

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



**FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO, CIENCIA FICCIÓN
NEOINDIGENISTA Y POSTINDIGENISMO LATINOAMERICANO**

N 22 (2023) Editora: Teresa López-Pellisa

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO, CIENCIA FICCIÓN NEOINDIGENISTA Y POSTINDIGENISMO LATINOAMERICANO

Editora: Teresa López Pellisa

- Futurismo afrolatinoamericano y poshumanismo indigenista en la ciencia ficción latinoamericana** 5-30
Teresa López Pellisa
- CIENCIA FICCIÓN INDIGENISTA: POSTINDIGENISMO, NEOINDIGENISMO Y POSHUMANISMO INDIGENISTA**
- Hacia una nueva conceptualización de la narrativa sobre el indígena: del neoindigenismo al postindigenismo** 33-49
Carmen Alemany Bay
- El porqué de una ciencia ficción neoindigenista** 53-64
Iván Prado Sejas
- Aparapitas del futuro: ciencia ficción andina de Miguel Esquirol** 65-80
Liliana Colanzi
- Indigenismo y neoindigenismo híbridos en Edmundo Paz Soldán: narrativa minera y ciencia ficción** 81-106
Jesús Montoya
- Tiempos mixtos y subjetividades migrantes en los relatos de ciencia ficción neoindigenista de Giovanna Rivero y Alicia Fenieux** 107-125
Macarena Cortés Correa
- Catástrofe ambiental, viaje en el tiempo y el ser mestizo en Juan Buscamares de Félix Vega** 127-151
Javiera Valentina Iribarren Ortíz
- 'El futuro llegó hace rato'. Comunidades en cuentos del presente** 153-171
Paula Daniela Bianchi

En torno a una narrativa argentina especulativa neoindigenista en el siglo XXI María Laura Pérez Gras	173-193
El imaginario apocalíptico sobre el Conflicto Armado Interno Peruano (1980-200) en tres cuentos andinos Belinda Palacios	195-218-
FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO	
El Caribe que soñamos: un futuro culturalmente mestizo Erick Mota	221-235
Afrofuturismo y ficción especulativa en el Caribe: dos casos de estudio Maelis González Fernández	237- 261
Más allá del afrofuturismo anglosajón. El futurismo caribeño: la Santería en <i>La mucama de Omicunlé</i> de Rita Indiana María Cristina Caruso	263-287
Mecánica cienciaficcional, novum y substratos míticos en la novela caribeña y centroamericana: <i>Tikal Futura</i> (2012) de Franz Galich, <i>El indio sin ombligo</i> (2007) de Rafael Pernet y Morales y <i>La mucama de Omicunlé</i> (2015) de Rita Indiana Margarita Remón-Raillard	289--327
Nelson Estupiñán Bass: reposicionando su obra desde el realismo fantástico al afrofuturismo en Ecuador Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal	329-358
Of Black Bodies and Celestial Bodies: Queer Afrofuturism and New Spatialities in Diego Paulino's <i>Negrum3</i> Ariela Parisi	359-378

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

NELSON ESTUPIÑÁN BASS: REPOSICIONANDO SU OBRA DESDE EL REALISMO FANTÁSTICO AL AFROFUTURISMO EN ECUADOR

Nelson Estupiñán Bass: repositioning his work from fantastic realism to Afrofuturism in Ecuador

IVÁN FERNANDO RODRIGO-MENDIZÁBAL

Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)

ivan.mendizabal@uasb.edu.ec

Recibido: 4 de abril de 2022

Aceptado: 10 de febrero de 2023

<https://orcid.org/0000-0001-6394-4752>

<https://doi.org/10.7203/KAM.22.24233>

N. 22 (2023): 329-358. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: El artículo sitúa la obra del afroecuatoriano Nelson Estupiñán Bass en el marco de la ciencia ficción y el afrofuturismo. Se considera que, entendiendo su posicionamiento dentro del realismo fantástico con sesgo político, se puede hacer una lectura de su visión del afroecuatorianismo relacionada con la idea de futuro y futurización. Se descubre que es un autor preocupado por la contradicción entre realidad vivida y realidad encubierta por la tecnociencia: una es la realidad de los oprimidos afrodescendientes y otra la de imaginación futurista moderna. Ello no le impide analizar las ideas sobre los modelos de utopía: si es preferible una utopía que recupere el pasado o la que promete el neoliberalismo, modelos que deberán ser motivo de discusión para la comunidad afro. Así mismo, se constata de su necesidad de innovar la novela con sus propuestas basadas en el materialismo dialéctico para provocar la conciencia crítica del lector.

PALABRAS CLAVE: Nelson Estupiñán Bass, Afrofuturismo, Ciencia ficción ecuatoriana, Utopías, Arcadia.

ABSTRACT: The article places the work of Afro-Ecuadorian Nelson Estupiñán Bass within the framework of science fiction and Afrofuturism. It is considered that, understanding his position within fantastic realism with a political bias, it is possible to make a reading of his vision of Afro-Ecuadorianism related to the idea of the future and futurization. It is discovered that he is an author concerned about the contradiction between lived reality and reality exalted by technoscience: one is the reality of oppressed Afro-descendants and the other is that of modern futuristic imagination. This does not prevent him from analyzing the ideas about the models of utopia: if a utopia that recovers the past or the one promised by neoliberalism is preferable, models that should be the subject of discussion for the Afro community. Likewise, it is confirmed that he needs to innovate the novel with his proposals based on dialectical materialism to provoke the critical conscience of the reader.

KEYWORDS: Nelson Estupiñán Bass, Afrofuturism, Ecuadorian Science Fiction, Utopias, Arcadia.

INTRODUCCIÓN

Nelson Estupiñán Bass es un autor esencial de la literatura afroecuatoriana, dada su obra que abarca novelas, cuentos, poesías y ensayos. Tal obra es un espejo crítico de la realidad de Esmeraldas, la provincia de Ecuador de población afro y la que le vio nacer, donde el racismo ha tenido secuelas. Puesto que comulgó con el marxismo, ello le llevó ser un analista de las condiciones intrínsecas del colonialismo, y un agudo utopista que vio en el espíritu afro las raíces de su emancipación, postulando que la literatura debería ser un arma de concientización e instrumento de liberación social.

En este artículo analizamos la obra de Estupiñán Bass, aunque enmarcada en el realismo fantástico, tal como él lo postuló (2002: 37), más bien desde la ciencia ficción y el afrofuturismo. Se tomará ejemplos, considerando el *close reading*, de su temprana poesía y novelas como *Senderos brillantes* (1974), *Las puertas del verano* (1978) y *Bajo el cielo nublado* (1981). Cabe señalar que no existen estudios referidos sobre el afrofuturismo en Ecuador, más aún, tratando de fundamentarla con la obra de algún escritor cuya muestra será la literatura de Estupiñán Bass. Reconozcamos, en todo caso, que sí hay menciones desde la crítica norteamericana a una cierta conexión de su obra con la ciencia ficción (Lewis, 2017; Richards, 1989), hecho soslayado por la crítica ecuatoriana. Por su parte, el autor ha dicho que con sus novelas abrigaba el “anhelo de mostrar [...] imágenes del pasado y del presente y [...] anticipaciones del futuro” (2003: 9). Estimaba que la ciencia ficción podría ayudarle a ampliar más el mensaje crítico-liberador de su trabajo (2003: 24).

Así, es significativo profundizar en su labor literaria desde la ciencia ficción y el afrofuturismo. Al no haberse hecho esto antes, el reto es analizar: ¿Cómo el autor imbrica pasado-presente-futuro en la esfera narrativa de sus novelas? ¿Cómo crea una estética innovadora? Y ¿cuáles son las características de su obra que además tiene una impronta política?

ESTUPIÑÁN BASS, DEL REALISMO FANTÁSTICO A LA CIENCIA FICCIÓN

Nelson Estupiñán Bass (Súa, 1912-Pensilvania, 2002), de profesión contador público, además se desempeñó como profesor de escuela, periodista y activista político. Desde 1934 colaboró en el periódico socialista *La Tierra* y las revistas *El Cosmopolita*, *Base*, *Marrimba*, *Bloque*, *Tierra Verde*. Fue el primero en publicar poesía negra y recuperar el relato oral. Cuando apareció su primera novela en 1954, *Cuando los guayacanes florecían*, la crítica saludó que un afroecuatoriano ocupara un sitio en la literatura ecuatoriana de tinte blanco-mestiza.

Estupiñán Bass, por dicha obra y las siguientes: *El paraíso* (1958), *El último río* (1966) —además, *Los canarios pintaron el cielo amarillo* (1993)—, fue reconocido por la crítica dentro del nuevo realismo ecuatoriano (Proaño Arandi, 2007; Donoso Pareja, 1984), tendencia que remozaba, hacia 1950, al realismo social que se escribía en Ecuador desde 1930. El realismo social era lineal, descriptivo de hechos y esquemático en cuanto a sus personajes, siendo su propósito criticar a la sociedad clasista y al poder que marginalizaban a indígenas, trabajadores o personas de distinta condición. En su lugar, el nuevo realismo se definía por la presencia de varias voces que enunciaban conflictos interiores o manifestaban expresiones del yo, tendiendo al psicologismo. Aunque este nuevo realismo no había renunciado a la crítica y seguía con el compromiso político, aprovechaba, asimismo, del pensamiento mítico para ponerlo en perspectiva. Es por ello que Miguel Donoso Pareja, ha dicho: “al realismo objetivo, lineal y esencial fabulístico de los escritores de la década de los 30 ha sucedido una escritura de mayor grosor y resonancia, trastocada en su linealidad (tanto temporal como espacial) y, por último, contada desde adentro” (1984: 9).

En efecto, sus primeras novelas patentizan los conflictos sociopolíticos encarnados por personajes que cuestionan su identidad y sus maneras de ser, tratando de superar su condición racial, aunque en el camino perciben la necesidad de repensar el contexto que les determina. Súmese a esto el uso de historias orales y versos que se cantan en los pueblos negros —arrullos, chigualos, alabaos, décimas y otros—, en el marco de rituales o fiestas, que en el contexto narrativo de las novelas dan cuenta de la realidad del Ser afro, su cultura, la polifonía africana y su politicidad. Desde 1970 todo ello cambia. Estupiñán Bass empieza a escribir novelas sociocríticas en las que además experimenta con las estructuras narrativas, saliendo de los modos usuales de presentar argumentos y personajes, usando lo bifronte, “noción [...] a caballo entre forma y contenido, interior y exterior, lenguaje [convencional] y lenguaje [popular]” (Ruiz, 2021: 49-50). Franklin Miranda por ello ha dicho:

su estrategia narrativa [consistió] en apropiarse de las técnicas de la vanguardia occidental para transculturar (reafirmar) su cosmovisión negroecuatoriana y resistir los nuevos intentos deculturadores de la hegemonía. La culminación de este proceso le [permitió] entregarnos una literatura sólida y transparentemente afroecuatoriana (2005: 114)

Si hay que entender la renovación que Estupiñán Bass hizo en sus novelas desde 1970 es por su interés de ir más allá del nuevo realismo y radicalizar lo social y lo político, tejiéndolos con lo mítico —lo que pervive como imaginario colectivo, como conciencia de mundo paralelo, materia de las historias orales negras— y con lo simbólico —los

elementos de la naturaleza y esta misma, vistos como entidades vivas— prevalecientes en la vida de las comunidades afroecuatorianas. Su radicalización ideológica marxista y literario-crítica, lleva a que su obra tuviera, un “mensaje revolucionario [...el cual] puede y debe amalgamarse con la estética, uno con espíritu moralizante [y que] debe y puede consubstanciarse con la belleza” (Estupiñán Bass entrevista citada en Calderón Chico, 2006: 138-139).

Es en este contexto que el autor postula para su obra el realismo fantástico con sello sociopolítico, de crítica y de concientización. Sus novelas: *Senderos brillantes* (1974), *Las puertas del verano* (1978), *Toque de queda* (1978), *Bajo el cielo nublado* (1981), *El crepúsculo* (1992) y *Al norte de Dios* (1994), son la muestra de tal modalidad que Estupiñán Bass lo definió así:

El realismo fantástico utiliza preferentemente los hechos imposibles, aquellos que nuestra capacidad considera irrealizables; pero en nuestro tiempo, caracterizado por un acelerado avance tecnológico, las distancias entre lo posible y lo imposible se acortan minuto a minuto, a tal punto que mucho de lo estimado hasta ayer como un sueño, hoy se ha ejecutado, o se considera factible a corto plazo (1992: 39).

Señalemos que el realismo fantástico propuesto por Estupiñán Bass contiene los criterios para relacionar su obra con la ciencia ficción y el afrofuturismo. Pero es necesario unos apuntes previos.

El realismo fantástico es un término del que se tiene conocimiento en el siglo XIX. Robert Louis Jackson lo ha estudiado con relación a la obra de Fiódor Dostoyevski, cuando incluso este aseveraba: “true events, depicted in all their exclusiveness of their chance occurrence [...], almost always assume a fantastic, almost improbable character” (citado por Jackson, 2013: 251). Aunque los hechos de la realidad puedan ser descritos de manera veraz, en ciertos casos aquellos podrían parecer inverosímiles o extraños. Esto, en cierta medida, llevó a vincular al realismo fantástico con la literatura fantástica, porque lo inverosímil pronto fue asimilado como lo sobrenatural y este como el resultado de una percepción inquietada. En Latinoamérica, según Elsa Dehennin (1996: 39), desde la década de 1930, con Alejo Carpentier, tal expresión en principio fue usada para designar alguna variante del realismo maravilloso, en sentido de que esta literatura representaba “los contrarios, [realidad y fantasía que coexistían] naturalmente”, y, luego, de manera análoga, con el realismo mágico, más allá de la literatura fantástica (Roas, 2001: 12-13).

El realismo fantástico en Estupiñán Bass no se relaciona ni con el realismo mágico, tampoco con la literatura fantástica, aunque existan ciertos rasgos que se pueden hallar en sus novelas, solapando la realidad de lo social y el pensamiento mítico, además de

las historias orales y el realismo de las luchas de los subalternos. Consideremos a Isaías Peña Gutiérrez en este contexto:

a diferencia del realismo mágico-mítico, que busca referentes de raigambre americana según los cuales las leyes naturales racionales occidentales aparezcan dislocadas, y a diferencia del realismo maravilloso carpenteriano, que busca y encuentra lo insólito en la propia naturaleza de la realidad, el realismo fantástico elude todos los contactos con la coherencia racional, con lo maravilloso en bruto, con el automatismo psíquico de los surrealistas, y se aproxima a creaciones imaginarias puras (1987: 223).

El realismo fantástico de Estupiñán Bass, en efecto, se arraiga más en tramas, si bien realistas, al mismo tiempo imaginarias e hipotéticas que algunos podrían considerar de fantásticas. Pero él ya lo sugería en su definición citada, al indicar que el realismo fantástico tomaba los hechos juzgados de imposibles o irrealizables en la actualidad, pero que podrían ser en un futuro la base del cambio, o ser aquellos que identifiquen a la sociedad del futuro, todo gracias al desarrollo tecnocientífico. Y para el caso ilustra su pensamiento citando a Jules Verne, el cual, si bien “concibió su viaje a la Luna [...] la gran mayoría consideró el recorrido una utopía” (Estupiñán Bass, 1992: 39). Cuando se comenzó a evidenciar, desde mediados del siglo XX, el tema de los viajes espaciales, con sondas y el lanzamiento de cohetes tripulados, lo imposible o lo irrealizable, dejaron de ser tales y más bien abrigaron la posibilidad de otras y nuevas utopías, no las que el lector de Verne pensaba solo como alguna forma de sueño.

Y para que eso haya sido posible, la ficción literaria lo había pronosticado (Héctor P. Agosti citado por Estupiñán Bass, 2003: 14). En otras palabras, para que lo improbable se torne en nuevo horizonte, para el autor, supone la puesta en palabras de la imaginación y los sueños, con la intención de la construcción realista de otra sociedad. Estupiñán Bass toma para el caso las ideas de Lenin, para el cual “el desacuerdo entre los sueños y la realidad no produce ningún daño, siempre que la persona que sueña se fije atentamente en la vida [...] y, en general, trabaje escrupulosamente en la realización de sus fantasías” (citado por Estupiñán Bass, 2003: 13). Nótese que en el pensamiento marxista con el que el autor esmeraldeño argumenta, fantasía y sueño son equivalentes y tienen la significación de posibilidades otras, de deseos, de esperanzas, además de imaginación. Hay que imaginar un mundo distinto del vivido y si la literatura es el medio para lograr la conciencia de ese nuevo mundo, la imaginación, que no solo es el motor para guiar a la consecución de lo anhelado, también es el recurso mismo del realismo fantástico literario para elaborar novelas (Estupiñán Bass, 1992: 39).

Se puede afirmar, así, que el cambio estético en su literatura desde 1970 supone ex-

plorar el diálogo entre realidad signada por lo tecnocientífico, sus rasgos y tensiones de imaginación e imposibilidad, con la realidad afro, con sus problemas, sus esperanzas, ensueños y lo que les identifica. Pero tal diálogo no debe tener solo el tono de la denuncia o del asombro, sino además que entrañe “anticipación del futuro” (Estupiñán Bass, 2003: 14). De ahí que advertimos de que el realismo fantástico del escritor afroecuatoriano se conecta con la ciencia ficción y desde allá, con el afrofuturismo.

Son dos ensayos, “El realismo fantástico” (1992) y “Reflexiones sobre la novela” (2003) los que permiten conocer sus acercamientos a la ciencia ficción.

En “El realismo fantástico”, Estupiñán Bass es enfático al reconocer que “la fecundidad del realismo fantástico es el cúmulo de obras de ciencia ficción, con aventuras, descubrimientos o inventos que aún nos parecen pura fantasía, pero que, probablemente, después de poco serán brillantes culminaciones de la tecnología” (1992: 39). Nótese que, en su concepción, el realismo fantástico engloba a la ciencia ficción y esta implica a su vez la representación del desarrollo tecnológico. Cabe indicar, sin embargo, que para cuando Estupiñán Bass empezó a abrazar el realismo fantástico, en la década de 1970, él no se inclinaba a la emergente corriente, con el nombre de “realismo fantástico”, que estaba en boga a raíz de la publicación de los libros de Louis Pauwels y Jacques Bergier, *La rebelión de los brujos* (1970). Tal corriente “pretendía reivindicar toda una serie de fenómenos misteriosos presuntamente ignorados de forma deliberada por la ciencia oficial” (Canalda, 2000, párr. 1). Más bien el realismo fantástico con visos de ciencia ficción de Estupiñán Bass, fiel al ideario marxista que profesaba, bebía, si bien de las fuentes vernianas, sobre todo, del realismo socialista postestalinista con historias acerca de la vida cotidiana complementadas por lo fantástico o lo extraordinario (Peterson, 1986: 3), o como anotarían los escritores de ciencia ficción soviéticos, los hermanos Arkady y Borys Strugatsky, historias que tienen que ver con los problemas del ser humano en relación con su propia especie y sociedad, determinada por el desarrollo de la tecnología y la ciencia (1970: 240-241). En este contexto, un rasgo singular de esta literatura es el tratamiento de lo utópico, en el que la sociedad representada, creada y gobernada por la razón, admite que la razón siempre será humana, con sus aciertos y errores (Peterson, 1986: 24). Lo utópico no estaría en el orden de las sociedades perfectas, sino más bien como proyecto humano. De este modo, es importante reconocer que el realismo fantástico desde la perspectiva soviética, para 1970, renovaba a la literatura que se escribía en la ex URSS. Katerina Clark ha manifestado en este marco: “The new paradigm for Soviet literature generated at the turn of this decade represents a strange fantastic/utopian hybrid” (1989: 89). Es a este nuevo paradigma que se adscribe Estupiñán Bass.

A su vez, en “Reflexiones sobre la novela”, donde dedica algunas ideas a la ciencia ficción (2003: 13 y sigs.), indica que por más imaginativa que esta sea, siempre debe te-

ner un anclaje en la realidad; o que dicho género es producto de la conjunción artística entre realidad e imaginación incluso con dimensiones fantásticas. Pero la más sugestiva aserción expuesta en dicho texto tiene que ver con el mismo proyecto literario en el que se enfrascó desde 1970 y que se puede postular también de Afrofuturista: “Es posible que nuestra futura novela refleje el actual panorama de nuestra América, como es posible también que describa escenas del presente con personajes pasados, o escenas del presente con personajes futuros, o narre anticipadamente el porvenir” (2003: 28). Se trataría de partir de la realidad latinoamericana o ecuatoriana, incluida la afro, su presente o su pasado, para luego mostrar un hipotético futuro, en sentido de una anticipación. En cierta medida, el autor ¿no está insinuando además el dispositivo narrativo de la ciencia ficción, el del extrañamiento cognitivo propuesto por Darko Suvin?: “Un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor” (1984: 30). El extrañamiento supone mirar lo que se vive, pero no desde el emplazamiento usual, sino desde otro, definido por un contexto ficcional y empírico imaginativo, diferente, mediado, como anotará además Suvin (1984: 97), por el *novum*, la innovación o la novedad, determinada por la ciencia o la tecnología que, en efecto, llevan que la realidad percibida tenga otra dimensión y, en el caso de Estupiñán Bass, permita la reflexión y la toma de conciencia.

Al respecto, en otro ensayo, “Mi credo novelístico” (Estupiñán Bass, 2002: 38-39), recalca que su realismo, llamemos ahora ciencia-ficcional y utopista, tendría un carácter “heteróclito” y “bifronte”. En cuanto a lo heteróclito, reconocía que el sustrato de sus relatos venía de la gente: “Debo a la negritud y a mi provincia todo lo que he llegado a ser en la literatura. Yo he tomado la materia prima que me dio el pueblo negro y mulato y la he tamizado para transformarla en materia literaria. Mis obras siempre beben de la fuente [...] de nuestra comunidad” (entrevista por Cortés, 2002: 51). De acuerdo con ello, la premisa era “hacer comprender para hacer ver” (Estupiñán Bass, 2003: 19), es decir, lograr que el lector vislumbre en el presente las huellas del cambio, a veces consideradas normales o insólitas, para direccionarlas al futuro, todo ello porque el autor habría puesto en juego su experiencia poética: “el poeta no inventa ni crea las imágenes, simplemente las descubre, les quita el velo que tenuemente las oculta a los ojos comunes” (1992: 45). Y sobre lo bifronte, Estupiñán Bass sabía que las historias tendrían que imbricar la cosmogonía con la conciencia del yo, para formar una constelación con orden dialéctico, con personajes, situaciones, diálogos e intertextos que muestren el posicionamiento ideológico, el compromiso y la vocación estético-innovadora del escritor. Para el caso, en lo formal, lo bifronte se presentaba cuando en una hoja del libro se leía una historia, o cartas, o flujos de pensamiento, en tanto en la otra, contigua, capítulos

o relatos con cierto orden; la realidad entonces debía verse simbólicamente desde “dos rostros: el superficial o epidérmico y el profundo psicológico” (2003: 29). Con ello, pensando que sus novelas serían catalizadoras para conseguir la transformación social, en tanto los conflictos humanos impliquen mensajes de justicia e igualdad, en lo formal, el autor inducía al lector a realizar montajes —entre relatos y páginas diseñadas—, a analizar las tramas, incluso dejándolas abiertas, “sin masticar”, a veces inconclusas (1994: 218), a sabiendas de que en las historias estaban el Ser de las comunidades y el Ser de las personas: la idea era que el lector haga surgir lo emblemático y lo social, y con ello desarrollar su sentido estético y político. Si la finalidad en la ciencia ficción es lograr cogniciones nuevas y críticas (Suvin, 1984: 30), Estupiñán Bass se aproximaba a ello, tensionando la realidad y la imaginación literaria, para que el lector no esté cómodo o salga de su pasividad.

EL AFROFUTURISMO Y SUS PRIMEROS RASTROS EN LA POESÍA DE ESTUPIÑÁN BASS

La obra de Estupiñán Bass parte de la negritud esmeraldeña a sabiendas de que su población tampoco es mayoritaria en Ecuador. Michael Handelsman ha apuntado que, dados los prejuicios sociales y el racismo —y con ello la autonegación identitaria—, las estimaciones demográficas sobre la población negra eran imprecisas hasta 1990, variando entre el 3% y el 10% (2001: 19). Hacia 2010, resultado de la autodefinición que el censo solicitaba a la población ecuatoriana, se estableció realmente que el 7,2% se identificaba como afroecuatoriana (INEC, 2011: 14). Pese a las estadísticas, sin embargo, el valor de la literatura de Estupiñán Bass es que trasciende al retrato, aunque cita mitos, versos populares, anécdotas y hechos de la memoria, pues contiene voces deconstructivas, autocríticas e ideas de futuro, las que solo pudieron ser articuladas mediante una lectura política de la realidad. Esto es también significativo en la ciencia ficción de este autor, escrita bajo el denominativo de realismo fantástico, donde las ideas de futuro toman un conjunto de referencias sobre la coyuntura y el porvenir humano global y de Ecuador, conectado con ideas libertarias socialistas. Esto es lo que percibimos en la declaración que escribiera en “Reflexiones sobre la novela” antes citada: el reflejo de lo actual y la narración del porvenir, no necesariamente con un tono optimista o prospectivo, tendría que ser de “modo integral”, poniendo en perspectiva los conflictos suscitados por la modernidad capitalista (2003: 28-29). Con estos aspectos es posible conectar la literatura de Estupiñán Bass con el afrofuturismo.

Sabemos el afrofuturismo apareció en el contexto de la literatura *cyberpunk* en la década de 1990, aunque hay antecedentes hacia 1970 si pensamos en la ciencia ficción de la afronorteamericana Octavia Butler. Mark Dery, acuñador del término, dice:

Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth century technoculture —and, more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future— might for want of a better term, be called ‘Afrofuturism’ (cit. por Lavender III y Murphy, 2020: 354).

Según esta definición, el afrofuturismo se aboca a cuestiones de los afrodescendientes, siendo su marco la determinación tecnocultural y tecnocientífica que podría darse sobre ellos o, y eso es lo esencial, cómo aquellos se apropian de la ciencia y la tecnología para redefinir el horizonte hacia el cual se proyectaría su sociedad y cultura. La aserción de Dery, pese a reconocer el protagonismo de la cultura afro, es limitada en tanto implica, conscientemente o no, a la realidad de la mirada y la práctica centro-occidental-blanca, como si esta fuera la única y la que demarca el devenir de la humanidad. Es cierto que los afrodescendientes fueron esclavizados y desconocidos en sus derechos por cientos de años, pero ellos, a la par, supieron mantener sus raíces, cultura, saberes y conocimientos. Y, en este contexto, ¿hay invención propia del afrodescendiente fuera del occidentalismo blanco o blanco-mestizo?

Reconozcamos, empero, que el afrofuturismo, emplaza al Ser o la identidad negra, su historia, en la visión de un futuro; es decir, impulsa a pensar el mundo afro dueño de un futuro distinto a lo vivido. Es por ello que Alondra Nelson dio un giro al inicial concepto, señalando: “Afrofuturism can be broadly defined as African American voices with other stories to tell about culture, technology and things to come” (2002: 9). Su definición es sugestiva: constata la actualidad, la potencia y el sentido liberador del discurso afroamericano en la cultura contemporánea, con la tecnología siempre cambiante y, sobre todo, que tal discurso encierra ya un horizonte de expectativas de futuro. Nelson percibe que en los imaginarios representados por la ciencia ficción negra, se desprenden asuntos futuristas producto del versátil contexto científico-tecnológico actual y, eso que sugeríamos antes como inexistente y ahora presente, “[the] technological innovation in the African diaspora” (2002: 9). Importa establecer cómo la sociedad afro, donde esté, produce innovaciones que podrían cambiar el mundo.

Estupiñán Bass escribe su obra ciencia-ficcional y utopista desde 1970. Por entonces el concepto de afrofuturismo era desconocido, aunque la ciencia ficción ya tenía un camino recorrido en Ecuador (Rodrigo Mendizábal, 2020; 2021). La diferencia, sin embargo, era que dicho autor sabía que la relación entre historia, realidad, literatura y mundos míticos no era nueva: el ser humano ya narraba relatos para dar cuenta de sus impresiones vividas y de sus conexiones con lo trascendente, sus miedos y sus sueños,

usando el lenguaje porque las palabras contenían espíritus, haciendo del escritor un brujo (Estupiñán Bass, 1992: 31). Si tenemos que evidenciar al afrofuturismo en su trabajo es entendiendo cómo integra lo mítico afro con la ciencia ficción para reflexionar el mundo que le tocó vivir, con sus determinaciones históricas del pasado, los conflictos sociopolíticos del presente de un Ecuador moderno y racista, así como las inquietudes y visiones del futuro emergentes de los avances tecnocientíficos. Desde ya para él la literatura no podía ser distractora, sino más bien una especie de historia alterna: “el novelista es, a su manera, otro historiador, [...que] toma los acontecimientos [...para descubrir] y con su pluma pintar los secretos engranajes de la sociedad” (2003: 4). ¿Qué pasaría si se puede escribir la historia del pueblo afroecuatoriano, tomando en cuenta la memoria del pasado y los conflictos del presente, influida por lo tecnológico y científico? Ver con los ojos de la afroecuatorianidad tal acontecer era para pensar el futuro que Estupiñán Bass veía próximo, aunque no ideal, pensando sus problemas propios. Su poema “El hombre en la Luna” de 1954, contenido en *Canto negro por la luz (poemas para negros y blancos)*, podría ser un ejemplo de ello. En tal poema de tres partes hallamos una rica reflexión:

a) La Luna, nuevo hogar del hombre, contado con imágenes de un paisaje despoblado: “¡Qué saludable es este limpio silencio / a donde no llegan las manchas / del estrépito ordinario de la vida!” (Estupiñán Bass, 1954: 65), o “Nesgua nequáquam niquisocio nirvana nimbo nomeolvides / galeotes desorbitados y purpúreos / iridiscencia dehiscente / ponen proa a tu norte / sin más luz que tu sombra / sin más sombra que tu sombra sombría y asombrada” (1954: 66).

b) La descripción del mundo terráqueo, entre arcádico y utópico, a su vez salpicado de conflictos y esperanzas: “que vayan al balneario las muchachas / a entregarse gozosas en la playa / al viento, al sol y al mar, / y muchos desestimen el sentido maternal de esta entrega, / que no oigan los himnos de las madres futuras, / que no vean tras esta cópula con los elementos / a los niños vigorosos y alegres del mañana” (1954: 67), o “¡qué importan el humo, la niebla y las galeras, / el Fascismo y Corea, / para el hombre en la Luna!” (1954: 68), o “Que de la tierra de América / surjan bosques de bayonetas en vez de espadas vegetales” (1954: 69).

c) Y, lo paradójico: pese a haber ido a la Luna, el ser humano, con todos sus conocimientos y tecnología, siempre estará solo, por lo cual debe volver a sensibilizarse de una vez por todas: “A veces una voz rústica me increpa, / y me perurge el regreso a la Tierra, / a los hombres, / a su idioma despejado como el agua y la luz, / [...] a la conversación familiar de mis amigos. / [...] Que no abjure mi origen humilde: el vaticinio; / pero yo persisto en

hundir mis raíces en el aire, / en hacer jeroglíficos y enigmas, / porque de veras soy el hombre aislado en la Luna” (1954: 70-71).

Los iniciales intentos por explorar el espacio exterior fueron hechos por la ex Unión Soviética, siendo un hito mundial la puesta en órbita del Sputnik-1 en 1957. Estupiñán Bass estaba al tanto de los avances tecnológicos, pero hace una anticipación, recurriendo a la poesía, sobre el posible viaje a Luna y el resultado en la vida misma del Ser humano. Con tal anticipación ve el presente y el futuro: solo un viaje imposible se puede calificar de extraordinario si antes se atendió a los problemas de la humanidad y, sobre todo, si se reconoce que todo logro implica no renegar al origen humilde de cada uno. El poema concientiza además que, aunque el humano pueble la Luna, y quiera olvidar a la Tierra, siempre será ser humano.

En *Timarán y Cuabú* (1956), usando el esquema de la décima esmeraldeña —apropiación popular de la glosa española de la Colonia (Hidalgo, 1995: 49 y sigs.)—, el autor presenta un diálogo o contienda verbal en verso, como un juego al frente de un colectivo que además nombra un juez que marca el ritmo. Su esquema es el siguiente: a) ubicar a los contendientes, representantes de dos generaciones, uno que tiene una familia y el otro aún joven; b) evaluar la realidad que viven los afroecuatorianos y Ecuador; c) constatar que, pese a que la nueva generación es problemática, dada su negación identitaria, además de los tiempos cambiantes, habría la posibilidad de la redención; d) en medio de los diálogos de enfrentamiento se inscriben mitos o relatos de origen, o relacionados con la tradición.

De este modo, en una parte, Timarán constata: “Yo tengo un hijo muy joven / representa el porvenir. / Si el pasado está ya muerto, / ¿cómo en él puedo vivir? / [...] El pasado fue futuro, / y después se hizo presente; [...] pero el pasado no muere, / del presente es el puntal; / ningún sabio negará / que el pasado está en lo actual” (Estupiñán Bass, 1956: 17-18). Como padre afro habla sobre su hijo, pero el verso pronto estimula a pensar en términos de metáfora. Una pasión, un anhelo que encerraba en su ser el futuro, se ha vuelto vivo. Tal idea de futuro se tornó presente y aunque encierre a su vez el origen, el pasado, el futuro siempre será una realidad presente. En otras palabras, el afro es futuro; en su Ser ya está inscrito su futuridad que invariablemente se torna presente. A su vez, el afro, en su contemporaneidad, es pasado y futuro: vive e impugna el presente. Por algo, el libro es una evaluación de la realidad ecuatoriana desde el punto de vista del afroesmeraldeño; la voz es del poeta Estupiñán Bass que ratifica que el destino de Ecuador se saldó problemáticamente con la muerte del expresidente Eloy Alfaro, líder de los indígenas, negros y gente pobre, hacia 1912. Si el liberalismo radical propugnado por Alfaro triunfaba —un liberalismo que enfrentaba al conservadurismo y a los diversos poderes, incluida la Iglesia—, seguramente el futuro del país habría sido otro; pero como el pasa-

do no muere, radica como espíritu o semilla, la esperanza de transformación es siempre ansiada. De ahí que, en sentido de futurización —entendemos este término como el deseo y la concreción de una vida en libertad plena y gozosa—, el poeta declare, usando la voz de Cuabú:

Pero en días no lejanos / el pueblo habrá de marchar / a las calles a pelear / con el fusil en las manos; / derribados sus tiranos / un mundo libre y mejor / le dirá que su dolor / terminó; que su prisión / se acabó; mas la reacción echará mano al terror. / Y con bombas infernales / arrasarán los países, / mas yo sé que las raíces del pueblo son inmortales / [...] hay un hermoso sendero / donde está la solución: / hacer la revolución / de brazo con el obrero (Estupiñán Bass, 1956: 92-93).

En estos versos, es palpable que la revolución de los desposeídos, de los negros y los obreros blanco-mestizos —el pueblo mismo, en términos marxistas— vendría a ser el medio de transformación, aunque el camino esté trazado por la violencia represora.

La continuación de dicho libro y de la confrontación entre Timarán y Cuabú, también usando el arte de la décima esmeraldeña, es *El desempate: poesía popular* (1980). Este es un posicionamiento del afroecuatoriano frente a la realidad nacional e internacional, además, la declaración de la identidad afro, su rol político, y el camino por seguir para construir un mundo mejor autodeterminado. Así leemos: [Cuabú:] “No es mi lugar de origen / esta América, / mis raíces están en ultramar, / llegué contra mi voluntad / sobre las olas, / como un arcángel negro a la deriva, / con mi estandarte / y mi lanza desgarrados” (Estupiñán Bass, 1980: 90). Este sentido de identidad con África, con ser alguien trasplantado portando su bandera y arma —que también es sinónimo de timón— destrozados, es también la metáfora de la negritud despreciada y reducida en sus principios y sus derechos. Y pronto, la misma voz declara: “Ahora soy / el amenazante Poder Negro en Norte América, / el horno socialista en África, / el moreno que forja / el alba nueva en el Brasil, / el embrión del viento nuevo en las Antillas / bomba de tiempo en Panamá, / el ébano alegre de Ecuador” (1980: 91).

Convengamos, pensando lo escrito, que Estupiñán Bass, si bien no renunció a sus principios políticos, hacia la década de 1980 radicaliza más su expresión, integrando poéticamente las fuerzas libertarias que se daban globalmente, además del pensamiento decolonial. Incluso reconoce que Timarán, como la voz vieja de la negritud, estaba anclado equivocadamente en las tesis de una revolución de corte romántica, siguiendo los idearios blanco-occidentales como el marxismo; así le hace decir:

En la paz creo / que me parezco al blanco, / que atravesé feliz / la línea de fuego y la trinchera, / dejando atrás, muy lejos / mi hermandad con el

negro. / Pero llega la guerra, / y allá en mi lejanía / tomo un rifle escondido / mil años en mis huesos, / y vuelvo decidido / a pelear esta vez / a muerte contra el blanco. / Hermano negro, / hermano indio, / discúlpenme que a veces / con una voz / que quiere salir pero se atasca / me diga para adentro / que el destino me hizo / la mejor materia prima / de la América nueva (Estupiñán Bass, 1980: 92).

Ser negro hacia finales del siglo XX ya no era lo mismo que en sus inicios. Estupiñán Bass se da cuenta de que, aunque escritor, su voz estaba teñida con la del blanco-occidental, incluso ideológicamente —pronto sabemos que renuncia al Partido Comunista donde había militado, aunque ello no implica que haya abjurado de las enseñanzas del marxismo y del materialismo dialéctico e incluso posteriormente haya visitado y contactado intelectuales en la ex Unión Soviética y China—. Sus novelas del nuevo realismo ecuatoriano, entre 1954 y 1966, considerando sus poemas y décimas —expresiones de su Ser interior—, examinan la condición social y moral de los afrodescendientes que buscan ser integrados o reconocidos en el mundo blanco-mestizo; el compromiso político le lleva a plantear que la literatura es un arma de combate para hacer el mundo mejor: así, la asunción de la identidad negra y la igualdad social solidaria garantizarían ese mundo nuevo y utópico que el marxismo anhelaba. Pero la concienciación de que la negritud tendría que buscar sus raíces reales, ser autodeterminativo, es un hecho que comienza a plantearse con las novelas escritas desde 1970. Desligarse del patronazgo ideológico de Occidente implicó en Estupiñán Bass un cambio incluso estético en sus novelas para provocar el sentido crítico del lector. Esto, en todo caso, implicó críticas de su propia sociedad; de hecho, él “tenía que negociar su forma de representar a los afroesmeraldeños mediante un lenguaje inspirado en los saberes colectivos, pero expresado desde un individualismo propio del mundo letrado” (Handelsman, 2019: 99). Se trataba de proyectar más el mundo afro sacándolo de su condición local, de su dialogismo interno.

LA NOVELÍSTICA DE ESTUPIÑÁN BASS CON EL SELLO AFROFUTURISTA

Las cuestiones relativas a tener una visión propia, a la identidad afroesmeraldeña invisibilizada y su concientización en la comunidad negra, la idea de pensarse autodeterminativos en tiempo futuro, el ser semilla de rebelión para transformar la sociedad, la ponderación de las dimensiones pasado-presente-futuro en una sola esfera narrativa, estaban ya presentes en la poesía de Estupiñán Bass. ¿Cómo las profundiza el autor en su novelística desde la perspectiva afrofuturista?

Un rasgo que define al afrofuturismo no es solo su discurso decolonial, además de pensar el futuro, sino también cómo la tecnología puede ser un factor que lleve a la

autodeterminación y la construcción de una sociedad afro autónoma de la occidental, aunque no aislada de ella. Así, coincidimos con Tiffany E. Barber cuando apunta:

Afrofuturism has become an umbrella term for considering how science fiction, fantasy, and technology can be used to imagine and reimagine lost pasts and new futures for alienated, black “others.” While earlier expressions of Afrofuturism may have left notions of black identity formulated in the 1960s, 1970s, and 1980s undisturbed, current expressions of Afrofuturism center on reimagining and resignifying blackness and black identities (2016: 11).

Sus palabras nos hacen pensar que el afrofuturismo, en la convergencia ciencia ficción y orden cambiante de la tecnología, lleva a reimaginar sociedades como las afrodescendientes en tensión/relación entre el pasado que prevalece en las historias orales y el futuro posible. Todo ello se entreteje con los mundos ya dados y los que emergen contemporáneamente. Las novelas de Estupiñán Bass se entroncan así con la reafirmación identitaria, su politicidad, y las menciones respecto a la tecnología.

Senderos brillantes (1974) inaugura un nuevo discurso. El autor ha dicho que tal obra implicaba la imaginación, “anticipando un suceso que bien puede suceder en mi país” (entrevista por Richards, 1983: 30). Fuera de ser ficción política, comprometida y de crítica social (Aguirre, 1974; Pérez Terán, 1977), es ejemplo de un afrofuturismo que denuncia cómo una utopía, pese a defender sus principios y su situación, es arruinada: los conceptos políticos ya no serían los mismos gracias al neoliberalismo y al imperialismo norteamericano que tuvieron que haber aprendido de la *Utopía* (1516) de Thomas More, trastocando la utopía en otra noción. Tal nuestra hipótesis.

En lo formal, *Senderos brillantes* es una novela compuesta de tres partes. La primera, una epistolar, con textos de los actores de la historia y personas testigos de los hechos, cerrada por el autor-escritor, quien se desdobra y firma como el “otro yo” y hace su aporte en el ordenamiento de la historia. La segunda, la historia —contada en forma de crónica— de Calamares, la isla utópica, y su relación con el país Girasol, y este a su vez sometido por una potencia, los Estados Unidos; esta es narrada por el propio autor-escritor, usando la estrategia de un ordenamiento invertido de capítulos numerados del 56 al 1, donde la lectura se debe hacer siguiendo ese orden. Y la tercera, una historia fraccionada, de impresiones, aserciones y sobreentendidos, como los relatos orales —hay espacios vacíos, como si fueran lagunas mentales, entre frases y palabras—, es contada por ese “otro yo” del autor-escritor, empleando la estrategia de capítulos con letras correlativas de la A a la Z, a seguirse alfabéticamente.

La primera parte abre el libro y la lectura es página a página. Las otras partes se alternan, esto es, cada capítulo numerado se interrumpe, en una palabra, o en la mitad de

una palabra, para dar paso a otro capítulo distinto que inicia con una letra del alfabeto. En ciertos casos los capítulos numerados continúan uno y otro. Solo al final convergen los capítulos 1 y Z en una disposición de dos columnas por página. Toda esta estructuración es la de un libro-objeto-collage de carácter experimental que rompe con el estilo del libro convencional y obliga al lector a realizar tácticas y montajes de lectura: o él hace una lineal del libro, o hace una de tipo rompecabezas, o hace una que salte páginas y capítulos. Se cumple con la premisa de que toda lectura no debe ser fácil para el lector para despertar su sentido crítico y desarrollar su sentido estético.

En cuanto al contenido, con *Senderos brillantes* Estupiñán Bass reflexiona sobre el arte de escribir novela comprometida; en tal sentido, es una novela metaficcional (Richards, 1989: 71). Para hacer la “crónica” de cómo una utopía —Calamares— es acosada por un país —Girasol—, cumpliendo las disposiciones comerciales y militares de un Estado imperialista —Estados Unidos— y luego intervenida por este, primero el autor-escritor recoge cartas o documentos sobre la memoria histórica de Calamares. Con este trabajo pronto el autor-escritor se escribe a sí mismo una carta, revelando su “otro yo”; allí declara el problema de hacer una novela con todo lo recabado, puesto que —se infiere—, habría una censura impuesta por el Estado opresor que es necesario afrontarla. Por ello es esencial en la novela usar anagramas, aliteraciones, datos entrelíneas; desordenar la narración, además de poner palabras obscenas o sin sentido; y, sobre todo, ficcionar, esto es, hacer creer que se miente como estrategia para llegar a algún lector crítico que sabe que todo lo anterior sirve para mostrar la verdad:

deliberadamente oculte la miseria de nuestra sociedad no mencione el pauperismo en que nos debatimos no diga que somos siervos modernos o galeotes de los estados asociados sino que vivimos en la mas completa y saludable libertad no señale caminos para la felicidad del hombre aqui en la tierra conviertase en santimbanqui del lenguaje asi sera candidatizado por los beneficiarios de la mentira para el premio universal de la literatura (Estupiñán Bass, 1974: 29).

Nótese en esta cita que el autor-escritor, siendo el “otro yo”, desgarró al lenguaje, pues no usa tildes, ni comas o puntos. Y este estilo se hallará desde la A a la Z escrita por el tal “otro yo” como si fuera el relato entrecortado o la historia oral de uno o varios enunciadore. Sin embargo, en lo anterior, en el texto metaficcional del “otro yo” estaría la estrategia de *Senderos brillantes*: ser novela bifronte, abierta a ser leída en sus varias entradas o con capítulos dispuestos intencionalmente para ser armados, con versiones de la historia cuya narración implicaría lo profundo o lo psicológico de la verdadera Historia de Calamares (Estupiñán Bass, 2003: 29). Con ello, incluso el propósito del autor esmeraldeño pretende hacer la “Historia” de un pueblo. De este modo, es una obra que

narra acerca de una utopía en el siglo XX, la cual no es posible escribirla en primera persona, aunque la parte lineal de la novela —la de los capítulos numerados— esté contada razonadamente por el autor-escritor. Así, se trataría de poner en juego también otras voces —la polifonía afro antes señalada—, las que tratan de recuperar lo queda de una utopía “fantástica” (Estupiñán Bass, 1974: 52). La novela vendría a ser su memoria que, además, podría estar en duda. De ahí que leemos: “la gente es desmemoriada o los de buena memoria son escasos creeran [sic] que es un invento suyo” (1974: 29). Con esta autorreflexión, reafirmamos el hecho de que el autor-escritor “intenta” escribir la Historia de una utopía, aunque a la par percibimos, ya cuando entramos en la novela que, aunque este trate de narrar sobre la utopía de Calamares, toda mediación del lenguaje, del libro, del archivo, de las cartas, de la información conseguida, por más que las use para hablar de la “verdadera” Historia, son un problema: aunque se narre la verdad de la existencia de la utopía, mucha gente podría pensar de ella una cosa “extraordinaria” o “extraña”, hecho que escondería también su realidad. Incluso, aunque pensemos la novela como un informe, su estructura ficcional implicará siempre la interpretación, la que, por otro lado, puede llevarnos a pensar de la historia, una versión inventada.

Entonces, el problema es hacer Historia de una utopía en el siglo XX y enfrentar la censura política o el poder constituido que instaure nuevos conceptos y verdades. Para el orden establecido mundial, capitaneado por los Estados Unidos, las utopías no pueden existir y si hay alguna como Calamares, hay que invadirlas y volverlas a emplazar en el orden global. Se trataría de borrar de la memoria de la gente su existencia, hacerles creer que, si alguna vez fue una utopía, era un no-lugar, un lugar realmente inexistente. Incluso se ridiculiza el hecho de que Calamares, sin armas, ni organización real, había enfrentado al imperialismo y sus países serviles y, con ello, resistido al modelo económico neoliberal que estaba en juego. Por ello, el coronel Harry Douglas, cuando vivía en Calamares en una base militar, maliciosamente ya hace circular la idea, entre los habitantes, de que su isla es “imaginaria” (1974: 48) para que duden de su existencia. Este personaje luego abrirá las puertas a la invasión de los Estados Unidos, su país. Ya una vez colonizada la isla de Calamares, afirma en una carta, encarando al escritor-autor, su calidad de impostor que relata la Historia:

Como habitante de un país subdesarrollado, Ud. escribe sin mayor conocimiento. [...] Creo que Ud. es un anónimo, pues he buscado su nombre en la guía de escritores del Continente, y no lo he encontrado. He preguntado a muchos entendidos en la materia y ninguno ha podido darme la razón de Ud. [...] Es, pues, todo un ilustre señor don nadie. Sin embargo, debo hacerle algunas observaciones. Calamares pasó a nuestro poder. [...] Ahora la isla está cambiada, no se parece en nada a la de antes. Calamares tiene

enlatadoras, aeropuerto, muelles, escuelas, campos deportivos, mercados, hospitales, agua potable, luz eléctrica, calles pavimentadas, encontramos petróleo, los turistas vienen semanalmente por centenares y hacen circular el dinero, y pronto tendremos una moderna prisión, con todo confort, con los últimos adelantos [...]. Hemos hecho un edén de lo que cuando era de Uds. no figuraba en mapa alguno (Estupiñán Bass, 1974: 17-18).

Señalemos que Calamares es una isla, una utopía de orden arcádico, país rural, con su propio sistema de gobierno, uno que conoce a cada uno de los habitantes y cada rincón del lugar, con sus problemas atávicos sin cuestionar —el patriarcalismo, la religiosidad—. Pese a ser utópica, porque en ella priman un tiempo sin regular, el pensamiento mítico, el verdor de la naturaleza con sus espíritus y la abundancia de alimentos que pueden recogerse libremente del mar y de la tierra, hay también promiscuidad y pobreza. Claramente, no es el lugar ideal, como estiman las viejas teorías políticas desde Thomas More o Platón con su *República*. Por contraste, el autor-escritor, si embargo, nos hace conocer de la vida de Girasol, por los viajeros y los periódicos que llegan a Calamares, cuando algunos barcos encallan en su puerto: allá el gobierno es corrupto, los poderes están a expensas de intereses, se crean falsos mitos sobre el desarrollo comercial, incluso abrigando las prometedoras alianzas con los Estados Asociados. Descubrimos que Girasol depende económica y militarmente de los Estados Asociados, incluso este obliga al país a comprarle productos extrayendo casi gratuitamente los recursos naturales de Girasol. Ante la utopía arcádica de Calamares, Girasol es un país colonizado y distópico. Por lo tanto, la novela relata, en la parte dos, su Historia hasta cuando la población se arma para resistir a la invasión, siendo la parte tres, el relato atropellado de las vivencias, de los recuerdos, con mitos ancestrales, hasta que pronto confluyen los capítulos al final y el “otro yo”, el cual se presenta al fin como el espíritu del pueblo que va a la resistencia.

Puesto que *Senderos brillantes* obliga al lector a realizar montajes de lectura —en sentido de despertar su sentido crítico—, hay algo más en la obra: el “otro yo” en realidad firma como “su otro yo”. Esto quiere decir que, el lector es el que pareciera haber escrito la novela y guía al autor-escritor a redactar la novela acudiendo al archivo de la memoria social. Tal estrategia concuerda con la afirmación que Estupiñán Bass hiciera respecto a que las historias, su construcción y sentido, provienen de la comunidad negra, del pueblo (entrevista por Richards, 1983: 30 y entrevista por Cortés, 2002: 51). Así, “su otro yo” del autor, o sea, el hipotético lector-dador-de-ideas-escritor virtual, tiene las referencias de la vida en Calamares, de una utopía arcádica que para el poder imperial hay que mostrarla como irreal —y convencer de ello a la gente en la novela—; puesto que también habría vivido o estaría viviendo tal utopía arcádica, sus ideas están en desorden, recogiendo otras voces y formando una constelación, donde están las cartas e informes. Solo un autor-escritor daría forma a todo, a sabiendas del riesgo de la interpretación,

mentir, o hacer “otra” versión. Así, un “amigo” del autor-escritor, Vicente Pincay, en su carta luego de la invasión le comenta:

Todo lo que nos ofrecieron los Estados Unidos resultó pura mentira. La isla la han puesto muy bonita, pero para ellos, nosotros hemos sido botados atrás de los cerros, no podemos ir a lo que antes fue nuestro pueblo. Hay alambradas con corriente eléctrica día y noche, y ay del pobre que se atreva a pasarlas. [...] Dígame, señor, ¿no habrá alguna forma de que las cosas vuelvan a ser como eran antes? Entonces todos éramos hermanos, o algo así, y eso era tan bonito (Estupiñán Bass, 1974: 19).

La versión de Pincay, en efecto, es distinta a la de Douglas. La realidad es la que pinta el primero, aunque la “verdad” pareciera estar en el segundo. Tanto el autor-escritor como “su otro yo” o el lector deben tener el criterio para decir cuál es la verdad. Y, desde este punto de vista, Estupiñán Bass evidencia un problema del capitalismo del último tercio del siglo XX: todo parece ser relativo; el poder elabora un discurso que hace aparecer las cosas como si fueran las de la utopía del neoliberalismo; desmiente y somete el discurso real de la gente pobre, de los oprimidos, para quienes la vida plena en una isla arcádica —aunque esta tenga sus propios problemas— es más utópica.

Tomando en cuenta el análisis, cabe establecer un problema. Hacia 1970, el marxista Estupiñán Bass propugnaba hermandad del pueblo, la solidaridad obrero-campesina y la de proletarios y negros. Él creía en la diferencia campo-ciudad —que es metafóricamente la tensión Calamares-Girasol—, siendo el campo, lugar radical de la naturaleza que haría al verdadero Ser humano, y la ciudad, lugar de la corrupción, espacio donde los valores y principios se perdieron, o mundo anterior, civilización pretérita, frente a mundo moderno, civilización presente y esclavizante —la vieja tesis civilización-barbarie se presentaría ahora en forma invertida—. Ante lo enunciado, la utopía del pueblo negro del siglo XX no tendría un orden político institucional, sino uno que se haría con base en el desarrollo de los habitantes, con sus potencialidades, debilidades y diferencias. Sin embargo, ¿qué es mejor: la utopía arcádica o la utopía capitalista? La representación de la utopía arcádica en Estupiñán Bass implica, contradictoriamente —y ese es el problema, aunque apele a las tesis marxistas—, la ratificación del pasado, con sus mitos y limitaciones sociopolíticas —patriarcalismo, religiosidad, animismo, pensamiento mítico, prostitución consensuada—, en contraste con el capitalismo como mundo utópico problemático, en el que se ahonda la lucha de clases, la desigualdad, el esclavismo, la individualización, entre otros rasgos.

José Luis Aranguren (cit. por Gutiérrez Pérez, 2011: 103-104), al estudiar las utopías, menciona seis:

- a) Utopías-maqueta que modelan sociedades futuristas hipotéticas, pero no realistas;
- b) Utopías-praxis o utopías ideológicas como las del socialismo utópico;
- c) Utopías-programa, declaradas como estándares por conseguir como el marxismo;
- d) Utopías-protesta o modelos críticos que deconstruyen y postulan que el ser humano haga una versión acorde con sus expectativas, como el mundo de los hippies;
- e) Utopías-arcádicas: “aversión total hacia lo futurible, [...] vuelta al pasado. [Es decir,] ‘utopía no de meta —inalcanzable— sino de origen’. [Es] prepolítica, de vida en comunidad natural y no en convivencia organizada. Su escenario no es la ciudad sino, como mucho, la aldea y más bien el campo y la forma de vida bucólica, idílica y pastoril” (Gutiérrez Pérez, 2011: 103)
- f) Microutopías, más realistas, alcanzables, cotidianas.

Según lo glosado por José Gutiérrez Pérez de las tesis de Aranguren, la utopía arcádica es el modelo de *Senderos brillantes*. Estupiñán Bass, aunque tenga el marxismo —utopía-programa— en mente, no cree en su modelo, y más bien se orienta a la utopía de origen —el edén rural— y no de meta —programa o maqueta—. Sus personajes, como Pincay, le reclaman como autor-escritor la esperanza de volver al estado anterior; y acá se inscribe otro dilema, pues Douglas, la cara del invasor, le explica que el edén se ha fundado con base en el capitalismo. ¿Cuál sería la verdadera utopía por perseguir?

Hay un factor singular en la novela que podría pasarse por alto: en la utopía arcádica solo caben los blanco-mestizos, siendo los negros los odiados: “¡Africanos, váyanse de Calamares, que no es tierra de negros!” (Estupiñán Bass, 1974: 65), dicen unos racistas por miedo del afro, Medardo Esterilla y su familia, que vive allá, el cual tiene unos conocimientos (1974: 40) que causan miedo o que no cuajan en el mundo rural de Calamares. En sentido del afrofuturismo definido por Nelson (2002: 9) antes citado, lo que tiene para sí Esterilla son conocimientos desarrollados y utilizados solo por los afros; él y su familia representarían metafóricamente a esa comunidad de negros despreciada, no solo por su condición, además por tener y desarrollar conocimientos de tipo “científico” y que para algunos de los personajes se trata de más bien de conocimientos de brujería (Estupiñán Bass, 1974: 41), distintos a los “inventos blancos” (1974: 65). Inclusive, algunos críticos, en su interpretación, han visto en tales conocimientos, la magia y lo fantástico (Pérez Terán, 1977: 121). Tales conocimientos minimizados por el racismo local —que podrían comprenderse como tecnologías relacionadas para ejercer transformaciones de cosas o para ejercer cierto poder, en términos foucaultianos (2000: 48)—, son los siguientes en la novela de Estupiñán Bass: a) los que transforman el cuerpo y la piel —biotecnologías—, como el caso de una mujer blanca que se convierte en negra (Estupiñán Bass,

1974: 126); b) los de la comunicación psíquica y de manipulación de la mente —psicoquinesis—, como uno que es expendido en ocasiones festivas para concretar los sueños y deseos de felicidad reales, además dispositivo para elaborar novelas (1974: 187-189); c) los que hacen envejecer prematuramente —biogenética—, y son usadas experimentalmente también como arma contra ladrones, por pedido de la justicia local, como es el caso de su aplicación a un penado, el cual teme que por su efecto se le borrará la memoria (1974: 85-86); d) los de los fármacos para controlar la voluntad y la conciencia —bioquímica—, siendo un caso uno preparado para que los presos blancos hablen la verdad (1974: 78). Digamos, más bien, contra el problema ideológico anotado, que Estupiñán Bass hace que repensemos nuestras ideas —nos enfrenta en el plano de “su otro yo”—: es decir, en toda utopía arcádica, “prepolítica”, por más que se quiera volver al origen, esta tendría una semilla que los marxistas rechazan; tal semilla es la de otras identidades, las de los negros, cuyos conocimientos “otros” o tecnologías “otras”, se las minimiza o se las hace pasar como extrañas y folklóricas, separándolas del orbe tecnocientífico moderno. Tales conocimientos y tecnologías, que no serían premodernas, modernas ni posmodernas, implican un universo o un capital simbólico, por más “mágico” que sean, los que podrían abrir el horizonte a la humanidad a otro destino.

Dicho lo anterior, desde la perspectiva del afrofuturismo, *Senderos brillantes* topa la innovación tecnocientífica afro dentro la utopía arcádica. Pero como dijimos en nuestra hipótesis: el capitalismo neoliberal aprende pronto de cualquier utopía, reconvirtiéndola y revendiéndola a sus colonizados: ¿no son ahora parte del capitalismo los conocimientos ancestrales renovados o rebautizados con lemas comerciales que hacen olvidar su origen? Asimismo, obliga a los creadores o innovadores a que pongan al servicio del poder sus conocimientos, como cuando Esterilla es obligado a aplicar su tecnología de hacer envejecer a un delincuente para que este olvide finalmente su destino. Recordemos, así, las palabras falaces de Douglas: “Hemos hecho un edén de lo que cuando era de Uds. no figuraba en mapa alguno” (Estupiñán Bass, 1974: 18).

Otra novela, objeto de nuestra atención, es *Las puertas del verano* (1978). Esta es también bifronte, a nivel formal: en tanto se lee la novela en las páginas de la derecha del libro, en las de la izquierda aparecen documentos, al modo de un archivo en el marco de una pesquisa. Cada parte de la novela, por otro lado, inicia con ilustraciones del pintor ecuatoriano Nilo Yépez. El libro de nuevo se presenta como un dispositivo con el que lector debe realizar estrategias de lectura, aunque no con la exigencia que requería *Senderos brillantes*: hay que leer el texto lineal en sus tres partes, pero la sección de documentos, que entrecorta a dichas partes, de modo aparte.

En las tres partes se cuenta la historia de dos indígenas pobres que, convertidos en vendedores, salen de su pueblo en los Andes hacia la costa, una ciudad de nombre San

Anacleto; allá prosperan y gracias al dinero cambian su aspecto físico e intentan negar su identidad. Tratando de escapar de las envidias y de las acusaciones de ser causantes de una plaga y la destrucción medioambiental, pronto hallan un laboratorio subterráneo y escondido en las afueras de la ciudad en el que unos científicos, inspirados en las ideas nazis, realizan experimentos biogenéticos con la pretensión de refundar a la humanidad. En la sección del libro, que reúne los documentos investigativos de una ficticia Academia Nacional de la Historia Privada, sabemos que hay una novela también apócrifa titulada “Las puertas del verano”, donde se narra la vida de todos los involucrados en la historia del laboratorio, sus profesiones y relaciones económicas, además de acercamientos al supuesto autor de semejante libro.

Entonces, entre las partes y la sección documental hay conexiones, pero lo más interesante es la idea de que el libro apócrifo “Las puertas del verano”, sobre unos indígenas que se blanquean en la costa, se pretende como Historia real. Esto, para los miembros de la supuesta Academia de Historia, es algo que vulnera la Historia de San Anacleto, por lo cual inician la investigación, que incluye elaborar prontuarios, entrevistar a quienes son mencionados en la novela, realizar informes, todo para confirmar no la autenticidad, sino la falsedad de lo narrado. Por el contrario, cuando confrontamos las partes y la sección de la novela como lectores, notamos que la parte de la Academia, la investigación, es una ficción del escritor para refutar la idea de que la historia de los indígenas blanqueados sí es verdadera. Entonces, todo ello lleva a que uno se pregunte: ¿Dónde se cruza la Historia con la ficción cuando se trata de escribir o de leer acerca de la Historia de los pueblos? Y más aún, ¿qué tan cierto es eso del blanqueamiento de los grupos sociales en Ecuador y que la Historia hace olvidar para evitar las “vergüenzas” de las génesis familiares y quizá también de las naciones? ¿Cómo la Historia ha contribuido en hacer pasar como ciertas determinadas historias que pueden ser consideradas fantásticas? Estupiñán Bass ha dicho que *Las puertas del verano* es una novela sobre el arte de hacer novelas (entrevista por Richards, 1983: 30), lo cual lleva a pensar dos aspectos: a) ¿Qué materiales, qué imaginarios, qué archivos emplea el escritor para elaborar sus novelas que, además, pasan por ser realistas y de denuncia social?; b) ¿Se trataría de escribir una historia cualquiera o una Historia que tenga anclaje en lo real para que esta abra la mente a pensar al lector?

Los investigadores que pretenden saber sobre el real autor del libro-historia-novela conocen, en efecto, de un suceso, la quema de ciertos documentos por un personaje citado en la novela, Celedonio Zumba Mina, un campanero en la iglesia de San Anacleto, el cual luego es asesinado. Este, en efecto, “escribe” la novela-historia “Las puertas del verano”, inspirándose en *La vida en el Mississippi* (1883) de Mark Twain, al tomar las ideas de su padre, también muerto. Como se teme que el libro despierte inquietudes so-

bre el origen de San Anacleto, Celedonio quema partes de los borradores de su padre y hace una versión más ajustada, estableciendo la censura histórica. En la investigación se cuenta del rescate de unos fragmentos de la destrucción de los originales; en el informe se lee:

[Los documentos hallados] contienen algo así como apuntes de historias y leyendas sobre gentes, supersticiones y sucesos de esta zona; en uno de ellos, desgraciadamente mutilado, hay dibujados tres hombres de estatura colosal, al parecer europeos, y tres pigmeos negros, y al pie de esos dibujos, apenas legible por el fuego, esta leyenda: ‘...rinto. Toribio, obseso, deslizoze veloz, con la cruz en el pecho, hacia los confines del pestilente mare magnum. Se detuvo trémulo sobre un mar... (Estupiñán Bass, 1978: 202).

Toda Historia tiene omisiones y afirmaciones. Las omitidas o son “fantásticas” o se las ve como “leyendas” o “supersticiones”. La novela en realidad inicia con un contador de historias, don Argandoña, un afro estimado de loco; él encarnaría el espíritu de la obra, que narra relatos fabulosos y hasta de miedo, pero que, si se los piensa como parte de la Historia cierta, muchos dudarían de la veracidad de sus palabras y dirían que es parte del anecdotario local. Él, en realidad, demarca el camino de los dos protagonistas, haciéndoles conocer que, entre el final de su periplo, se hallarán ya sea con el racismo —una comunidad de blancos que odian a los negros— o el repudio, hasta el esclavismo —una comunidad de negros que, en venganza, han formado y controlan una colonia de esclavos blancos—, siendo la ciudad, donde llegarán, un lugar donde por fin se habría consolidado el mestizaje: por algo la mención a los gigantes blancos y los pigmeos negros. ¿Cómo hallar los rastros de una cultura? Estupiñán Bass sugiere que no hay razas ni culturas puras desde tiempos inmemoriales: la Historia del ser humano ha sido siempre de cruces, de riesgos, de adaptaciones. La mención a Toribio, uno de los protagonistas, que se interna al *mare magnum* anticipa la negación y el desastre cuando se ha propugnado la supresión de la riqueza cultural diversa y su memoria, que se inicia con el blanqueo, y, si no el desconocimiento del indígena o el negro, incluso su eliminación. Así, para responder a una de nuestras preguntas, los materiales de archivo para hacer la novela o la Historia provendrían de la memoria de los pueblos, aunque para la Historia oficial esto sea problemático, ya que son los documentos o los objetos los que testimoniarían la ocurrencia de algún acontecimiento.

Pero el problema que ahonda Estupiñán Bass es que, pese al mestizaje, la gente reniega de su condición racial y social. Como contexto de esta figuración, digamos que, en la costa ecuatoriana, particularmente en Guayaquil, donde la gente se piensa blanca o blanca-mestiza, incluso muchos tienen apellidos de origen inglés, hay familias que suprimieron de su memoria, adrede o no, que su ascendencia, si no es indígena, es negra,

toda vez que, en el siglo XIX, durante la construcción del ferrocarril, el gobierno trajo mano de obra desde las Antillas inglesas (Garay Arellano, 2002). *Las puertas del verano*, entonces, alude a este asunto, con el proceso de blanqueo de los personajes cuando llegan al pueblo costero de San Anacleto. Tal proceso implica hacerse operar totalmente: “Con los ojos azules, elegantemente vestido daba la impresión de un apuesto gentleman europeo” (Estupiñán Bass, 1978: 187). Toribio convierte su cuerpo, inclusive cambiando de sangre. El problema estaría ahora en su Ser mismo, ya que se da cuenta de que, sean las especiales cirugías realizadas, lo que aún no habría podido concretar es el cambio del alma (1978: 189).

Cabe indicar que, si hay blanqueamiento sociocultural, aunque se le quiera justificar como algo personal, es por la presión del entorno, inducido por el racismo y la ideología dominante. Toribio tiene una esposa blanca y es ella la que le incita a ser distinto. Se puede decir, así, que un pueblo o una sociedad que se pretende blanca o blanco-mestiza, es repudiando su origen indígena o afro y porque ha asumido y hecho carne el racismo: contra él, se hace la tarea de limpiarlo para figurar en el mapa —tal como sucede con la isla de Calamares en *Senderos brillantes*, con la intervención de una nación racista—. El anclaje con lo real es lo que Estupiñán Bass propone en su novela. Y lo profundiza con la alusión a la tecnociencia y la ideología nazi para refundar la raza humana de la región de San Anacleto o Ecuador, hecho que entusiasma a Toribio y a su amigo Nicanor, quienes ya hicieron la primera parte del proceso eugenésico.

Es una Fundación, la que aparentemente hace prospección minera, la que en realidad ha instalado unos laboratorios de experimentación bioquímica y biogenética. La justificación, según Nicanor: “Los de la Fundación dicen que el hombre está degenerado por el alcohol, las drogas y el sexo, y que solo el tipo humano que ellos han seleccionado debe poblar la Tierra después del próximo desastre” (Estupiñán Bass, 1978: 261). El objetivo es refundar la humanidad con seres de condición superior, con los multimillonarios, uniéndolos con seres inferiores pero hermosos. Así se narra que los miembros de la Fundación secuestran mujeres bellas, las embarazan, les quitan sus fetos para ponerlos “en probetas, después de un tiempo los ponen en árboles, les aplican corrientes y sueros por cables, y finalmente los vuelven a los tubos” (1978: 260). Ante tal proyecto y situación —y este es un giro de la novela—, luego de hacer conciencia de su situación, los protagonistas escapan y abandonan todo. Ello no impide que se desate la tercera guerra mundial con la finalidad de eliminar pueblos y razas estimadas de inferiores o vergonzosas. Es, en este contexto, que se explicaría el fragmento de la sección documental de la novela hallado por los investigadores: Toribio vendría a ser la expresión de una generación que se salva, aunque queda en el olvido; el “historiador” del futuro es quien lo recupera, cuenta su proceso vergonzante, y lo convierte en una

novela-libro, objeto de investigación para una sociedad que, en efecto, no reconoce sus raíces originarias, menos las voces de los espíritus que antes las poblaban.

Las puertas del verano, desde el horizonte del afrofuturismo es un viaje hacia la utopía del capitalismo neoliberal, utopía-programa, pero que luego, para los protagonistas y el lector, se torna en una utopía-praxis, negativa de tono fascista. Estupiñán Bass denuncia el fascismo imperante, el cual lleva a creer en una sociedad mejor, pero que esconde un proyecto segregacionista y de eliminación de la otredad. Si el afrodescendiente hace conciencia crítica, tendría que saber que no debería dejarse atrapar por el proyecto neoliberal que le promete cambios; la reafirmación de la identidad es huyendo del laberinto de ilusiones: tal palabra, de hecho, se insinuaba en el documento hallado como “...rinto”; en alusión al escape de Toribio.

Detengámonos en otra novela de Estupiñán Bass: *Bajo el cielo nublado* (1981), con carátula e ilustraciones de autoría del artista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín. En el marco del afrofuturismo es una visión de cómo la explotación de los recursos naturales puede transformar, además de la vida de la gente de una región, a la misma naturaleza. El autor se plantea una anticipación en la que la gente de Esmeraldas, hipotéticamente, gracias a las políticas de Estado, ya no tendrá una tierra ideal por entregarse a un capitalismo que, en lugar de mejorar la vida, la deteriora. De ahí que la novela tiene cuatro partes, todas dispuestas en forma lineal: a) un mundo idílico pastoril, otra utopía arcádica situada en Esmeraldas; en esta la naturaleza, sus elementos, la tierra, el río, los animales, hablan de su coexistencia con los seres humanos que poco a poco pueblan el lugar; b) el mundo real de los negros esmeraldeños colonizado y modernizado, donde se olvida la naturaleza, sus elementos, los animales, soñando incluso con ser capitalistas porque se entusiasman por la instalación de una planta refinadora de petróleo; c) el mundo nuevo promovido por el plan petrolero y la refinería en funcionamiento, el cual cambia por completo el mundo idílico anterior dado el deterioro medioambiental y el incumplimiento de las promesas de riqueza material; d) nuevamente las voces o espíritus de la naturaleza que sobreviven ahora problemáticamente. Tanto la primera como la última parte “antropomorfizan” la naturaleza, sus elementos o los animales, mientras que las partes dos y tres, constituyen la crónica de la vida de los afroesmeraldeños y del fiasco político promovido por los políticos blanco-mestizos. La antropomorfización de la naturaleza y las cosas supone representarlas con su propia personalidad. Lo que hace Estupiñán Bass es tratar de figurar el espíritu de la naturaleza, de los animales en sí mismos.

Bajo el cielo nublado es una novela que ayuda a discernir que el universo mítico se problematiza con el mundo moderno, hecho que pudiera hacernos pensar en el retorno a lo arcádico. En este contexto, las tecnologías de la modernidad, que implican in-

dustrias, formas de explotación y depredación de la naturaleza, considerándola a esta “salvaje”, sujeta a su “domesticación” (B. Echeverría, 1991: 80), harían que la olvidemos. Al desdeñar lo que es la naturaleza por efecto de seguir el curso de la modernidad, también se menosprecia a la vida, al punto que los objetos abandonados coexistirán con los restos de la naturaleza futura: así, “el antropoceno [vendría a ser] sinónimo de una era en la que el ser humano se extinguirá y los objetos se quedarán finalmente solos para interactuar sin nuestra severa vigilancia paterna” (Castro, 2020: 74). La anticipación de Estupiñán Bass muestra las promesas de desarrollo capitalista que seducen a los esmeraldeños, pero también llama a ser conscientes de la presencia de las “altas voces silenciosas” (1981: 199) que seguirán enfrentando y perviviendo al desastre provocado por el ser humano atrapado por la mitología capitalista. Tales altas voces silenciosas son de los espíritus eternos; si el afrodescendiente sabe de ellos y toma acciones de protección, el destino podría ser distinto. Sin embargo, en la novela el autor sabe que la determinación del capitalismo es fuerte, por lo que su utopía transformada por el capitalismo lleva al apocalipsis: “Una insólita humareda, como un fúnebre paraguas gigantesco, cubría el cielo de la ciudad” (1981: 232). Así, desde la perspectiva del afrofuturismo, Estupiñán Bass escribe su novela para aguijonear al lector, para motivar la responsabilidad del afrodescendiente, haciéndole ver que su inacción por dejarse llevar por lo material y el dinero, hará que el falso mundo neoliberal, ni es utopía, tampoco distopía, sino un mundo yermo a punto de desaparecer. Para Estupiñán Bass esta obra era otra anticipación acerca de un desastre medioambiental futuro que podría suceder en su provincia, Esmeraldas, y que deseaba que “jamás se produzca” (1994: 219).

Las novelas estudiadas, tal como se ha dicho, provocan y llevan a elaborar juicios críticos sobre temáticas atingentes a la negritud, el racismo o las determinaciones políticas. Estupiñán Bass es un autor que dosifica su narrativa: sus textos fluyen, aunque filtre cuentos o poemas, fragmentos de cantos, de décimas, para lograr que se reconozca el vigor sociocultural de la cultura afrodescendiente. Sus novelas, por otro lado, son innovadoras toda vez que son libros-objeto. De este modo, la forma y el contenido puestos en juego obligan al montaje de ideas. En esto hay que reconocer que Estupiñán Bass domina el método del marxismo, el del materialismo histórico dialéctico, aplicándolo a la escritura de la literatura. Hace lo mismo que Sergei Eisenstein que en su cine integraba tal materialismo: se trataría de que, haciendo yuxtaposiciones, oponiendo partes, planteando una idea, comparando con una realidad, el espectador-lector elabore sus propias ideas; se trataría de conseguir, como señalaba el director soviético, cuando se hace “montaje paralelo de ideas [...la] formación de conceptos” (2001: 13). Estupiñán Bass lo hace y, más aún, nos lleva a pensar por qué su trabajo impactó más en la crítica norteamericana que en la ecuatoriana.

CONCLUSIONES

Hemos repasado la obra de Estupiñán Bass desde el afrofuturismo. Descubrimos a un autor que le da una impronta particular a la literatura de ciencia ficción en Ecuador. Pese a que no se le ha considerado en esta esfera literaria, reconocemos ahora su aporte, partiendo de sus ideas sobre el realismo fantástico. Tal realismo, como se ha observado, se basa en la idea de que los hechos pasados y presentes podrían verse, a partir de un extrañamiento, de forma diferente, la cotidianidad ecuatoriana o latinoamericana, el quehacer de la gente, de los pueblos, de la cultura afro, y con ello avizorar o anticipar lo que podría suceder en el futuro, más aún si está en juego la determinación de la modernidad tecnológica y científica que apuesta todo para transformar el mundo en beneficio del capital financiero. Las novelas del escritor esmeraldeño suponen un posicionamiento político; el emplazamiento de la literatura le permite a este pensar no solo la problemática afroecuatoriana, sino también cómo el ecuatoriano y el afrodescendiente, si son conscientes de la problemática realidad, pueden contribuir más bien a soñar y propugnar otro tipo de sociedad a sabiendas de las innovaciones que ellos pueden realizar a partir de sus conocimientos.

De este modo, comprendemos que el proyecto del escritor esmeraldeño, a la par que pretende concientizar, al mismo tiempo persigue inquietar a los lectores. Al emplear las estrategias del montaje de partes, de escenas y de ideas —como en el primer cine soviético de Eisenstein, además usando el bifrontismo literario—, Estupiñán Bass lleva a que los lectores también quieran tomar posición ante la realidad expuesta y analizada: esto nos hace pensar entonces que sus novelas son de tesis sobre problemas como el racismo, la exclusión, el blanqueamiento social, la vergüenza de ser de una determinada condición o la presión social. Y de ahí el *novum* en su afrofuturismo es la reafirmación identitaria y el rol político del afroesmeraldeño dentro de la sociedad ecuatoriana. Pero para lograrlo este debe partir de la autocrítica, para hacer luego crítica y activismo social. Si la literatura es un espejo sobre las condiciones problemáticas del afroesmeraldeño, la crítica que se debe realizar es a los modelos de sociedad y de política que se quiere imitar.

Por otra parte, desde la ciencia ficción y el afrofuturismo, diremos que Estupiñán Bass nos advierte de que, pese a que exista la conquista espacial y la tecnociencia, siempre habrá comunidades segregadas y empobrecidas por el capitalismo, las cuales no se deben olvidar. Una cosa es el mundo moderno con sus logros en lo científico o lo tecnológico, con su supuesto elevamiento de las condiciones de vida, y otra es ese mundo que subsiste, aún mágico-anímico, de tradiciones, además con sus problemas no superados. ¿Acabar con este mundo es una solución, incluso auspiciando una tercera guerra mundial bajo el proyecto de una refundación de la sociedad que, desde ya, tiene que ver con el fascismo?

O imponer a la fuerza el desarrollo, destruyendo el medioambiente y la calidad de vida original, ¿es una alternativa? O, invadir un pueblo para imponerle desde adentro la idea de cambio e incluso haciendo limpieza racial y genética, ¿es el medio? Estupiñán Bass sabe que apelar a las utopías de origen, pese a que tengan en su seno lo más primigenio, lo más original, no es el camino, porque en tales utopías lo que se abriga son ideas que se admiten como arcaísmos y que finalmente coagulan a la cultura. Pero ir también a las utopías-programa o las utopías-praxis, dejándose seducir por el capitalismo y su modo de vida con base en la materialidad y el individualismo, tampoco es admisible, más si el neoliberalismo se volvió una forma de vida extrema. Es, en este contexto, que Estupiñán Bass deja abierta la resolución; pide al lector, mediante la estrategia del montaje de ideas, que sea él quien se plantee el tipo de utopía deseada. La tentación es ir por la utopía-protesta que implicaría elaborar un proyecto acorde con el horizonte de expectativas de la minoría. Y ¿qué tal si esa fuese la ruta? Un tercer espacio o una tercera vía parecería ser la visión, si recordamos que esta tesis se había empezado a pensar en el seno de una izquierda moderada o del progresismo en las últimas décadas del siglo XX. Empero, tampoco esa es la vía hoy, si pensamos que las izquierdas en Latinoamérica promovieron más la división social. Entonces, es evidente que las soluciones que se puedan dar a los problemas sociales y políticos deben ser ahora forjadas desde las comunidades afros o las de indígenas: estas supondrían un horizonte distinto, implicando proyectos de futuro o futurización —liberación— radicales. Estupiñán Bass las presiente, pero se queda en medio camino.

Con todo, frente a las preguntas iniciales, se ha probado que el autor integra el pasado-presente-futuro en una sola esfera narrativa; lo hace confrontando lo mítico y lo que no se critica, con la vida dentro del capitalismo que se pretende utópico, mostrando lo que podría suceder si no se toma las decisiones correctas: está en manos del lector provocar el cambio. Por otro lado, innova en la exposición de las ideas; su obra ahonda en el realismo fantástico, hace poesía concientizadora, escribe novela-objeto; en ambos casos, lo que está en juego son conceptos acerca de la realidad que se vive. Así, se debe reafirmar la impronta política de su literatura. Si el afrofuturismo lleva a reflexionar desde el seno de la cultura afro los problemas culturales, al igual que las apropiaciones e innovaciones tecnocientíficas con vistas al futuro, las anticipaciones de Estupiñán Bass muestran los caminos problemáticos y la conciencia de andarlos o desandarlos.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Manuel Agustín (1974). "Introducción". En *Senderos brillantes*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

- Barber, Tiffany E. (2016). "Cyborg Grammar?: Reading Wangechi Mutu's "Non je ne regrette rien through Kindred"". En Reynaldo Anderson & Charles E. Jones (Eds.), *Afrofuturism 2.0: The Rise of Astro-Blackness*. Lanham, Maryland: Lexington Books: 3-26.
- Calderón Chico, Carlos. "Nelson Estupiñán Bass: un escritor para todos los tiempos". *América, revista cultural*, 122 (2006): 135-141.
- Canalda, José Carlos. "Realismo fantástico". *Sitio de Ciencia Ficción* (2000). Página web.
- Castro, Ernesto (2020). *Ética, estética y política: ensayos (y errores) de un metaindignado*. Barcelona: Arpa & Alfil editores, S.L.
- Clark, Katerina (1989). "The Centrality of Rural Themes in Postwar Soviet Fiction". En Geoffrey A. Hosking & George F. Cushing (Eds.), *Perspectives on Literature and Society in Eastern and Western Europe*. London: Palgrave Macmillan: 76-100
- Cortés, Juan Ignacio. "Nelson Estupiñán Bass: el cantor de la provincia rebelde". *Revista Mundo Negro*, 43(460), 51 (2002).
- Dehennin, Elsa (1996). *Del realismo español al fantástico hispanoamericano: estudios de narratología*. Ginebra: Librairie Droz S.A.
- Donoso Pareja, Miguel (1984). *Nuevo realismo ecuatoriano: la novela después del 30*. Quito: El Conejo.
- Echeverría, Bolívar. (1991). "Modernidad y capitalismo (Quince tesis)". En Julio Echeverría (Ed.), *Debates sobre modernidad y postmodernidad*. Quito: Editores Unidos Nariz del Diablo: 73-122.
- Eisenstein, Sergei M. (2001). *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona: Paidós.
- Estupiñán Bass, Nelson. (1954). *Canto negro por la luz (poemas para negros y blancos)*. Esmeraldas: Casa de la Cultura Ecuatoriana núcleo provincial de Esmeraldas.
- Estupiñán Bass, Nelson. (1956). *Timarán y Cuabú*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Estupiñán Bass, Nelson. (1974). *Senderos brillantes*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Estupiñán Bass, Nelson. (1978). *Las puertas del verano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Estupiñán Bass, Nelson. (1980). *El desempate: poesía popular* (2a.). Portoviejo: Gregorio.
- Estupiñán Bass, Nelson. (1981). *Bajo el cielo nublado*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Estupiñán Bass, Nelson. (1992). *Desde un balcón volado*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Estupiñán Bass, Nelson. (1994). *Este largo camino*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Estupiñán Bass, Nelson. "Mi credo novelístico". *Letras del Ecuador*, 184 (2002): 38-39.
- Estupiñán Bass, Nelson. (2003). *Reflexiones sobre la novela*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Foucault, Michel. (2000). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. (Mercedes Allendesalazar, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Garay Arellano, Ezio. (2002). Los negros en Guayaquil en 1850. En Rafael Savoia (Ed.), *El negro en la historia de Ecuador y del sur de Colombia*. Quito: Centro Cultural Afro-ecuatoriano, Depto. de Pastoral Afro-ecuatoriano: 123-133

- Gutiérrez Pérez, José. (2011). *La educación ambiental: fundamentos teóricos, propuestas de transversalidad y orientaciones extracurriculares* (2a.). Madrid: La Muralla.
- Handelsman, Michael. (2001). *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Quito: Abya-Yala.
- Handelsman, Michael. (2019). *Representaciones de lo afro y su recepción en Ecuador: encuentros y desencuentros en tensión*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y Abya Yala.
- Hidalgo, Laura (1995). *Décimas Esmeraldeñas*. Quito: Libresa.
- INEC (2011). *Las cifras del pueblo ecuatoriano: una mirada desde el Censo de Población y Vivienda 2010*. Ecuador en Cifras.
- Jackson, Robert Louis (2013). *Close Encounters: Essays on Russian Literature*. Boston, MA: Academic Studies Press.
- Lavender III, Isiah, y Murphy, Graham (2020). "Afrofuturism". En Anna McFarlane, Lars Schmeink, & Graham Murphy (Eds.), *The Routledge Companion to Cyberpunk Culture*. New York, NY: Routledge.
- Lewis, Marvin A. (2017). *Nelson Estupiñán Bass: una introducción a sus escritos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Miranda, Franklin (2005). *Hacia una narrativa afroecuatoriana: cimarronaje cultural en América Latina*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", Núcleo de Esmeraldas y Abya-Yala.
- Nelson, Alondra. "Introduction: Future Texts". *Social Text*, 20-2(71) (2002): 1-16.
- Pérez Terán, Gonzalo (1977). "«Senderos brillantes» de Nelson Estupiñán Bass". En Manuel Corrales Pascual (Ed.), *Situación del relato ecuatoriano: nueve estudios*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Peterson, Nadezhda L. (1986). *Fantasy and Utopia in the Contemporary Soviet Novel, 1976-1981* (Tesis doctoral). Indiana University, Department of Slavic Languages and Literatures, Bloomington, IN.
- Proaño Arandi, Francisco (2007). "La narrativa en el periodo". En Jorge Dávila Vázquez (Ed.), *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la República 1925-1960 (primera parte)* (Vols. 1-10, Vol. V). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador y Corporación Editora Nacional: 121-168.
- Richards, Henry J. "Entrevista con Nelson Estupiñán Bass". *Afro-Hispanic Review*, 2(1) (1983): 29-30.
- Richards, Henry J. (1989). *La jornada novelística de Nelson Estupiñán Bass: búsqueda de la perfección*. Quito: El Conejo.
- Roas, David (2001). "La amenaza de lo fantástico". En David Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L.: 7-44.

- Rodrigo-Mendizábal, Iván (2020). “La ciencia ficción ecuatoriana (1839-1948)”. En Teresa López Pellisa & Silvia Gabriela Kurlat Ares (Eds.), *Historia de la ciencia ficción Latinoamericana I: desde los orígenes hasta la modernidad* (Vols. 1-2, Vol. I). Madrid: Iberoamericana; Vervuert: 233-267.
- Rodrigo-Mendizábal, Iván (2021). “La ciencia ficción ecuatoriana (1949-2020)”. En Teresa López Pellisa & Silvia Gabriela Kurlat Ares (Eds.), *Historia de la ciencia ficción Latinoamericana II: desde los orígenes hasta la modernidad* (Vols. 1-2, Vol. II). Madrid: Iberoamericana; Vervuert: 267-310
- Ruiz, Facundo (2021). “Barroco de Indias”. (Beatriz Colombi, Ed.) *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Strugatsky, Arkady, y Strugatsky, Boris. “Let us Think about the Future”. *Soviet Studies in Literature [Literaturnaia Gazeta]*, 6(3) (1970): 240-244.
- Suvin, Darko (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*. (Federico Patán López, Trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.