del agua, una forma irónica y paradójica de hacer cualquier acto para evitar el fin.

Sin embargo Juyungo mira distraído el espectáculo. Es su propia naturaleza la que habla a través de la madre del agua: “Y se vino el río hecho una bomba, una gran bomba. Era como la vida de un hombre cargado de pasiones, la vida de Juyungo a lo mejor” (1983, pág 167)

La corriente de agua que en su camino crece y arrasa para terminar su ciclo en el mar es una clara analogía de la situación que está viviendo el protagonista en ese momento. La función emotiva está clara, es una provocación hiperbólica para despertar reacciones de impotencia humana frente a la fuerza de la naturaleza. Es un drama que presenta un mundo de pasión que se comunica directamente con el sentir del protagonista.

Las características de la leyenda de la madre del agua corresponde a varias regiones del Caribe, pero permanece especialmente arraigada en Cuba, en la cultura popular del campesino.

Según mitos de la zona central de Cuba, la “Madre de aguas” suele aparecer en los ríos y lagunas como un tipo de serpiente muy grande y ancha que posee dos cuernos, escamas gruesas difíciles de penetrar y todo aquel que intente matarla o capturarla, muere al instante. Son muchas las historias entorno a esta figura mitológica: unos dicen que es devoradora y que arrasa con todo a su paso, otros aseguran que la “Madre de aguas” es un remolino que invoca a los rabos de

nubes. Sin embargo, hay quienes afirman que es una suerte de protección divina porque donde vive una de ellas jamás se secará el agua. (Falcón, 2015).

Aquí viene a colación Kayser, cuando hace referencia a *Werther* de Goethe, y afirma que la estructuración no sólo abarca la historia del personaje, sino también ese mundo épico de la naturaleza, más amplio, que vibra y transcurre en un ritmo internamente igual al del estrato sustancial predominante, (en el caso de *Werther*, dos estaciones del año, la primavera y el otoño) (Kayser, 1976, pág. 235). Si bien ambiente, época y personaje son muy diferentes, esta referencia de Kayser nos traslada a *Juyungo*, ubicando un acontecimiento individual en primer plano (la vida del protagonista Ascensión Lastre) que se desarrolla en un mundo más amplio (la selva, el hombre afro, lo mítico, lo primigenio). Hay una yuxtaposición de dos planos de la acción: por una parte, la vida del Juyungo y en segundo término, la historia del Ecuador en la década de 1930 y las referencias del inicio del mundo afro en Esmeraldas. Lo narrado se enmarca en un mundo superlativo, como telón de fondo.

Cuando Ascensión era niño, el río le ofrecía su encantamiento y le devolvía la tranquilidad. La personificación de este elemento es permanente en el texto. Según Dubois, la personificación “hace de un ser inanimado o de un ser abstracto, puramente ideal, una persona real, dotada de sentimientos y de vida” (1998):

El río viene de arriba, el río va para abajo; viajero de oro, de plata, de barro, de vidrio; cespino como un zambo, liso como un cholo; callado, manso, triste; bullanguero, encabritado, hambriento; siempre diferente, sin cansancio, pleno de alma. Es una prolongada risa de negro en el rostro oscuro de la manigua. Por eso era que a Ascensión le devolvía la calma, su indiferencia infantil. (1983, pág. 19).

Aquí el río de la infancia se presenta como un viajero que no discrimina. Para el río no hay diferencias en los grupos sociales, pueden ser de oro, plata, barro o vidrio;

tampoco hay diferencia en los grupos étnicos: sean zambos o cholos; ni en el temperamento de los personajes: callados o bullangueros. El río representa a todos con sus diferencias y particularidades. Contemplar el río, a Ascensión le devolvía la calma. El río tenía la virtud de aquietar la rabia que irrumpía su espíritu debido a los injustos hechos que sufriera desde su infancia. El río, con la capacidad de renacer, de ser siempre diferente, “sin cansancio, pleno de alma” es la fuerza vital en la que se afianza Ascensión Lastre, esa “gran serpiente de agua, sobre cuyo lomo viajaban” (1983, pág.19).

Por eso, durante los años en los que Ascensión fue peón en Santo Domingo sentía siempre nostalgia de su ambiente. La selva donde trabajaba en la construcción de la carretera, con “espesas paredes de árboles” no tenía el gran río de su tierra. “El río era su madre, su caballo, su amigo, devolvedor de la tranquilidad. Anhelaba regresar a quebrarle el lomo con el canaleta, meterse en su frescura, oír sus canciones” (1983, pág. 83). Buscaba con nostalgia ese ser que le daba confianza “Los que había por esas montañas de Santo Domingo no eran ríos, sino mal nacidos esteritos que lo sacaban de quicio. No era que no amase la selva, no. La amaba como a su propia persona. Pero también quería al río” (1983, pág. 83). EL eje constante que atraviesa la novela es la personificación del río que persiste con su vitalidad arrolladora. Es el siempre comprensivo compañero de Ascensión.

Cada uno de los XVI capítulos de la novela, se inicia con un encabezado llamado Ojo y oído de la selva. En la mayor parte de ellos parecería que es la voz de la naturaleza, la que ve pasar por su seno la vida de la gente, con la confianza de saberse propietaria de todos los que pasan o se arraigan en ella. En todos estos epígrafes -escritos en su mayoría como prosa poética- que hace referencia a la naturaleza, vemos que ésta adopta características extraordinarias y personifica el ambiente duro y segregacionista en el que

vive el habitante afro-ecuatoriano. Es como si la selva hablara; es un elemento vivo de su cultura.

Epígrafe del capítulo IX:

Rompió su pacto con Mandinga y todo se le vino entonces guardabajo. Su sangre era leche de caucho, y sus huesos, tagua pelada. Cuando le cortaron la piel negra, se despertó y vio que era pobre. Desde entonces huyó entre la balumba intransigente de sus pensamientos, pero se volvió a dormir. Nada más insuficiente que la geografía, ni nadie más insignificante que un hombre parado en el seno rumoroso de la selva. (1983, pág. 129)

En este epígrafe hay un juego semántico destacable: sangre-leche de caucho (blanca) y huesos-tagua pelada (blancos). Por fuera la piel negra: negro-pobre. El personaje prefiere dormir para huir de esa realidad. La geografía, la tierra no son suficientes para un hombre solo y excluido; es un ser abandonado en la mitad de la selva que le susurra. La naturaleza es un contrapunto claro y seguro frente al rechazo y al estado absoluto de soledad del hombre, pero su presencia segura no cambia la condición de profundo desamparo.

En el epígrafe del capítulo XVI el río se mimetiza con Juyungo, cuando huye errante después de asesinar a los dos hombres que incendiaron el caserío en la isla de Pepepán, isla donde finalmente se estableció con su familia y compañeros, unidos en solidaridad y reciprocidad, y con la esperanza de vivir emancipados:

El río chorrea de arriba, el río se pierde abajo. Cuando los guayacanes florecen, el mar se pica. Mar Cementerio de todos los ríos del mundo. Perro lamedor de todas las cosas del mundo. Puente de todos los mundos. Final de cien finales. Río. Río, vida de negro, vida de hombre. Vida de negro, vida de Juyungo. Hay negros que se marchitan fuera del río. Son uno solo, el río y el juyungo” (1983, pág. 231).

Hay una catarsis, una puesta en escena del efecto limpiador del agua a través de metáforas: el río como la vida de Juyungo, agitado, nómada. Sin embargo el final

irreversible es el Mar Cementerio, la muerte. Terminan siendo “uno solo, el río y juyungo” que desembocan en el gran mar que une a todos “Mar Cementerio de todos los ríos del mundo”. Parecería que en la muerte, finalmente, no hay segregación ni cimarronaje, porque es el lugar que recibe a todas las aguas, a todos los seres; el mar es “el perro lamedor de todas las cosas del mundo”. En este epígrafe se escribe juyungo con minúscula: “voz cayapa que significa mono, hediondo, diablo o malo, pero que los indios cayapas se lo aplican al negro” (1983, pág. 282). Uno más entre todos.

La vida nómada de Juyungo se relaciona con el cimarronaje que fue practicado por muchos grupos afro durante la época de la esclavitud. Al mantenerse marginados y auto-determinados, mantuvieron sus manifestaciones culturales ancestrales, a pesar de las influencias externas.

El mulato Antonio Angulo -amigo de Ascensión- poco después de la tragedia, hace la siguiente reflexión:

¿Cómo se sentirá un hombre después de haber matado a un semejante? Hasta sentía envidia de aquel negro solar, de aquella fuerza desatada de la tierra del trópico, que ni la desgracia misma, caída sobre los que amaba, era capaz de abatir, sino de exasperarla y levantarla. Un negro, sobre cuyo poderoso carácter no pesaba ningún prejuicio, ninguna falsa metafísica, antes, por el contrario, los prejuicios sólo servían para encenderlo (...). Esta selva siempre tibia, polícroma, incidental, embrujada, borrachita de sol o de lluvia” (1983, pág. 233).

Por un lado Ascensión asesinó a los que incendiaron el caserío de la isla Pepepán, donde murió su hijo. Por otro lado, esta acción es admirada por su compañero y por los habitantes de la isla. La selva de fondo es descrita con adjetivos inusitados: “polícroma” -contenta, llena de color, llamativa-. “Tibia”, en este caso parecería moderada, hasta indiferente al crimen. “Incidental”, como que el acto fue algo secundario. “Embrujada”, enajenada, como que nada importante ha sucedido. “Borrachita de sol o de lluvia”. En definitiva, la selva está satisfecha, es como si susurrara a Ascensión: estoy contigo, no tienes ninguna culpa.

Hay situaciones, por otra parte, en las que abiertamente la naturaleza acuna a Juyungo. Cuando era niño, por ejemplo, el protagonista iba al monte a buscar animales para la comida; recolectaba iguanas, ratones de monte, culebras, sapos. Comida que la madrastra, en una “concha sebosa por el uso” le servía con poca voluntad. Con un par de bocados de esas sopas, se sentía lleno. A menudo prefería ir al rastrojo para buscar pepitas de hierba mora, uvillas, badeillas moradas.

Se sació (de los frutos silvestres) hasta sentirse mal. Acostóse en la maleza y durmió hasta cerca del anochecer un sueño pesado, profundo. Una gran piedra tirada en medio del cauce no reposaría más tranquila. Dormía indiferente a las menudísimas espinas de la gualanga, que pica más que la ortiga; a las víboras, que se paseaban muy orondas; al trinar de los pájaros discretos y al siseo del viento enamorado entre las hojas, refrescando el ambiente caldeado como un jubón de tabaco (1983, pág. 18)

La maleza es un nido para Ascensión, una naturaleza que lo adormece como una madre. Las espinas no le hacen daño, las víboras no le pican, los pájaros le cantan delicadamente al igual que el viento que le acaricia y refresca. Espinas y víboras se ponen al mismo nivel que la suave brisa y el canto discreto de los pájaros. En situaciones de soledad en su infancia, cuando es despreciado por su padre y madrastra, la naturaleza es su aliada segura y leal. La personificación del viento que silba enamorado y que se desliza entre las hojas, como un duende travieso, mitigando el calor, es casi una escena de fantasía.

Una de las unidades de la épica es el *cuadro*, que sobresale por la descripción. “Como en la lírica, el cuadro fácilmente se convierte en símbolo. A causa de la estática, y también por la tendencia a dirigir el movimiento no hacia delante, sino hacia profundidades insondables, el cuadro desempeña en la épica, un papel relativamente pequeño; pero cuando se presenta en todo su esplendor, es de efecto sorprendente” (Kayser, 1976, pág. 241). Hay muchos *cuadros* en esta novela, como el anteriormente

citado, donde la descripción –especialmente de la naturaleza- muestra la vida silvestre y su humanización. La naturaleza se ubica empáticamente en la orilla de Ascensión Lastre

En la adultez de Juyungo, la selva y sus frutos nuevamente lo protegen, lo abrazan y lo curan, cuando huye herido por los machetazos que recibió en la lucha con el alemán y Cocambo. Sacia la sed con agua de un bejuco, come “minúsculas papayas de mico” y cura sus heridas con “ají gallinazo” molido, pero es tan fuerte el ardor de esta cura, que cae retorcido sobre la hojarasca, desvanecido. “Cuando se despertó, tuvo la impresión de haber dormido quince días, ni más ni menos. Las cortadas estaban secas, con una costra” (1983, pág. 239).

Aquí llega nuevamente la gran prosopopeya del río que llama a Juyungo: “No podía orientarse. Al cabo de muchas jornadas, después de pasar diez veces por los mismos sitios, oyó el murmullo familiar del río, que lo llamaba” (1983, pág. 239). Definitivamente el río es su aliado; paradójicamente es el elemento que le guía y le enraíza (¿qué agua puede enraizar?) en la noción del fluir y atravesar las circunstancias que se le presentan. Es lo único real para él.

Por entre el ramaje y las trepadoras, le llegaron trocitos del espejo de agua. Metióse en él con ropa y todo, y luego se puso a lavarlas con pepas de jaboncillo. (...) Cerca de su cuerpo pasaban, a veces, ramitas secas, restos pequeñísimos de vegetales deshechos, remolinitos de efímera vida, corriendo siempre hacia el mar (1983, pág. 240)

El río acaricia a Ascensión Lastre, como solo puede hacerlo una madre amorosa. Siente que revive. Las ramitas secas le arrullan al pasar, acariciando su cuerpo dolorido. Es una madre que consuela, que usa diminutivos y que enseña también la verdad: el agua del río va al mar, como la vida que fluye, que desemboca y que se acaba. Es un anuncio de la muerte de Ascensión. Su vida sólo ha sido un “remolinito” en el agua.

Al respecto del uso de diminutivos, Wolfgang Kayser afirma que “las más de las veces los diminutivos (como rasgo estilístico) no quieren designar la pequeñez del objeto,

sino expresar, en primer término, la afectividad del que habla; pertenecen menos a la perspectiva óptica que a la emocional” (Kayser, 1976, pág. 145). El uso del diminutivo es un rasgo estilístico importante en *Juyungo*; aparece en algunas situaciones cuando el protagonista necesita amparo y protección.

El lenguaje poético de la naturaleza identifica al protagonista y le permite soportar las situaciones de hostilidad a lo largo de su vida. Las metáforas bellamente utilizadas muestran esas “posibilidades prácticamente ilimitadas” que posee esta figura, como afirma José Antonio Mayoral (Mayoral, 1994, pág. 229)

3.3 La identidad étnica y lingüística en *Juyungo*

En este segmento se pone atención a las unidades lingüísticas, a la forma y la función conjuntamente. Se trata de averiguar y explicar las posibilidades expresivas que ofrece el texto en este nivel. A continuación se pondrá especial interés a los sociolectos, refranes, décimas, toda esta rica expresividad del habla en el grupo afro ecuatoriano presente en la novela.

En *Juyungo* se representa el habla característica del personaje afro esmeraldeño mediante modificaciones fonológicas.⁴ Hay diversidad de giros y sociolectos. Es usual la reducción de consonantes finales de sílaba. Frecuentemente se eliminan la /d/ al final de la palabra, al igual que la /s/ y la /r/.

Don Clemente, el patriarca de la isla de Pepepán, el prolífero narrador de la isla, tiene su versión sobre el correteo inusual de un caballo, vísperas de la tormenta que da lugar a “la madre del agua”. Aquí aparece la conocida leyenda de la Tunda, característica

⁴ La fonología, de acuerdo al Diccionario de lingüística y fonética: “muestra patrones de sonidos distintivos de una lengua y hace afirmaciones lo más generales posible sobre la naturaleza de los sistemas de sonidos de las lenguas del mundo. En otros términos, la fonología se preocupa de la gama y de la función de los sonidos en las lenguas concretas y también de las reglas que se pueden formular” (Crystal, 2000)

de la región del Pacífico sur colombiano y Pacífico norte ecuatoriano especialmente entre la comunidad afroamericana:

La tunda vive en las orillas de los ríos recogiendo camarones y haciéndose pasar como la madre o parienta cercana de sus futuras víctimas. Sus extremidades son deformes: un pie en forma de molinillo y otro del porte de un niño recién nacido. Cuando quiere raptar a su elegido, se mimetiza y toma el parecido de su abuela, mamá, tía, hermanas y lo invita a buscar camarones. En el momento en el que se dispone a alzar las piedras y encontrar los crustáceos, dirige a la cara de esa persona unos pestilentes y letales gases y lo deja entundado, obligándolo a hacer todo lo que le ordena. De acuerdo con la leyenda, para liberar al entundado sus familiares y padrinos salen a buscarlo acompañados de otros amigos, quienes para dar pronto con su paradero se ayudan con los ladridos de los perros, el retumbar de un sonoro e insistente bombo y el agua bendita que riegan en forma de cruz en las huellas dejadas por la tunda. A pesar de que el muchacho se niega a regresar con los suyos, el retorno a casa ocurre y entonces los familiares del chico lo someten a una inmediata curación. (Multicultural, 2014).

La leyenda se recrea fielmente en *Juyungo*. Don Clemente, a quien todos atienden con devoción, contradice a Azulejo:

“-A mí se me pone que es el ánima del difunto Pantaleón Mina, la que viene a montálo todos los años (al caballo que da vueltas). Y lo hace trotá hasta cansarlo, en venganza de la patada que le dio en la barriga. Dicen que de eso fue que murió el pobre hombre -aventuró en tono solemne el Azulejo.

-No me parece -replicó Clemente-. Yo más bien supongo que debe ser la tunda (...). Una vez apareció una linda polla blanca y la criatura (nieta de don Pantaleón Mina) fue a arrear al animalito. Y por mas que le gritaba: ¡cho! ¡cho! jurón, jurón, nada señor; la condenada pa el monte, pa el monte. Cuando quiso volver pa atrás, ya no vigió el camino, ni la polla tampoco (...) La maldita lo coge de la mano y se la lleva muy oronda pa entundarlo” (1983, pág. 157).

En la preposición “para”, es común a eliminación de la segunda sílaba /ra/. Así mismo se elimina la letra /r/ en las sílabas finales de ciertas palabras como: “trotar”, “mejor”, “espantar”. En el habla afro-esmeraldeña, se encuentran múltiples apócopeos.

Cuando Ascensión Lastre se interna en el monte -con el mestizo Antonio Angulo y con Crispulo Cangá- para recolectar tagua en el monte, demuestra su conocimiento

de la naturaleza, y en la misma medida, respeto: primero, cuando iba a ser atacado por un puma, lo mata con su machete; segundo, reconoce plantas venenosas y las evita; tercero, encuentra agua fácilmente; cuarto, se cuida de serpientes venenosas que las conoce bien. Se siente a gusto en la selva, pero nunca deja de estar alerta, y ella le devuelve ese trato, sin hacerle daño. En cambio su compañero Antonio Angulo casi muere por la picadura una serpiente equis. Don Clemente Ayoví, el patriarca y el mayor conocedor del poder de las plantas, lo cura con la misma flora de la selva; parecería que la selva hubiese encontrado a Angulo como a un extraño. Era un hombre inconforme con su raza, con ambigüedad identitaria (mulato), indefinido, descontento. No así el protagonista Ascensión Lastre.

“Lastre hizo un corto y violento movimiento de suspensión del gran canasto que llevaba en sus espaldas, para acomodárselo mejor, y agregó:

-Pa andá en el monte hay que sabé muchos secretos. Uno tiene que aprendé desde la puesta del pie hasta conocé el árbol venenoso del manzanillo que hace dormí pa siempre al que se queda debajo”

-Así mismo es

-Hay que conocé las *contras* de las culebras (1983, pág. 175)

La novela está llena del habla popular afro-ecuatoriana de Esmeraldas, de su tradición oral; la mayoría de estos vocablos son usados también por el grupo montubio de la costa ecuatoriana, como se ve en los capítulos referentes a la construcción de la carretera costa-sierra. En muchos de estos diálogos se nota también la eliminación de la /s/ final. Pero sobre todo, es destacable el uso de vocablos propios, por ejemplo: “Tiempísimo que no me jarto de una buena cocada ni me ajumo con un buen guarapo. Estoy que se me hace agüita la boca” (1983, pág. 192) dice Crispulo Cangá cuando ve que en el caserío de Pepepán hay humo en la ramada del trapiche porque están moliendo caña de azúcar: habrá miel, aguardiente y dulce de coco.

Refranes, canciones, ritmo y sonoridad

Los refranes, en el texto, son agudos y sentenciosos. La respuesta que da Cristobalina a Azulejo en referencia al amor que éste tiene hacia Eva es: “Y ahora, ¿qué quieres que haga yo? Vos sabés que lo que no nace no crece” (1983, pág. 162). Las vecinas comentaban sobre el origen de Azulejo: “hijo de tigre sale pintao, y el hijo de la culebra se arrastra” (1983, pág. 165). Y Ascensión convence a su amigo sobre el amor no correspondido de Eva: “Agua que no has de bebé... Si ella se ha encariñado con él (Antonio). Bueno ¡qué vamos a hacé?” (1983, pág. 167).

El empleado del terrateniente Valdez, Cocambo, encuentra a Lastre y sus dos amigos en el monte, cuando cosechaban tagua:

-Ustedes no saben que mi patrón, el señó Valdez, dueño de todo esto, ha prohibido que anden taguando por sus propiedades.
 -Esto no tiene dueño, ¡carajo! ¡Los centros de las montañas no son de nadie! (...)
 -Yo les digo no má. Nos ha encargado cuidá esto, pues a cuidá se ha dicho. Mandao no es culpao (1983, pág. 181).

Ascensión es un hombre que se siente libre en espacios sin límites, como la selva. Es consciente de los recursos que entrega generosamente la tierra, como la tagua, que la recoge y vende. Pero llega la amenaza de Cocambo, el hombre de su propia etnia que está vendido al terrateniente Valdez. “Su aborrecimiento por aquel negro de alma ruin y servil crecía satánicamente, implacable” (1983, pág. 182). Es el hombre que posteriormente será asesinado por Ascensión. Cocambo, una vez que incendió el caserío, junto con el alemán Hans repite la frase: “Mandao no es culpao”; utiliza el refrán para justificar su acción traicionera y vil. Es el atroz Cocambo, entregado a sus propios explotadores y opuesto a Juyungo.

Al saber que iban a ser desalojados de la isla de Pepepán, Don Clemente Ayoví, el patriarca, el curandero, el hombre más querido y respetado de la comunidad, no soporta la noticia, y amanece muerto. Todos, consternados por el fallecimiento de su

amado guía, resumen su dolor a través del canto o la escucha de la triste y grave cadencia de los *alabados* al son de los cununos:

*Aquí estoy considerando
mi sepultura y mi entierro.
Siete pies de tierra ocupo
Que a mí mismo me da miedo*

*En la mitad de esta casa,
Hoy me han venido a velá,
Y por ser la última vez
Ay, vénganme a acompañá
(1983, pág. 219).*

Miguel Donoso, en el prólogo de la novela *Juyungo* (Biblioteca Ayacucho) asevera que “muchos vocablos y expresiones, coplas, mitos, leyendas, fantasías y supersticiones de la población afro-esmeraldeña campean en *Juyungo*, y hacen de su castellano una lengua más dúctil, más rica y de grandes resonancias rítmicas que la de sus compañeros de promoción literaria” (2007, pág. 31). Esto se confirma a lo largo de todo el texto.

El propio autor, en la entrevista “Diálogos con Alberto” confiesa que el estilo debe estar ajustado al tema, personajes, ambiente. Y como *Juyungo* está dedicado directamente al grupo afro ecuatoriano, dice que quiso “traer a la luz a ese grupo étnico (...), yo fui el primero y casi nadie me ha seguido empleando términos afros o vocabulario de origen africano lo cual calza muy bien en la composición poética negra y le dan gran sonoridad y distinción y sus versos alcanzan niveles sublimes. El idioma africano en sus expresiones artísticas está ceñido a lo que se conoce mundialmente como la cultura del tambor o como la cultura del tan-tan. La música afro-americana y todas sus derivaciones están basadas generalmente en el tambor, es decir, pertenece también a la cultura del tan-tan porque viene de ésta” (Ortiz-Veloz, 1997).

El ritmo y la sonoridad de la poesía negra están presentes en los cánticos de las fiestas o los entierros en esta novela; se ve claramente la cultura del tan-tan de la que habla Ortiz.

Al poco tiempo, cuando regresa Ascensión de una cacería, escucha a lo lejos un arrullo de *chigualo*, un monótono lamento. Se pone nervioso y apura el paso. Encuentra la escena del incendio: su pequeño hijo Gumersindo está muerto; su mujer María de los Ángeles está sentada en un rincón, acariciando un pedazo de madera, perdida la razón. Las casas son humo y cenizas. Oye los cantos de la muerte de un pequeño:

El coro:
Mi tambora, mi tambora.
Mi tamboriíta estaba llorando
El sol se vistió de luto
 Cristobalina:
El sol se vistió de luto
 El coro:
Mi tamboriíta estaba llorando
 Cristobalina:
El jueves de la cena
 El coro:
Mi tamboriíta estaba llorando
¿Quién vido al cristo más justo?
 Cristobalina:
Cristo se manifestó
 Coro:
Mi tamboriíta estaba llorando
 (Ortiz, Juyungo, 1983, pág. 228)

“Quedó en el cielo un monótono lamento” (1983, pág. 229). Era un ritmo de tumba con una entonación y golpeteo de instrumentos.

Donoso sostiene que “aún siendo la lengua madre el castellano, en el pulso narrativo de Ortiz aparece el ritmo, la musicalidad, de quién sabe qué olvidada lengua negra de sus antepasados. Olvidada conscientemente, ya que el ‘inconsciente del discurso’ permanece, aun sin haber hablado, en momento alguno, esa lengua primigenia” (2007, pág. 30).

Las expresiones de la tradición oral como las décimas y las coplas son un medio que no solo comunican algo visto desde afuera –parecerían simples y monótonas-, sino que son, según Miranda, “una mediación entre el hombre negro y su cultura” (2005, pág. 31)

En otros tiempos, en los momentos festivos, la marimba suena junto a bombos, cununos y guasás. La mayor fiesta fue en la noche de San Juan, con la marimba construida con las propias manos de Crispulo Cangá, al igual que el bombo y los tambores. En estas ocasiones se reunía gente de los caseríos cercanos:

“Fue lloviendo gente a la danza, por tierra y por agua: descalzos y enzapatados; zambitas jugosas con tetitas de caimitillo, cimbreantes, ataviadas con vestidos chillones y cintarajos; negras paridas con tristeza de vaca en los ojos; hombres adustos que reían de vez en cuando (...) Jóvenes negros bullangueros, indiferentes a los parches de sus camisas, acudían bajo un cielo agujereado por espinas de luz; así como las aves del corral se agolpan al oír la llamada del maíz dentro del mate. Así” (1983, pág. 207).

La cultura africana del tan-tan que menciona Adalberto Ortiz, además de música percusionista que llega de África a América, resultaba una forma de comunicación proclive a la ordenación, transmisión de la cultura e información dentro de la comunidad. Afirma Miranda que, despojados de ese lenguaje no fónico, en Ecuador, los tambores como el bombo y el cununo, junto al guasá, conservan el ritmo africano para acompañar a las letras de las canciones en las que se expresa el hombre negro. Otro instrumento decisivo es la marimba que mantiene intactas una musicalidad y estructura física que recuerda a África. Pero, hecha de productos ecuatorianos, habla de la historia y cultura específica de estos afrodescendientes. A la música de estos instrumentos hay que añadir los bailes, expresión de alegría y no represión (libertad) del esmeraldeño: el torbellino, el bunde, el currulao, la cumbia, la caderona, el anderele, la juga, el bambuco, el fabriciano. Todos ritmos que, además de conservarse, han modificado el espectro musical de

Ecuador, pero también el de América Latina, producto de la influencia de los otros núcleos afros. (2004, pág. 30) .

Cristobalina con el guasá (un canuto de caña que contenía pepas de Sampedro) y Crispulo Cangá con la marimba, cantaban agitadamente:

*Chaca – chaca – guasá
Chaca – chaca – guasá*

*Ya vienen los monos
de la loma arriba
y el mono más viejo
viene boca arriba*

*Mamita, mamita el mono.
Si este mono se muriera,
Capaz que me lo comiera
Revuelto con arroz seco
La parte de la cadera*

*Éste es el salango, niña
Cuando se van al salango,
Unos van por salanguear
Unos por guindar la jeta
Y otros por verla guindar
-Cumbaba éee
cumbamba ée*

*Muchacha, dile a tu mama.
¡Heéy!
Que la muerte anda caliente.
Lo que se coma la tierra,
Que se lo coma la gente.
¡Heéy!
(Ortiz, Juyungo, 1983, pág. 210).*

Por momentos, los instrumentos quedan sin voz humana y hay un “batir salvaje de tambores” (1983, pág. 207). Los músicos hacen coros, la gente baila agitadamente. Finalmente “el cansancio, el sueño y el puro tumban. Se reía menos, las voces de los más piques se alzaban destempladas. El baile se moría al venir la madrugada; solo el gran bombo rimbombó y retumbó” (1983, pág. 213).

La marimba y el baile son parte de la identidad de este grupo. Cuando el protagonista era niño y había sido rechazado por su padre y toda la comunidad, quedándose fuera de la iglesia, escuchaba la marimba a lo lejos: esos sonidos familiares en medio del dolor y el rechazo. Ahora Ascensión, adulto, aceptado y formando parte de una comunidad solidaria, con mujer y libertad, baila y disfruta en la fiesta de San Juan, expresándose y cantando regocijado. La marimba, el canto, el baile son parte fundamental de su identidad comunitaria. Éstos lo acompañan en la fiesta, en la muerte del patriarca, en la muerte de su hijo, en el inicio de su huida.

Concluyendo este capítulo, se puede afirmar que el lenguaje y las formas de poetización de la naturaleza imponen un contrapunto a las situaciones de hostilidad de las que es víctima el protagonista. Se muestran como un eco de su vida, lo comprenden y acompañan. Hay un paralelo entre personaje y naturaleza, muchas veces se entremezclan y así se va configurando el protagonista; otras veces la naturaleza justifica acciones, tanto del protagonista como de la mayoría del grupo afro esmeraldeño.

Como afirma Susana Aguinaga en su estudio *El lenguaje de la opresión en la narrativa de Adalberto Ortiz*: “A *Juyungo* le caracteriza su lenguaje poético. Colorido y animación en los paisajes, riqueza y sugerencia en las metáforas y los símiles, imágenes originales y atrevidas; musicalidad adaptada al mensaje... un derroche de recursos poéticos como vehículos del sentido, esto es *Juyungo*” (Aguinaga, 1982, pág. 620).

4. TERCER CAPÍTULO:

SITUACIONES DE HOSTILIDAD Y DISCRIMINACIÓN AL QUE ESTÁ EXPUESTO EL PROTAGONISTA

4.1 Voces del narrador y personajes

La voz del narrador es la que introduce al lector en la historia. Fundamentalmente la voz del narrador es la única realidad del relato; su función es contar. El punto de vista o ángulo de enfoque decide la voz y allí surge la magia que acompaña al lector a vivir experiencias ajenas.

Partamos del hecho de que “todo texto narrativo cuenta algo que ha sucedido real o imaginariamente” (Corrales, 2014, pág. 3). La narración es un misterio, afirma Óscar Tacca y su forma privilegiada es la novela. “Es un relato asumido por un *narrador*, en determinada forma o *persona* (gramatical) que alude a un *tiempo* dado y nos pone en contacto con ciertos *personajes*” (Tacca, Las voces de la novela, 1978, pág. 12), teniendo en cuenta que las entidades mencionadas existen exclusivamente desde el plano del discurso narrativo.

Tacca afirma que la adopción de una perspectiva determinada para ordenar un mundo, cobra en la novela dos modos fundamentales:

1. El narrador está fuera de los acontecimientos narrados: refiere los hechos sin ninguna alusión a sí mismo. (Es el clásico relato en tercera persona)
2. El narrador participa en los acontecimientos narrados. Dicha participación puede asumir: a) un papel protagónico; b) un papel secundario; c) el papel de mero testigo presencial de los hechos (1978, pág. 65).

El narrador de *Juyungo* podría ser calificado como narrador omnisciente, sin embargo, no es un omnisciente neutro, no está absolutamente fuera del relato. En concordancia con la clasificación de Manuel Corrales, es un narrador *omnisciente editorial* porque este tipo de narrador “si bien está al tanto de todos los acontecimientos y conoce todos los personajes, tiempo y espacios, hace su entrada en escena al hacer comentarios, juicios de valor, etc.” (2014, pág. 47). El narrador de *Juyungo* se revela así por varios hechos; en muchas ocasiones deja de narrar para hacer reflexiones y expresar opiniones, todas ellas, solidarizándose con el protagonista en situaciones de agresión, injusticia y segregación.

Sin embargo, nuestro narrador en ocasiones también se convierte en *narrador multiselectivo* cuando cuenta lo que sienten los personajes, especialmente pensamientos, sensaciones, sentimientos del protagonista “tal y como se van produciendo en su interior” (2014, pág. 49). Hay una identificación del narrador con ciertos personajes, pero especialmente con el protagonista.

La visión del narrador determina la perspectiva de la novela; lo que el narrador nos informa es la única realidad del relato (este juego de información). El narrador define a los personajes de acuerdo con la forma como los presenta, él transmite su vibración humana.

La voz del narrador en esta novela, se enfoca en contar la vida de Ascensión Lastre, su evolución en varias etapas: la primera, su adolescencia, huida de la casa del padre, aprendizaje en la convivencia con los indios cayapas; luego la explotación económica, trabajos, peleas y odio racial; después las luchas sociales y el quebrantamiento de ese odio racial, y por último la lucha contra la injusticia a través de la venganza y la participación en la guerra con el Perú, donde termina su vida.

En las primeras páginas, el narrador introduce al lector en la situación que vive el pequeño Ascensión, en casa de su padre y madrastra:

El chico miraba los cabellos zambos, como tornillos parados, de su madrastra, que la hacían más cabezona, la barriga de su preñez. Luego, el sumirse de las mejillas negras de su padre al sorber el humo tabacoso. De nuevo observaba a aquella zamba que ahora sustituía a su difunta mamá, y le parecía mala. No la quería nadita, ella tampoco a él. (Ortiz, Juyungo, 1983, pág. 16).

Desde este momento vemos un narrador que mira desde los sentimientos del niño: su punto de vista se delata. A manera de cámara, enfoca a la madrastra que no solo es zamba, como él, su padre y la gente que conocía, sino que compara el cabello de esta mujer con tornillos parados, “que la hacían más cabezona”. Su padre fumando, en el centro de la descripción, y nuevamente el enfoque se vira hacia la madrastra: “le parecía mala. No la quería nadita, ella tampoco a él”. Es como la materialización de la orfandad: el padre en el centro, junto a la madrastra embarazada, y Ascensión mirando la escena desde fuera, como un extraño.

El narrador, imperceptiblemente, le da la palabra al personaje: “no la quería nadita, ella tampoco a él”. Desde el principio de la novela se experimenta una complicidad que siempre habrá entre el narrador y el protagonista.

El padre de Ascensión, Gumersindo, no trabajaba; sólo cuando se sentía mejor de su mal del pian hacía canastos de bejuco y abanicos de paja, que vendía el niño. Siempre estaba malhumorado.

Cabe mencionar que el mal del pian fue una enfermedad que atacó durante varias décadas a la población esmeraldeña. Julio Estupiñán Tello afirma que era “una enfermedad afrentosa por atacar especialmente las partes del cuerpo que quedan al descubierto, como la cara, manos y pies; afectó a una gran parte de la población esmeraldeña, y en mayor proporción la de raza negra. Las víctimas de esta terrible enfermedad, cuyo período se prolongaba hasta tres años, los dejaba en muchos casos

inutilizados para toda la vida. Fue combatida por el Servicio Cooperativo de Salud conjuntamente con la campaña contra la malaria” (Tello, 1996, pág. 47).

Gumersindo, padre de Ascensión, es el único personaje que presenta una enfermedad de esta índole. De alguna manera parecería que tiene un motivo que justifica su falta de actividad y descuido hacia el trabajo.

“Y ese malvado de Ascensión tan templado de carácter...”(1985, pág. 17) dice el narrador irónicamente; el adjetivo “malvado” no encaja en las características del chico, porque a lo largo de su infancia es descrito como una víctima del padre, la madrastra y la pobreza; es un muchacho maltratado. “Bueno es comer con hambre canina; pero comer dos ñames sancochados y un rabo blando de iguana no es bueno” (1985, pág. 18) afirma el narrador. No solamente narra la pobreza en la que viven y lo que comen, sino que juzga que comer eso no es bueno, así se tenga ansia de comer y se viva en la penuria.

En una ocasión, cuando Ascensión estaba distraído en la misa, recibió un trozo de sal en la boca (¿hostia?), se asustó, la escupió y dio un revés a la mano del cura. Todos los feligreses vieron en él al mismo demonio:

-¡Tomá maldito!

-Las pailas del infierno te esperan, animal

Le llovían golpes anónimos desde todas las direcciones. ¿Qué pasaría? ¡Y tan duro! ¿Por qué me pegan? (...) Gumersindo (el padre) llevólo al monte. Aún se oía el desorden atrás. Allí sí le propinó bejucazos y bofetadas. Ascensión tenía sabor de sangre en la boca. Foete más foete, y no lloraba. Se retorció, se quejaba. La piel oscura adquiría betazos cenizos. (...) Ya no oía nada, no sentía. Algo le faltaba. Se dobló, se hundió en su profundidad (1985, pág. 22).

Ascensión recibió golpes por haber alzado la mano al cura, que era considerado el salvador, el representante de Dios, aquel “hombre vestido de mujer”. Levantó la mano y escupió a hostia, porque no vio lo que le ponían en la boca, todo fue sorpresa. La paliza que recibió lo dejó inconsciente. Frente a esta escena de dolor, interviene la naturaleza de una forma cómplice: “Se sentía impotente y debía tragarse su propio resentimiento. Alzó

la vista puyado de lucecitas guiñadoras. En la sombra había ruido de animales extraños. Una gualgura (ave nocturna) de mal agüero piaba lo mismo que un pollo recién reventado (1985, pág. 22).

Las lucecitas del cielo –en diminutivo- le guiñan, le entienden, le acompañan. Pero así mismo a su lado, en la tierra se anuncia peligro. La elección y uso recurrente del diminutivo, por parte del narrador, en situaciones de dolor del niño, demuestran solidaridad con él; el diminutivo aquí expresa un sentimiento positivo, tratando de crear un efecto de agrado en el destinatario, minimizando, calmando el dolor. A lo largo del relato hay un continuo uso estratégico de los diminutivos, como se afirmó anteriormente.

Cuando el chico quedó desamparado en el monte, luego de que su padre lo flagelara, el narrador afirma: “aún le dolían los golpes brutales de Gumersindo, quien lo abandonara inconsciente en el monte, a su propia suerte, seguramente aconsejado por la madrastra” (1985, pág. 23). La subjetividad nada encubierta de quien cuenta la historia, conduce al lector a oponerse a la madrastra; de esta forma, un personaje ajeno a la sangre del chico, tiene la culpa de la acción violenta del padre.

El narrador, en su misión de contar la historia, da sus giros de acuerdo con la situación que vive *Juyungo*. Cuando el chico se va en la canoa con su primer amo, el comerciante Cástulo Canchigre, todavía adolorido y luego de haber dicho “no tengo padre, soy guácharo”, se describe cómo la corriente los lleva suavemente, despidiéndose en la noche que lo acogía con dulzura:

La corriente se los iba llevando suavemente. Ascensión vio las lucecitas a lo lejos. Las lucecitas solamente, como si la estrellas más antiguas se hubieran alineado a ras del suelo, y el eco de las tambores muriendo, muriendo con la distancia. El cielo debía ser un enorme mate boca abajo, hecho susunga como un harnero, y del lado de atrás estaría una luz más grande que la luna, filtrándose por los huequitos (1985, pág. 24)

El uso del diminutivo remite nuevamente a la condición de Ascensión: es solamente un niño que emprende una vida solitaria hacia un destino que desconoce. Las

lucecitas en el cielo, las estrellas, con bondad, acompañan al chico en el inicio de su errante vida.

El narrador hace el comentario desde la perspectiva del chico como si él mismo hablara, con su ingenuidad y actitud perpleja frente a la inmensidad del cielo; el narrador hace una interpretación infantil, formando paralelismos con elementos locales (susunga, un mate perforado en forma de cernidera). En esa balsa viajaban “a veces por fuera, costeando la mar azul, llena de olas sin malicia”. Las olas son personificadas, seres sin malicia. Una forma tranquilizadora de decir las cosas.

La identificación de situaciones narrativas de hostilidad en *Juyungo* son numerosas y en todas ellas el punto de vista del narrador dirige la vista hacia el camino de evidente injusticia que se comete contra el primer protagonista afro de la narrativa ecuatoriana.

Cuando llegó a la comunidad de los cayapas, Ascensión nunca fue aceptado realmente, solo “soportaron su intromisión”:

En los primeros días sentía pesar sobre su persona la rústica hostilidad de algunos, pues que los cayapas, a la vez que odian a los negros, los temen. Pero, siendo él pequeñón, dispensáronle al término la convivencia y soportaron su intromisión (...) Ascensión temía que lo expulsaran (1985, pág. 31).

Los cayapas depositaban en las tumbas de sus muertos pundos de chicha, chontaruros cocidos, casabe, plátanos asados, carne. “Era un rito pre-colonial, conservado intacto a través de los siglos” (1985, pág. 32). Ascensión, que ya vivía algún tiempo con esta comunidad, preguntó:

-Y si yo me llego a morí, ¿me pondrán también mi comida? (...)
-No. Donde entierra cayapa, no entierra juyungo.

Esta sentencia atravesó profundamente su alma, no tener un sentido de pertenencia. Pero la naturaleza le hace acuerdo que ella está allí con él, en un paralelismo con sus sentimientos y la aridez en la que se halla:

En los rastros cercanos arrojados por un tejido trepador de batatillas, estropajos y talambos que colgaban sus frutos amarillos, provocativos y tóxicos, arrullaban las palomitas terreras, con el ojo avizor al suelo polvoriento (1985, pág. 32)

Se describen frutos hermosos pero venenosos (¿cayapas?) *versus* las palomitas, inocentes, buenas en ese suelo polvoriento (¿Ascensión?).

Los cayapas son sumisos ante el brujo charlatán Tripa Dulce, quien los engaña con su voz grave y profunda, con cantos e invocaciones a los buenos espíritus. La ingenuidad de los cayapas apena a Ascensión, porque descubre la falsedad del brujo. “No había duda. Tripa Dulce cazaba todos esos bichos y después hacía como que los sacaba del cuerpo de los cayapas... No se podía negar que era un negro vivo” (1985, pág.36)

Ascensión fue el que descubrió el embuste del brujo, (así como en su momento, despreció al cura y más tarde descubrió a otro embustero, “el Hermanito”). Mantuvo una actitud crítica frente al brujo que envolvía a la gente y les hacía creer lo que necesitaban creer. Este fue uno de los motivos por los que la hostilidad del principio renació en los cayapas y no toleraron más a Ascensión. El narrador interviene a favor de Ascensión: “era un negro vivo”.

Vale la pena señalar que la comunidad cayapa de Esmeraldas, en la Asamblea Provincial de los Cayapas de 1978, decidió autodenominarse Chachis, que en su lengua significa “gente”. Herny Medina, en su artículo “Los Chachis de Esmeraldas” afirma que alejados, por mucho tiempo, de un contacto continuo con otros grupos socioculturales de la región y prácticamente olvidados por el poder estatal y la mayoría de sectores de la sociedad civil ecuatoriana, los Chachi pudieron recrear, por siglos, su particular *modus-*

vivendi, sus tradiciones y cosmovisión con pocas alteraciones. Sin embargo, en las últimas décadas, esta realidad habría de cambiar notablemente: la incursión cada vez mayor de familias negras y colonos blanco-mestizos en busca de tierras donde afincarse y sobrevivir, la presencia de misioneros católicos y protestantes, las actividades de las compañías madereras en territorios contiguos a las comunidades indias y el crecimiento de los centros poblados más próximos constituirán los principales factores incidentes en determinados cambios de vida y en el surgimiento de nuevas expectativas y aspiraciones sociales.

Los Chachi viven en zonas selvático montañosas de Eloy Alfaro, Muisne, Quinindé, Esmeraldas y San Lorenzo. Este grupo étnico actualmente llega a unos 7.600 individuos y se han mantenido cumpliendo sus leyes tradicionales. Los brujos (o Miricus) tienen presencia ancestral en la historia de este pueblo y mantienen su jerarquía social por el conocimiento y poderes para alejar espíritus malévolos y dolencias que aquejan a pacientes (Medina, 1997, pág. 33).

En la novela, la voz de los brujos es continua. Juyungo se encarga de desenmascarar a los embusteros que seducen a la gente cándida y se pasan por conocedores e la medicina tradicional. El “verdadero purificador”, sanador y erradicador del espíritu causante de la enfermedad es Don Clemente Ayoví, el patriarca de Pepepán, hombre querido y respetado por la comunidad.

Nuevamente la voz del narrador describe un ambiente de naturaleza que calma los ánimos de Ascensión, luego de encontrarse con su padre, quien había ido a visitar al embustero Hermanito con el afán de ser curado de sus males:

No quería volver a la horrible vida de antes, no quería volver a aquel lugar donde su niñez fuera tan dura ni quería volver a contemplar la odiosa figura de su madrastra. Entre más cosas descubrían sus ojos y trataba a nuevas personas, viviendo nuevos instantes, más insaciado se sentía. La luz azulada rielaba sobre el agua pura. Un invierno fresquecito les traía aromas de naranjales y susurros nocturnales de los bosques (1985, pág. 47)

El adjetivo calificativo anteponiéndose al sustantivo: horrible vida, odiosa figura, para juzgar la paupérrima vida anterior de Ascensión. Y por otra parte, la naturaleza que nuevamente envuelve al chico huérfano para que esté tranquilo y continúe con su travesía sin padre ni madrastra maltratadores.

Juyungo comienza a tener un cambio desde que conoce a una mujer blanca de la que se enamora poco a poco. El narrador la califica de “buena y blanca”:

María de los Ángeles era buena y blanca. Por coincidencia, su nombre se acerca al de aquella joven cayapa que no quiso juyungo. No donde entierra cayapa no entierra juyungo. Los cayapas no quieren al juyungo, bobera de los indios. El blanco se ríe del cayapa y se ríe del juyungo, bobera de los blancos. Pero el negro también tiene su orgullo. Sí, señor. Él, al menos. Y odiaba a los blancos; a los indios, no. Ni a los cayapas ni a los colorados. Había aprendido, si no a tenerlos en menos, a comprender su ignorancia y costumbres; pero con los blancos era diferente. Ellos despreciaban a los de su raza, los ladeaban y decían los viejos que antes era peor (1985, pág.78).

Una situación de sumisión, racismo, desprecio de los blancos hacia los afro es contrapuesta a la visión comprensiva de Lastre: culpa a la ignorancia de los cayapas y colorados que segregan a los afro por otras razones (como la singularidad del entierro y sus rituales, que son exclusivos de cada comunidad). Pero el narrador le quita importancia a esos racismos “bobera de los indios”, “bobera de los blancos” El orgullo de los afro es lo verdaderamente importante “Sí, señor”, el mismo que se concreta en el odio a los blancos porque ellos “despreciaban a los de su raza”.

Aquí es oportuna una referencia a Boris Tomachevski en su *Teoría de la literatura* cuando habla de la necesidad de suscitar el interés del lector por la suerte de los distintos personajes: “Suscitando la simpatía del lector por unos, proporcionando una caracterización repugnante de otros, se provoca su participación emotiva (‘emoción’) en los hechos narrados, su implicación personal en las vicisitudes de los protagonistas. El

personaje descrito con mayor relieve y vivacidad desde el punto de vista emotivo es el héroe, sobre el cual se concentran la tensión y atención del lector” (Tomachevski, 1982).

Nuestro héroe Ascensión Lastre –Juyungo-, suscita conmiseración y simpatía en el lector: su niñez de “guácharo”, su huida, su calidad de afro despreciado, las injusticias que se cometen en todas las situaciones laborales, el sino fatal de su vida, la mujer amada que enloquece, su hijo que muere, él que muere. Toda este viaje por la vida, acompañado de la gran selva madre, buscando un asidero, buscando tranquilidad y libertad, no lo lleva a ninguna parte. El recorrido lo conduce más bien a vivir de cerca solamente injusticia, hostilidad y discriminación.

El estudiante Antonio Angulo habla sobre el origen de los afro ecuatorianos, su llegada a Esmeraldas, su forma de trabajo como conciertos (un tipo de esclavitud), a lo que su amigo Azulejo dice:

-Unjú. El padre del finao Manuel Remberto fue concierto, si no miento -comprobó el Azulejo-; pero ahora uno no nace así, encadenao.
 -No nace así; ¡pero explotan al pobre cuando lo ven más caído! –respondió violentamente Lastre-. Y lo tratan como a la basura; yo le he visto, con estos ojos que se han de volvé tierra. Y al negro siempre lo ladean.
 (Ortiz, Juyungo, 1983, pág. 186)

El rechazo de toda forma de injusticia es una constante en el protagonista. Inicialmente no posee una percepción clara ni tiene conciencia del conflicto que vive; solamente camina errante en su día a día. Cuando abre su conciencia y le invade el descontento contra tanta injusticia social, tampoco llega a plantearse una salida. Sigue su destino: el sentimiento de fracaso y pérdida lo acompañan siempre.

Las diferentes voces de *Juyungo*, las situaciones que se van dando a lo largo de la historia, los diversos elementos culturales que contiene, desde la perspectiva de Miguel Donoso (2007), mantienen un diálogo constante que configura, paso a paso, lo que el

texto dice, siempre más allá de lo que simplemente cuenta, lo que está bien propuesto y ensamblado.

4.2 Voces de los personajes

“El realismo o verosimilitud del personaje es pura ilusión y, por tanto, carece de sentido buscar en la vida real las claves de su personalidad y comportamiento” (Garrido-Domínguez, 1996, pág. 49). La afirmación de este crítico no quita la ilusión del lector de llegar a conocer a un personaje y de tener simpatías o antipatías por él. Claro está que el personaje literario dista mucho de ser humanamente tan complejo como para hacer estudios psicológicos de él.

La tipología del personaje literario parece plantear varias dificultades y por ello hay numerosas clasificaciones. Sin embargo, para efectos de ubicar las situaciones de hostilidad y discriminación al que está expuesto el protagonista de *Juyungo* a través de las voces de los personajes, se tendrá como referencia el criterio de tipología de E. M. Forster en su *Aspectos de la novela*, citado por Garrido-Domínguez.

1. Personajes planos: están poco elaborados –no pasan de un simple esbozo o caricatura-, y son por eso mismo fácilmente reconocibles y recordables para el lector, pero resultan de gran utilidad al novelista por las facilidades que ofrece su elaboración
2. Personajes redondos: poseen mayor abundancia de rasgos o ideas, se cuida mucho más su diseño interior y exterior y, sobre todo, responden de una forma plena a una de las cualidades distintivas de la novela: su permanente capacidad de sorpresa (1996, pág. 44)

Afirma Forster que dentro de un relato alternan personajes planos y redondos y es la propia trama la que opta, según sus condiciones, por unos u otros. De hecho hay autores como Dickens que operan casi siempre con personajes planos, mientras que los

relatos que se ocupan con cierto detenimiento de la psicología y del mundo interior del personaje –Dostoyevski, Flaubert, Proust- los prefieren redondos. (1996, pág.44)

Por otra parte, encontramos también otra variación que puede complementar la clasificación anterior, según Garrido-Domínguez:

1. Personajes estáticos: que son personajes tipo, cuyos atributos se mantienen constantes a lo largo de la trama. Tienen pocos atributos y tienden a funcionar como paradigmas de una virtud o defecto (el ambicioso, el bondadoso, etc.)
2. Personajes dinámicos: que experimentan cambios en sus rasgos. Revisten más importancia y, en principio, engloban a todo los personajes con un protagonismo más acentuado. (1996, pág.44).

Esta clasificación tiene directa relación con el concepto de *motivos*, desarrollado por Boris Tomachevski, porque los motivos son los ejes semánticos de la acción que realizan los personajes. Según este autor (1982), los motivos que modifican la situación son *dinámicos*, mientras que los que no la modifican son *estáticos*. Motivos estáticos típicos son las descripciones de la naturaleza, de un lugar, de una situación, de los personajes, de su carácter, etc. La forma de los motivos dinámicos, en cambio, está representada por la conducta de los héroes, por sus acciones. Los motivos dinámicos son los motores principales de la fábula, mientras en la organización de la trama pueden, a veces, exaltarse los motivos estáticos (pág. 188), lo que corresponde a las características de los personajes.

Ascensión Lastre representa la forma de los motivos dinámicos, por su conducta y acciones; es un personaje dinámico. En la novela hay un coro de personajes que acompañan al protagonista en su historia. Muchos de ellos son el coro real en las fiestas de marimbas y cununos en la isla de Pepepán, o son el coro lánguido que contesta los

cantos de Cristobalina cuando muere su pequeño hijo. Pero sus amigos, sus amores, compañeros o enemigos aparecen en el hilo de su historia conforme él la va viviendo.

Los momentos de hostilidad empiezan con la voz de su padre Gumersindo de quien recibió maltrato y desprecio, pero como hijo que vivía con él, tenía que estar a sus órdenes.

- Ve vos, manganzón. ¿Qué haces ahí parao como bobo?
- Andá ya mismo a sacar unos bimbos pa la comida.
- Bueno...
- ¿Bueno qué?
- Bueno señó –repuso Ascensión de mala gana. Tomó un machetico corto y bajó a la ceja del monte, a buscar las matas de ñame, entre rezongo y rezongo
- ¡Qué negro más resabiao!
- Es de que le ajustés la mano, vos como padre, Gume. (dice la madrastra)
- Duro que le he dao ya (1985, pág.17).

Ascensión no se doblegaba frente a ese maltrato y falta de cariño. Su padre nunca trabajó la tierra, y vivían de lo que les daba la naturaleza, de lo que el niño encontraba en el monte. La madrastra cocinaba iguanas, ñames, culebras, laos, sapos bamburé. En el relato, el padre tiene una voz que no cambia en el discurso. Incluso cuando, años más tarde, vuelve a ver al hijo en la comunidad cayapa, crecido, hecho un joven le dice:

- Estás echando el cuerpote de mi taita, que Dios en gloria lo tenga
- ¿Venís a visitar al Hermanito?
- Umjú
- ¡Carajo! ¿Se te ha caído la lengua? ¿No sabés contestar más que umjú, umjú, umjú? (...)
- Resabiao como siempre. ¡Venite a la casa pa´que me ayudés a trabajar ahora que estás hecho hombre! (1985, pág. 46).

La presencia de estas voces, a través de diálogos, permite al narrador suspender por un momento su actitud narrativa. Con estos diálogos los propios personajes cuentan lo sucedido, así “se procura una mayor caución o fidelidad, o simplemente un mayor efecto al introducir *otra voz*; se interrumpe y reproduce la palabra del personaje” (Tacca, Las voces de la novela, 1978, pág. 70).

Los estudiantes Max Ramírez, Antonio Angulo y Nelson Díaz regresaron de Quito, donde estudiaban y fueron expulsados. Pidieron trabajo a don Martín López y Bueno en la construcción de la carretera de Santo Domingo: “No creo que este trabajo sea el que más les convenga. En fin, ustedes lo han escogido. Estas faenas son para la gente de color, atávicamente acostumbrada” contestó. (1985, pág. 89)

Sin embargo, los estudiantes trabajaron como los demás, hicieron amistad con todos y más tarde fueron encarcelados por intentar organizar una huelga para pedir mejores condiciones de trabajo. Don Martín y las autoridades sometieron a los estudiantes, antes de que organizaran el levantamiento.

La voz de Nelson Díaz es una voz muy significativa; es el personaje que de alguna manera comparte el protagonismo de Juyungo; es el joven con ideas marxistas, conciliador y educado, que básicamente no cambia a lo largo del relato, sus atributos permanecen invariables; podría formar parte del tipo de personaje estático y también del plano ya que sus particularidades se mantienen constantes a lo largo de la trama; estas características de Díaz dan una plataforma importante al discurso; otros personajes lo toman como referente para aclarar sus ideas, como Antonio Angulo, Azulejo y el propio Ascensión. Tanto Ascensión, como el joven blanco Nelson Díaz, comparten un resentimiento latente contra la injusticia social.

Nelson Díaz tiene la visión de encontrar una solución a nivel colectivo y el afán de concientizar a la gente sobre la necesidad de vivir en una sociedad igualitaria; va más allá del conflicto de raza y clase. Su frase, repetida varias veces a lo largo del texto: “Más que la raza, la clase”, vibra en las reflexiones de varios personajes y posteriormente: “antes que ser negro, blanco o mulato, lo esencial es ser hombre y afrontar la vida con actitud digna y valerosa...” (1983, pág.154).

Cuando los asaltantes mataron a Cástulo Cachingre, en la balsa, el jefe ordenó:

-No mates al negrito. Déjalo para cría.
 -¿Y si nos descubre?
 -No nos conoce. Déjalo
 Hubo un murmullo de voces contradictorias(1983, pág. 29)

Estas voces anónimas ponen a Ascensión, al “negrito”, en un nivel infra humano. Y así continúa su vida. Sin embargo, la fuerza que adquirió posteriormente y sus duras vivencias le hicieron tener una conciencia de clase, pero sin ningún resultado efectivo Su rebeldía permaneció a nivel individual.

En la selva de Santo Domingo, donde “toda la vida humana resultaba empequeñecida por el marco de la preponderante selva que la rodeaba” (1983, pág. 64) Ascensión fue increpado por don Valerio:

-¡Baja, sucio Juyungo, si eres hombre! (...)
 Un negro tolera que le digan negro, como cariño, no a guisa de insulto. Tentado estuvo Lastre de arrojarlo sobre el insolente y tirarlo casa abajo, pero se contuvo.

Don Valerio era un manabita, jefe de Lastre en la construcción de la carretera; dominaba a los subalternos a su antojo, trataba despectivamente a Ascensión por ser afro y por ser fuerte; veía en él a un rival. Ésta es una voz más de las tantas voces que discriminan y hostilizan a Juyungo.

Felipe Antocha, indígena serrano, comerciante y bodeguero del proyecto de la construcción de la carretera “se sentía amo y señor de un gran rebaño de raras bestias, casi hormigas, casi monos” (1985, pág. 82).

Cocambo (Tolentino Matamba) era “un negro grandote que adulaba al ingeniero y a don Feli, y que no dormía con los jornaleros en los barrancones” (1985, pág. 87). Fue el personaje que incendió las casas de Pepepán donde murió el hijo de Ascensión, por servir al nuevo dueño de la isla y al terrateniente Valdez. Antes de este hecho, “Lastre consideraba que no solo su odio iba hacia muchos blancos, sino también hacia un negro, indigno de su gente. Por esto, ya en el horizonte de su mente se aclaraba una luz

orientadora de la rabia que, en otro tiempo, únicamente entreveía confusa” (1985, pág. 182).

Los rasgos de Lastre van cambiando a lo largo de la historia. Sus ideas se clarifican. Tiene una evolución, producto de la hostilidad a la que ha estado expuesto siempre. Se podría afirmar que tenemos a un personaje redondo, con rasgos importantes, ideas claras. Es un personaje también dinámico, experimenta cambios en su forma de ser. Su protagonismo es alcanzado por las demás voces. Es como una carrera de Ascensión en la que las voces de los personajes le llegan continuamente, tanto para unírsele en la vida, como para rechazarlo. En definitiva, las voces son un coro que lo definen.

4.3 Voces desde el discurso

Se puede entender por discurso a la serie de acontecimientos que el narrador dispone en su relato, a la forma como lo hace. No así la historia (o fábula) que son los acontecimientos tal y como sucedieron real o imaginariamente en su sucesión cronológica.

Manuel Corrales recuerda que en el discurso narrativo hay una manipulación poética del tiempo: se suele invertir o trastornar su linealidad. Los modos más comunes son: la *prolepsis* (anticipación o prospección) y la *analepsis* (o retrospección) (Corrales, 2014, pág. 75).

Es necesario también considerar otros conceptos para el desarrollo del tema de las voces desde el discurso: los estilos o formas como el narrador concede la palabra a sus personajes. Las locuciones de los personajes y del narrador se reproducen mediante ellos. En el estilo directo, el narrador introduce las palabras de los personajes de forma literal, y hablan desde su “yo”; los guiones preceden cada intervención, (cuando es breve, se entrecomillan). En el indirecto, el narrador, desde su perspectiva, reproduce lo que

dice o piensa el personaje. En el estilo indirecto libre se reflejan de forma convincente los pensamientos del personaje, desde el discurso del narrador. El monólogo interior es el discurso con el que los personajes expresan sus pensamientos y sentimientos más íntimos.

Juyungo es una novela que no muestra una relevante subversión del orden en su discurso. Sin embargo se encuentran algunas anacronías. Hay una analepsis por ejemplo, al principio, cuando el padre de Ascensión, conocido por no trabajar la tierra y vivir de lo que espontáneamente ésta le da, dice a través del narrador en estilo indirecto:

“Gumersindo se acordaba de que antes lavó oro para los ingleses de Playa Rica: batiendo, batiendo las arenas con una batea plana y delgada, hasta recoger en el hoyito central un poquitín de polvo amarillo mezclado con la arenilla que sirve para alimentar a los piedraimanes, dadores de buena suerte; batiendo, batiendo las arenas mojadas, de filo a filo de sol, con el cuerpo caliente y las piernas caladas hasta el tuétano. (...) Durante la revolución de Carlos Concha, no se fue con ningún bando” (1985, pág. 17).

Se muestra una faceta de Gumersindo que el hijo no conoce. Ascensión no tiene en su conciencia ese aspecto de su padre, porque siempre lo conoció indiferente a la pobreza y al trabajo. “Prefería tener los dedos arrugados de frío, a empuñar un machete para sembrar” (pág. 17).

Ascensión es orgulloso de haber tenido un tío comandante que participó activamente en la Revolución Conchista. La siguiente retrospectiva contiene una frase dicha por el comandante Lastre que abona el conflicto que vive el protagonista respecto a raza negra *versus* raza blanca:

La figura de su tío, el comandante Lastre, se le agigantaba, cuando vestido con el uniforme de un alto oficial que había matado con su propia mano, bien enjoyado y mejor montado sobre un soberbio caballo blanco, en una madrugada de 1914 que tomó la plaza de Esmeraldas, gritó: “Estoy montado sobre la raza blanca”. Este tío legendario salió desde las montañas de Concepción, llegó con el coronel Vargas Torres hasta Cuenca, combatiendo como los machos y los libres. Luego se enroló en el Ejército liberal del viejo Eloy Alfaro y, cuando éste fue asesinado, se alzó con Carlos Concha (...) Cuánto habría dado Juyungo por haber estado en aquel entonces junto a su tío (1985, pág. 58).

El conflicto para el protagonista va cambiando de perspectiva a lo largo del relato. Desde que conoce a Nelson Díaz “tambalea su odio a la raza” (1985, pág. 60). Esta intertextualidad con la historia remite a hechos reales que se intercalan con personajes legendarios que a su vez, son parte de la ficción y el discurso narrativos.

Ascensión se entera por la voz de Antonio Angulo, que sus antepasados eran de África y que fueron esclavos:

En un tiempo los negros fueron esclavos de los blancos (...) dicen que allá por 1553, frente a las costas de Esmeraldas, naufragó un barco negrero que llevaba veintitrés esclavos negros y negras, los cuales aprovecharon el momento para ganar tierra e internarse en estas montañas (...), entraron en alianzas y guerras con los indios hasta apoderarse de la costa (...). Cuando la zona fue pacificada, los blancos españoles y mestizos los cogieron como conciertos, que daba lo mismo que ser esclavos” (1985, pág. 186).

Esta versión del origen de la gente afro en Esmeraldas sacude al protagonista. El discurso narrativo en la voz de Antonio Angulo afirma que “esa fuerza humana elemental casi intuitivamente buscaba un camino a la libertad” (1985, pág. 186). Es una voz que explica y juzga los acontecimientos.

Una prolepsis en boca de Azulejo, vísperas de la fiesta del trapiche en Pepepán, anuncia la guerra con el Perú, en donde se alista posteriormente Ascensión: “En el pueblo oí que dizque puede haber guerra con los peruanos –dijo el Azulejo, alzando la cabeza y dejando de labrar unas tablitas de chonta para la marimba que se proponía construir” (1985, pág. 195).

Las voces del discurso en *Juyungo* se dan con fuerza a través de los diálogos que son muy ricos en dialectos, lo que genera una sensación de cercanía y espontaneidad. Afirma Ma. Del Carmen Bobes: “La palabra del narrador, en general, envuelve, distribuye, interpreta, comenta y valora las palabras de los personajes y llega a fundirse con ellas cuando, con actitud irónica o simplemente dándoles una actitud caracterizadora,

traslada a su propia expresión términos que son propios de la verbalización de los personajes y que han sido marcados como tales” (Sullá, 1996, pág. 305).

El diálogo en *Juyungo* es un discurso directo que logra fidelidad de los testimonios de personajes y acontecimientos, porque los personajes son presentados como son. Hay una expresividad con dramatismo y también familiaridad, aunque, según Tacca, “la intervención directa de los personajes en el discurso narrativo, su palabra, es, en realidad, una ilusión: ella también pasa por la alquimia del narrador”. (1978, pág. 137). En la huelga de Santo Domingo, las voces de los obreros dicen:

- Siempre dije que el señor ingeniero era una buena persona.
- Así es como él dice, mejor es seguí trabajando, no má.
- Pa mí, todo lo que habló fue verdad. Por gusto íbamos a formá bochinche
- ¡Estesen engañaos y verán cómo el ingeniero se los va a atrancá! –les cortó bruscamente Ascensión (1985, pág. 110).

El ingeniero hace su monólogo interior: “¿Quién me asegura que por satisfacer a esos negros, que ni me lo han de agradecer, pierda a esta rica chola y a su madre? Después de todo, ¿qué tengo yo que ver con ellos? ¡Que se jodan! Mejor es no darles alas para después no tener que lamentar cosas peores” (1985, pág. 109). Al ingeniero, representante del poder, no le interesa el bienestar de los jornaleros, solamente quiere aprovechar de las mujeres trabajadoras que están a su alcance y no arriesgar su puesto. Ascensión tenía razón en el diálogo con los jornaleros, su intuición y visión de la clase poderosa le hace ver que todo es un engaño.

El señor Valdez, terrateniente que vende la isla de Pepepán al alemán Hans, “soliloquiaba en la azotea de su casa”: (1985, pág. 202)

“Un reloj, una mujer y un revólver no deben faltar nunca a un hombre”, decía mi padre. Pobre viejo. Estaba chocho. Puede que haya tenido razón, mas nunca me casaré; no quiero compartir con nadie mi fortuna. Mujeres tengo, las deseo. Hijos también. Hijos naturales, que viven en el campo, y los quiero. Sí, los quiero, naturalmente. Después de todo son mi sangre. ¿Y si a una hija mía le diera por amarrarse con un negro? ¡Qué va, mejor es no pensarlo si siquiera! Sería una vergüenza! (1985, pág. 202).

El discurso desde el poder usando la técnica del soliloquio, cumple aquí con la función de explorar la conciencia del terrateniente Valdez. Es un reflejo de la realidad de su conciencia: discriminador (fundamentalmente desprecia al hombre afro), egoísta y avaro. “Nada como el monólogo interior para mostrar aquel desdoblamiento real, si no aparente, entre personaje y narrador” (Tacca, *Las voces de la novela*, 1978, pág. 106). En este caso el narrador tiene una clara intención de desenmascarar al terrateniente Valdez.

Tacca afirma que “si por monólogo interior se entiende todo soliloquio o disquisición que alguien formula en soledad, producto de una inmersión en la intimidad de su conciencia, el monólogo interior existe desde hace mucho en la novela (cuanto más en el teatro y en la lírica)” (1978, pág. 100). De hecho, aquí se ha usado el término *soliloquio* al hacer referencia al discurso del Sr. Valdez, porque el propio narrador lo dice: “el Sr. Valdez soliloquiaba en su azotea”. Las dos citas son monólogo interior, porque hay una exploración de la conciencia; es la pura conciencia de los personajes que fluye.

Las voces del discurso en *Juyungo* presentan una vez más los momentos de desprecio y segregación hacia Ascensión Lastre. Todo el discurso narrativo resalta la marginalidad del afro esmeraldeño, el proceso de aprendizaje del protagonista y la adquisición de conciencia. Hay un diálogo continuo entre lo que va viviendo Ascensión a lo largo del relato, los componentes culturales y las voces del discurso narrativo.

4.4 Voces desde la historia (fábula):

Según Boris Tomachevski, la fábula “es el conjunto de los acontecimientos en sus recíprocas relaciones internas. El tema de la obra con fábula constituye un sistema más o menos unitario de hechos, derivados el uno del otro, y recíprocamente relacionados” (Tomachevski, 1982, pág. 183).

El conjunto de acontecimientos de *Juyungo* nos remiten al tema central que se ha planteado: las situaciones de hostilidad y discriminación que vive el protagonista y los grupos sociales a los que pertenece su grupo étnico. Pero como la distribución o estructuración literaria de los acontecimientos en la obra desembocan en el discurso, se podría afirmar que el lenguaje poético de la selva es un contrapunto a las situaciones de hostilidad que vive el protagonista. Esta perspectiva deriva de la lectura minuciosa de la novela y del encantamiento que surge por el uso del intenso lenguaje lírico, el lenguaje de la selva y sus valores expresivos. Este lenguaje de la naturaleza junto a la música afro-esmeraldeña, rituales, leyendas, paisaje exuberante, nos ubican, a través del discurso narrativo, en el tema central de la novela.

En *Juyungo* todos los acontecimientos, actores, tiempo y lugar remiten al tema del destino de la minoría afro ecuatoriana, sintetizada en la vida de Ascensión Lastre. Según Mieke Bal, “los acontecimientos son la transición de un estado a otro que causan o experimentan actores” (Bal, 2014, pág. 21)

Cronológicamente, el eslabón con el que se inicia la historia es la infancia de Ascensión Lastre y la miseria en la que vive con su padre y madrastra, donde recibe maltrato y falta de cariño. Cuando es expulsado de la capilla católica, su padre le propina una paliza hasta dejarlo inconsciente, motivo por el que Ascensión huye.

El niño se embarca en el bote del comerciante Cástulo Canchigre, quien le enseña a leer, escribir y hacer cuentas. Luego convive con los indios cayapas, aprende su idioma y rituales, pero es aceptado sólo parcialmente. Desenmascara al brujo Tripa Dulce en quien los cayapas creían ciegamente, siendo ésta una de las razones por las que es expulsado de la comunidad donde tuvo su primera relación con una mujer cayapa. Allí adquiere el sobrenombre de Juyungo.

Trabaja posteriormente con madereros, hace amistad con Manuel Remberto Quiñónez, con quien saca madera de las montañas, y son estafados por los italianos del aserrío. Ascensión tiene un reencuentro con su padre en una comunidad alrededor del río Santiago, pero se niega a volver a la casa paterna. En este lugar desenmascara al curandero-santo El Hermanito. Se enamora de Afrodita, ella termina con él por temor a perder su empleo de maestra.

En una revuelta en Esmeraldas conoce a Nelson Díaz, con quien inicia su duda sobre el odio a los blancos. Viaja a Santo Domingo, trabaja en la construcción de la carretera que unirá la costa con la sierra, junto a Azulejo, Cangá, y Remberto. Conoce a la que sería su mujer, María de los Ángeles. Es rival de Cocambo, afro, jefe de los jornaleros. Conoce a los estudiantes Antonio Angulo y Max Ramírez que llegan con Nelson Díaz desde Quito, con quienes participa en una huelga que fracasa.

Luego viaja a la isla de Pepepán en donde comienza una vida armónica, en comunidad, junto al patriarca Clemente Ayoví. Los habitantes de la isla se dedican a la recolección de tagua. Nace el hijo de Ascensión, llega la creciente de agua.

Muere don Clemente por la noticia del desalojo de su isla. El terrateniente Valdez y Mr. Hans envían a Cocambo a incendiar el caserío, donde muere el hijo de Ascensión, por lo que su mujer enloquece. Juyungo mata a Cocambo y al gringo Hans. Huye a la selva y nadie lo delata. Se alinea en las tropas de la guerra contra Perú. Muere junto a su amigo Antonio Angulo.

Esta historia, el relato literario en sí, los hechos que se cuentan en la linealidad del tiempo, sí sufren una manipulación poética porque, como es de esperarse, el narrador no cuenta los hechos siguiendo el estricto orden cronológico y lógico en que los acontecimientos suceden. Estas inversiones del tiempo fueron señaladas anteriormente

en el subcapítulo “voces desde el discurso” donde se indican algunas subversiones del orden.

Vale la pena recalcar que hay dos acontecimientos históricos a los que hace referencia el relato: el primero es en 1914, el levantamiento en Esmeraldas de Carlos Concha, oficial del ejército de Eloy Alfaro, y el segundo es la guerra con Perú en 1941. En el primero, desde el discurso narrativo, participa un tío del protagonista, el comandante Lastre y en el segundo, participa y muere Ascensión Lastre. Estas importantes referencias históricas hacen una consonancia con la vida real.

La serie de acontecimientos nos llevan a entender la migración del protagonista, un éxodo sin otro afán que el de caminar con libertad, resistiendo los impedimentos sociales que se le presentan, como la discriminación y la hostilidad. En este camino se descubren los conflictos que vive el personaje, al igual que el grupo que transita con él en la historia. Son las voces de hostilidad desde la historia misma.

5. CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación se inició con la pregunta: ¿cómo el lenguaje poético de la naturaleza identifica al protagonista de *Juyungo* y le permite soportar las situaciones de hostilidad? La respuesta se ha buscado a través del análisis y la interpretación estilísticos, intentando precisar la forma cómo está construido el lenguaje poético de la naturaleza, y de qué manera dicho lenguaje se contrapone a las situaciones de hostilidad de las que es víctima el protagonista. En este camino se ha ido confirmando la hipótesis inicial y se ha visto la necesidad de encontrar una contextualización histórica y cultural de la obra.

A través de la estilística se ha conseguido arrojar luz sobre lo que identifica a *Juyungo*, su gran componente, que es el lenguaje poético de la naturaleza enfocado a las expresiones de lealtad y comprensión al protagonista. Pero en el trayecto y con el uso de este engranaje literario, ha habido dudas sobre la eficacia del método, o su limitación. Como bien afirma Oscar Tacca, cuando se hace crítica literaria, “apenas hemos señalado un mecanismo literario, nos asalta la convicción de su pobreza o insuficiencia para explicar la riqueza y plenitud poéticas en que se halla inserto; al mismo tiempo que la inquietud y la sospecha de haber ido demasiado lejos, de haber dicho demasiado al pretender que tal recurso encierre, de manera cabal, ese acierto o plenitud” (1978, pág. 20).

La descripción e interpretación de los niveles fónico, semántico y morfosintáctico abrieron la posibilidad de entender la enorme capacidad creadora de la lengua y del estilo de su autor; se hizo una “inmersión” en el lenguaje poético de la novela, tratando de capturar sus sentidos. Se verificaron las situaciones de hostilidad y discriminación al que está expuesto el protagonista a través de las voces del narrador y los personajes, y las

voces desde el discurso y la historia. En este proceso se ha dado respuesta a la pregunta de investigación: el lenguaje poético de la selva es, en efecto, un contrapunto a las situaciones de hostilidad en *Juyungo*.

La perspectiva de la naturaleza con características de fidelidad, vitalidad, comprensión, presencia constante, seguridad, es la personalización perfecta del amigo que no falla; el narrador describe continuamente, con riqueza poética, momentos de protección al protagonista. La naturaleza revela también las conexiones del afro ecuatoriano consigo mismo y con el poder, situación que se ha topado lateralmente en este estudio, porque el enfoque se ha dirigido fundamentalmente hacia el lenguaje poético de la naturaleza.

En el nivel fónico se descubrió la expresividad, el significado y el rendimiento estético de los recursos. Las aliteraciones, que tienen efectos cacofónicos y originan reacciones en el lector, se usan desde el inicio del texto. La imitación de sonidos de abejorros, por ejemplo, junto a los rezos y rumores en la iglesia, llevan al pequeño Ascensión a un mundo ajeno e incomprensible, a manera de preámbulo de la soledad, exclusión y desamparo, que serán características de su vida.

Los sonidos de la selva continuamente tienen algo que decir, porque es “la yunga, que afuera murmura”. Se repiten consonantes que reproducen sonidos de lluvia, “el cielo se caía, se caía por pedacitos de agua”, cuando agonizaba Remberto, amigo del protagonista; o las “torrenciales tormentas, roncadas, irreguladas por ráfagas” cuando se describía paralelamente el carácter de Ascensión. Las aliteraciones producen efectos expresivos por la repetición de fonemas similares, vocálicos o consonánticos; es un recurso estilístico presente en la mayor parte del texto, y produce relieves en las situaciones que viven los personajes: como la luz que entra en la celda de Angulo, “el rayo filtró veloz su vaho de luz (...) y el celaje vaporoso vibró en vuelos de insectos y

pájaros”. Es la naturaleza suave, como el vuelo de pájaros, que acompaña al personaje con la luz y los movimiento delicados, (con el sonido de la /v/). Con este recurso, la naturaleza habla por él.

Las onomatopeyas, que imitan sonidos reales, sintonizan con los personajes como el fuerte grec-grec de loros alharaquientos, cuando Ascensión hace largas cavilaciones sobre las diferencias entre grupos étnicos y sociales. O el chuab-chuab de los pasos de Ascensión y su amigo, en un camino solitario, buscando un nuevo rumbo; el cro-aac, cro-aac del pájaro de mal agüero junto al jáe-jáe-jaeu del perro que aúlla vísperas de una tormenta frente al grupo de Pepepán. Son los diálogos certeros de una naturaleza pura y enérgica que no es un telón de fondo en el texto, sino que es parte esencial de la expresividad del discurso. La sonoridad de la selva, a través de estos recursos, confirma la sincronía entre la naturaleza y el estado anímico del protagonista o de sus aliados.

En el nivel semántico, al puntualizar y valorar algunos rasgos formales, hubo el encuentro con imágenes tan poderosas como la explosión de la madre del agua. La mitológica corriente es descrita con adjetivos que tienen una fuerte carga expresiva de fuerza y dominio, de alcances sobrenaturales. Este momento sirve para acompañar al protagonista en sus sentimientos de rabia e impotencia. Ascensión y el mito son uno solo; tiene su alma llena de la madre de agua, furiosa y desatada, con la ira que sube al mismo nivel de la corriente. La madre del agua habla por Ascensión.

A lo largo del texto, el río es el punto de referencia de la vida del protagonista, que atraviesa la novela con una personificación de vitalidad arrolladora. Es continua la analogía entre la naturaleza de los tormentosos ríos en constante movimiento, y el temperamento de Ascensión: rebeldes a ser sometidos, negándose a cambiar su curso natural. El río también es la imagen maternal que acoge al protagonista, es el símbolo de la justicia, la no discriminación, el ser que devuelve la calma.

El río, como toda la naturaleza en la novela, es un contrapunto firme frente al rechazo del protagonista, a pesar de que nada cambia su condición de desamparo. La selva, en su conjunto, acoge a Ascensión en todos los momentos de soledad y cimarronaje: le da alimento, lava sus heridas, no le hace daño. Muchas prosopopeyas muestran la delicadeza del trato al huérfano Ascensión, como el “siseo del viento enamorado entre las hojas” cuando refresca el ambiente, para que el niño duerma tranquilo en medio de los peligros.

Se puso especial atención a la rica expresividad del habla en el grupo afro esmeraldeño, a través de refranes, canciones, modificaciones fonéticas y morfológicas, donde se vieron las grandes resonancias rítmicas y la elasticidad de la lengua. La música, las canciones, la marimba y el bombo acompañan al protagonista en momentos claves de su vida, desde el momento que suena el jolgorio a lo lejos -cuando era niño y fue golpeado por su padre-, hasta en las fiestas donde todos los personajes afro sacan su alegría, cantan con “lenguaje propio de la poesía negra” según palabras del autor (Ortiz-Veloz, 1997, pág. 494), donde brota la cultura del tambor, el tan tan y su herencia africana.

La música al ritmo de *tumbas*, suena también en los velorios, como en el de la muerte del pequeño Gumersindo, hijo del protagonista; o en el del patriarca Don Clemente; se cantan *alabados* al son de los cununos. Momentos importantes que permiten llorar en comunidad y empezar un duelo.

Por otra parte, las coplas, en algunas situaciones, explican sentimientos que no se evidencian en diálogos, como cuando Juyungo supo que iba a tener un hijo con su mujer blanca; en su mente suena: “Una rubia se casó/ con un negro colorín/ y los hijos salieron/ del color del aserrín”. (Ortiz, Juyungo, 1983, pág. 139).

Es característica también la riqueza del habla popular esmeraldeña, con la eliminación de letras o sílabas y el uso continuo de refranes; todo en un ritmo natural y

espontáneo que muestra la vida de Juyungo a través de la selva, con su color, intensidad y la vida en las comunidades. Los recursos hablan de su esencia y su cultura.

La voz del narrador se solidariza con el protagonista en todas las situaciones de agresión, injusticia y segregación. Es un narrador omnisciente tipo *editorial*: hace comentarios y juicios de valor, reflexiona sobre situaciones de abuso, dolor; es *multiselectivo*, al enfocar sensaciones y sentimientos del protagonista y la manera cómo se van produciendo en su interior. De principio a fin de la novela se experimenta una complicidad del narrador con el protagonista. Muchas veces, imperceptiblemente le da la palabra al personaje. “”observaba a aquella zamba que ahora sustituía a su difunta mamá, y le parecía mala. No la quería nadita, ella tampoco a él” (1983, pág.16).

Hay muchas voces hostiles de personajes que rodean a Juyungo, voces como la de su padre, el cura, brujos embusteros, don Valerio, Cocambo, el gringo Hans. Pero hay las otras voces que van junto al protagonista, las de los estudiantes, que le llevan cuestionarse sobre temas como la injusticia que va más allá del racismo. Las voces de su gente en los coros, la de su mujer, compañeros, personajes de su comunidad, van con él en la vida. Todas las voces definen la vida de Juyungo.

El discurso narrativo resalta la marginalidad del afro esmeraldeño, representado por el protagonista. Las voces del discurso tienen una gran fortaleza en los diálogos, ricos en dialectos; hay monólogos interiores que expresan el desdoblamiento de personajes como el terrateniente Valdez. Todas las voces, desde el discurso, canalizan el tema de segregación y rechazo hacia el Ascensión. Es un discurso narrativo donde hay manipulaciones poéticas del tiempo: algunas anticipaciones o retrospectivas.

Las voces de hostilidad desde el conjunto de acontecimientos, desde la historia misma, se sintetizan en el trayecto de la vida de Ascensión Lastre, un hombre afro que sale muy niño de su casa, por el maltrato que recibe; se convierte en un ser nómada que

llega a la comunidad cayapa, trabaja en varios sitios, en Esmeraldas, en Santo Domingo, en Pepepán; cuando parece que tiene algo de estabilidad, incendian su caserío; finalmente muere en la guerra con el Perú. Los acontecimientos, tiempo, lugar dirigen al destino de la minoría afro ecuatoriana, resumida en la vida de Juyungo.

El análisis de esta obra es contextualizado en la historia de la literatura ecuatoriana, básicamente por el significado que tuvo el estreno de la voz de un protagonista afro ecuatoriano en la novela.

Desde el panorama hispanoamericano, el colombiano Zapata-Olivella rescata la “voz rebelde de la raza” en *Juyungo*:

“como ejemplo de la creciente afirmación indigenista en la discriminadora sociedad hispanoamericana, Jorge Icaza (Huasipungo, 1934) nos presenta el cuadro trágico del indígena y el cholo en la sociedad ecuatoriana. Simultáneamente Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass, desde la pequeña comarca de Esmeraldas, enclave africano en el gran mar del mestizaje ecuatoriano, publican novelas con la clamorosa voz rebelde de la raza. El primero con *Juyungo* (1942) y el segundo con *Cuando los guayacanes florecían* (1954). (Zapata-Olivella, 2006).

Según Zapata-Olivella, la propensión general del novelista mestizo fue excluir de su visión la etnia africana porque la capacidad asimiladora de la sangre indígena frente al europeo y al africano no permitió que estas etnias lograran sobreponerse a las autóctonas. “La única excepción en esta área es Ecuador donde los descendientes de africanos lograron sobrevivir puros en la provincia de Esmeraldas” (2006).

Luis Alberto Sánchez, citado por Miguel Donoso subraya que “a diferencia de Aguilera, Gil Gilbert, Gallegos Lara, Icaza, Pareja, etc., Adalberto Ortiz se aparta, hasta donde puede, del molde naturalista ruso-zolaense, que domina a sus compatriotas” y cita también a José Antonio Portuondo quien señala que Ortiz “en su espléndida novela nos ha dado una visión de la tragedia del hombre de la tierra ecuatoriana, del negro especialmente, y al cabo de su lectura no nos deja, como las novelas de Icaza, fieles en

esto al naturalismo, un amargo regusto de desencanto, sino que, por el contrario, por encima de la muerte del protagonista, se impone una fuerte afirmación vital” (Donoso, 2007, pág. 10). Posteriormente los narradores del realismo social ecuatoriano evolucionaron, como afirma Donoso, “dejando a un lado el relato en blanco y negro, sin matices, y habían dado algún espesor a su discurso” (2007).

La “fuerte afirmación vital” de *Juyungo* se debe en gran medida a que su autor escribe sobre el personaje afro “desde adentro”, no así sus compañeros de promoción que escribieron “desde afuera” sobre el indio, cholo, montubio, mestizo. La literatura de Adalberto Ortiz es la de un escritor afro (afro-mestizo) sobre personajes afro. La cultura de la que proviene Ortiz no aparece en sus libros posteriores, de la forma como brota en *Juyungo*, en esa búsqueda en un medio hostil, donde los personajes, en su conjunto, pertenecen a una minoría despreciada. El protagonista, Ascensión Lastre, experimenta desde niño una injusticia, una “rabia sorda”, no “contra los blancos, sino contra la injusticia” (1983, pág. 220).

En este trabajo se ha podido confirmar que la interpretación del lenguaje poético, es un contrapunto a las situaciones de hostilidad en *Juyungo*. La estilística ha permitido llevar a cabo esta aproximación. El uso de este método ha sido útil, “el método estilístico sigue siendo válido lo mismo para la lengua literaria que para la lengua hablada: se trata, en una palabra, de hallar el núcleo individual, espiritual y estético, de los hechos de expresión idiomática y mostrar su eficacia y cumplimiento en el plano de la obra artísticamente elaborada o en el de la intercomunicación sin fines artísticos especiales” (Martínez, 1969)

Parler me fait peur parce que ne disant jamais assez, je dis toujours trop.
 (“Hablar me da miedo porque, sin nunca decir lo suficiente, digo siempre demasiado”)
 Esta frase de Derrida citada por Oscar Tacca (1978, pág. 20) adquiere mayor sentido

cuando se ha realizado un trabajo estilístico donde, por esencia, prima la intuición.

Es difícil sucumbir a la fascinación que ejerce *Juyungo*: la sonoridad de la selva, la naturaleza viva, potente y activa que hablan al lector y le llevan de la mano por la vida del protagonista. Con *Juyungo* se vive el mundo del personaje afro, la injusticia, discriminación, pero fundamentalmente su universo intacto y total.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Aguinaga, S. (1982). El lenguaje de la opresión en la narrativa de Adalberto Ortiz. Quito: PUCE
- Anson, L. (12 de noviembre de 1980). La negritud es el conjunto de valores de la raza negra. *El País*.
- Ayala-Mora, E. (2008). *Resumen de Historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional
- Bal, M. (2014). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Bertorello, A. (06 de 2010). La función poética del lenguaje en el discurso filosófico de Heidegger. Una interpretación del estilo heideggeriano desde V. Shklovski y R. Jakobson. *Revista de Filosofía* , 177-188
- Bousoño, C. (1976). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos
- Corrales, M. (2014). *Iniciación a la narratología*. Quito: PUCE.
- Crystal, D. (2000). *Diccionario de Lingüística y Fonética*. Barcelona.
- Del-LLano, A. (2010). La construcción de las identidades latinoamericanas. Una aproximación al negrismo. *Pilquen* (12), 3.
- Díez-Borque, J. M. (1996). *Comentario de Textos Literarios*. Madrid: Playor S.A.
- Donoso-Pareja, M. (2007). Prólogo de Juyungo y La envoltura de un sueño. En A. Ortiz, *Juyungo y La envoltura d un sueño* (pág. 30). Caracas: Ayacucho.
- Donoso-Pareja, M. (1986). Prólogo . En A. Ortiz, *La envoltura del sueño* (pág. 2). Quito: El Conejo.
- Dubois, J. (1998). *Diccionario de Lingüística*. Madrid: Alianza.
- E. Méndez, J. M. (2001). *Indagaciones sobre la lengua*. Sevilla: Universidad de Sevilla
- Falcón, R. S. (20 de octubre de 2015). *web@radiorebelde.icrt.cu*. Recuperado el 21 de junio de 2018, de *web@radiorebelde.icrt.cu*: *web@radiorebelde.icrt.cu* Multicultural. (24 de julio de 2014).
- Freedman, R. (1972). *La novela lírica. Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf*. Barcelona: Barral Editores S.A.
- Garrido-Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

- <http://recursos.cnice.mec.es/lengua/profesores/recursos.htm#>. (06 de 2012 de 2012).
<http://recursos.cnice.mec.es/lengua/profesores/recursos.htm#> . Recuperado el 25 de 06 de 2018
- Kayser, W. (1976). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Lázaro-Carreter, F. (1980). *Cómo se comenta un texto literario*: Cátedra
- Lázaro-Carreter, F. (1977). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- Malangón, J. P. (06 de 12 de 2011). Didáctica de la literatura comparada, las figuras retóricas. Valencia, Valencia, España.
- Martínez, F.-A. (1969). Un aspecto de la teoría estilística. *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo* , 1-3
- Mayoral, J.-A. (1994). *Figuras Retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Medina, H. (1997). *Etnografías mínimas del Ecuador*. Quito: Abya-Yala.
- Miranda, F. (2005). *Hacia una narrativa afroecuatoriana. Cimarronaje cultural en América Latina*. Quito: Abya-Yala.
- Miranda, F. (06 de Julio de 2004). Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán, hacia una narrativa afro ecuatoriana. *Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán, hacia una narrativa afro ecuatoriana* . Santiago de Chile, Chile: Universidad de Chile.
- Multicultural. (24 de julio de 2014). Mitología esmeraldeña: las correrías de la Tunda. *El Universo* , pág. 5.
- Ortiz, A. (1983). *Juyungo* (Segunda edición ed.). Barcelona, España: Seix Barral, S.A.
- Ortiz, A. (1975). Negrismo. *Revista de la Universidad Católica del Ecuador* (7), 97-118.
- Ortiz, A. (04 de 12 de 1971). Adalberto Ortiz por sí mismo. *Nuestros Latinoamericanos vistos por sí mismos*. (H. Rodríguez-Castelo, Entrevistador)
- Ortiz-Veloz, A. (1997). Diálogos con Alberto. *Revista Iberoamericana* , LXIII (180), 487-500.
- Paz, O. (1979). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, S. (04 de julio de 2016). El cuerpo del monstruo: lo ominoso y lo sexual en "La entundada". *El Telégrafo* , pág. 7.
- Sullá, E. (1996). *Teoría de la novela*. Barcelona: Crítica.
- Tacca, Ó. (1978). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.

-Tello, J. E. (1996). *Esmeraldas de ayer*. Esmeraldas: Redigraf.

-Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal Editor.

-Zapata-Olivella, M. (2006). El mestizaje en la nueva novela hispanoamericana. *Afro-Hispanic Review* , 163-170.

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE MAESTRÍA (CUARTO NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **Teresita del Rocío Luzuriaga Arias**, C.I. **1704827235**, autora del trabajo de graduación intitulado: **“El lenguaje poético de la selva como contrapunto a las situaciones de hostilidad en la novela Juyungo”**, previa a la obtención del grado académico de **Magíster en Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana** en la Facultad de **Comunicación, Lingüística y Literatura**:

- 1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública, respetando los derechos de autor.
- 2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través del sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 3 de octubre de 2018



Teresita del Rocío Luzuriaga Arias

C.I. 1704827235