



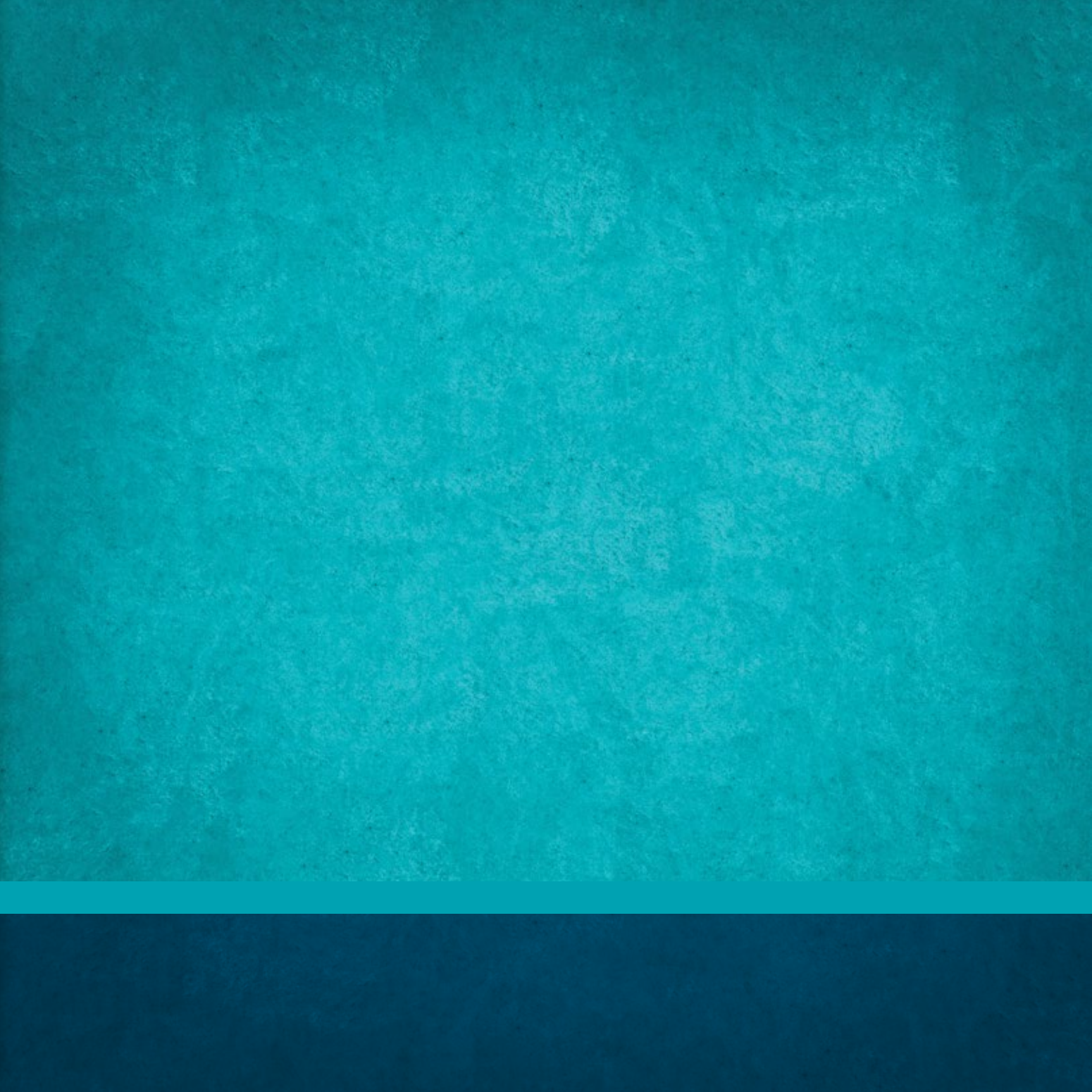
PABLO MINDA BATALLAS

La marimba como Patrimonio Cultural Inmaterial

 SERIE ESTUDIOS



Instituto Nacional de
Patrimonio Cultural



PABLO MINDA BATALLAS

**La marimba
como
Patrimonio
Cultural
Inmaterial**



SERIE ESTUDIOS



PABLO MINDA BATALLAS

La marimba como Patrimonio Cultural Inmaterial

 SERIE ESTUDIOS



Instituto Nacional de
Patrimonio Cultural

Rafael Correa Delgado

Presidente Constitucional de la República del Ecuador

Guillaume Long

Ministro Coordinador de Conocimiento y Talento Humano

Francisco Borja Cevallos

Ministro de Cultura y Patrimonio

Lucía Chiriboga Vega

Directora Ejecutiva

Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Directora de Inventario

Lucía Moscoso Cordero

Coordinación del proyecto

Gabriela López Moreno

Coordinación editorial

Elena Noboa Jiménez

Directora de Transferencia del Conocimiento

Cuidado de la edición

Wilma Guachamín Calderón

Ana María Cadena Albuja

Paula Hermida Bermeo

Diego Paladines Jiménez

Corrección de estilo

Juan Francisco Escobar

Producción

Dirección de Transferencia del Conocimiento

Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Diseño

Ricardo Novillo Loaiza

Fotografías

Pablo Minda Batallas

Santiago Carcelén, pp. 36, 47, 54 y 89.

Wilma Guachamín, p. 58

Foto de portada:

Expresión de música y danza de marimba de gestores culturales del Gobierno Autónomo Descentralizado de Quinindé, Santiago Carcelén

Impresión

Ediecuatorial

Tiraje | 1000 ejemplares

Quito, 2014

ISBN 978-9942-955-08-1

Índice

Presentación	6
Introducción	8
Caracterización del pueblo afroesmeraldeño	15
Ubicación y población	16
Economía	19
Los afrodescendientes en Esmeraldas	27
Aspectos religiosos de la cultura afroesmeraldeña	34
La marimba y los cantos tradicionales afroesmeraldeños como patrimonio inmaterial	45
La marimba, su música y danza	46
La marimba esmeraldeña	47
Construcción de la marimba	49
Cantos y géneros musicales afroesmeraldeños	52
Formas de transmisión del conocimiento	61
Los espacios de expresión de la marimba, su música y danza	67
Función social y cultural de la marimba, su música y danza	71
Los cantos tradicionales afroesmeraldeños	78
Los arrullos y chigualos	79
Los alabados y salves	83
Formas de transmisión de los cantos tradicionales	86
Funciones sociales y culturales de los cantos tradicionales afroesmeraldeños	88
Situación del Patrimonio Cultural Inmaterial afroesmeraldeño	95
El Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) visto por sus actores	96
Actores y proyectos existentes encaminados al fortalecimiento del PCI de los afroesmeraldeños	101
Conclusiones	107
Bibliografía	110

Presentación

El libro *La Marimba como Patrimonio Cultural Inmaterial* surge en el contexto de inscripción del elemento “Músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico sur de Colombia” en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, proyecto al que Ecuador se adhirió por tratarse de un elemento patrimonial común a los pueblos afrodescendientes de ambas naciones. En función de este empeño, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural ha promovido activamente el desarrollo de estudios académicos como el que aquí se presenta para enriquecer el conocimiento sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial de la población afrodescendiente del país.

La primera parte de la publicación describe el entorno geográfico, histórico y social que rodea a la marimba y a los cantos tradicionales afroesmeraldeños, enfatizando cómo su origen y producción contemporánea responden a la fusión de diferentes vertientes culturales desde la época colonial. También se exponen las formas de transmisión generacional de conocimientos sobre la marimba que contribuyen a mantener vivo este patrimonio, a la vez que se analiza sus funciones socioculturales como símbolo de resistencia frente a la experiencia histórica de esclavitud y exclusión de la población

afrodescendiente y su papel como referente contemporáneo de la identidad colectiva afroesmeraldeña.

Por su parte, los cantos tradicionales del pueblo afroesmeraldeño: *salves*, *alabados*, *arrullos* y *chigualos* se caracterizan por su naturaleza religiosa y se entonan en momentos especiales como el fallecimiento de un familiar y las fiestas parroquiales, cantonales o nacionales en honor a los santos católicos. Allí, los cantos tradicionales cumplen la función de demostrar solidaridad con los familiares del difunto, así como de forjar lazos sociales más extensos dentro de la comunidad.

A lo largo del libro, la perspectiva antropológica empleada descubre los significados y sentidos creados alrededor de la marimba y los cantos tradicionales por parte de músicos renombrados, detentores de conocimientos ancestrales, activistas culturales y la ciudadanía esmeraldeña, de modo que el valor de estas manifestaciones culturales se ve afianzado por la propia voz de los portadores del patrimonio inmaterial.

Lucía Chiriboga Vega

Directora Ejecutiva

Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado caduco; es una fuerza viva que anima e informa el presente. Lejos de implicar la repetición de lo que fue, la tradición supone la realidad de lo que perdura. Es como un bien de familia, un patrimonio que se recibe a condición de hacerlo fructificar antes de transmitirlo a los descendientes¹. (Igor Stravinsky, 1952)

La idea fuerza, la idea medular que constituye el fundamento y el núcleo de la afroamericanidad ha sido y es, el sentido de libertad, no como teoría, sino como experiencia históricamente vivida y sufrida². (Enrique Bartolucci, 1987)

1 Igor Stravinsky, citado en Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), *Directrices para la creación de sistemas nacionales de Tesoros Humanos Vivos*, 2003, <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00031-ES.pdf>. Acceso: noviembre 2014.

2 Enrique Bartolucci, *Hacia una pastoral afroamericana*, Cuadernos de Apertura, nº 1, Esmeraldas, Vicariato Apostólico de Esmeraldas, 1987, p. 12.

Introducción

El 19 de diciembre de 2011, los presidentes Rafael Correa de Ecuador y Juan Manuel Santos de Colombia firmaron una declaración conjunta en la que se acordó la creación del Gabinete Binacional para consolidar compromisos en diversos temas, especialmente de carácter ambiental y de desarrollo sostenible. Bajo la Comisión de Vecindad Ecuatoriana-Colombiana (COVIEC), se formaron los Comités Técnicos Binacionales (CTB) sobre asuntos ambientales y asuntos sociales y culturales. En el seno de este último, se estableció una hoja de ruta consensuada bilateralmente, que acordó la adhesión de Ecuador al elemento denominado “Músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico sur de Colombia”, inscrito en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco en 2010, en tanto se trata de una manifestación compartida por los pueblos afrodescendientes de Ecuador y Colombia.

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, como entidad encargada de investigar, asesorar, ejecutar y

controlar los procesos que inciden en forma concomitante en la preservación, y apropiación del patrimonio cultural material e inmaterial, coordinó y ejecutó diferentes acciones tendientes a la investigación, promoción y difusión de las manifestaciones culturales del pueblo afroecuatoriano, entre las que se destacan: la investigación de la bomba y la marimba (2009), el registro y diagnóstico de las manifestaciones de la religiosidad popular afrodescendiente en la provincia de Esmeraldas y en el valle del Chota (2011), y el diagnóstico sobre la situación del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) afrodescendiente en Ecuador (2011)³.

La presente investigación forma parte del *Expediente de la marimba como patrimonio inmaterial de la población afroesmeraldeña* y tiene como propósito analizar la música de marimba y los cantos tradicionales, considerándolos expresiones del patrimonio cultural afroesmeraldeño y destacando, a la vez, su importancia como símbolos de identidad y continuidad para las comunidades y grupos involucrados. Describe y

3 Este trabajo fue desarrollado en el marco del proyecto Universo Regional Afrodescendiente de América Latina del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina, CRESPIAL.

analiza, desde un enfoque antropológico, las formas de transmisión intergeneracional, así como las funciones sociales y culturales de los saberes, conocimientos, técnicas, usos y prácticas culturales (rituales, festivas, artísticas) asociadas a la marimba y a los cantos tradicionales afroesmeraldeños.

Si bien las manifestaciones culturales vinculadas con la marimba se encuentran presentes en toda la provincia de Esmeraldas y en otros lugares hacia donde la población afroesmeraldeña ha migrado (Quito, Lago Agrio, Guayaquil, Puerto Bolívar, y algunos lugares de Manabí e Ibarra), la presente investigación se circunscribe a los cantones Quinindé, Esmeraldas, Eloy Alfaro y San Lorenzo de la provincia de Esmeraldas. La selección resulta representativa dado que se trata de prácticas que no guardan diferencias significativas entre cantones, ni en estructura, ni en contenido y se pueden generalizar al resto de la provincia.

El enfoque de carácter antropológico del marco conceptual y metodológico buscó captar el sentido profundo que guardan las prácticas culturales asociadas al *complejo cultural marimba*: la ejecución del instrumento, el baile, la construcción de instrumentos musicales, los cantos, la ritualidad de corte religioso y pagano. Se analizó la integralidad de estas manifestaciones, más allá de la mirada externa que “exotiza” a la vez que folcloriza a la música y a las expresiones culturales de los afroesmeraldeños.

Se parte de que el PCI es un tema que ha tomado fuerza en el debate de la última década, comenzando con la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial⁴, aprobada por la Unesco y cuyos objetivos centrales son la salvaguardia y el respeto del PCI de los grupos, individuos y comunidades del mundo. Dicha Convención definió en su artículo 2 al PCI como:

⁴ La Convención fue aprobada en París el 17 de octubre de 2003. Estuvo precedida por otros instrumentos que sirvieron como base para la definición del PCI, como la Carta de Atenas, que constituyó uno de los primeros instrumentos normativos para la conservación de los monumentos, en tanto patrimonio cultural de los países y de la humanidad, y la Conferencia Mundial de Políticas Culturales, realizada en México en 1982, donde se incluyó en el patrimonio cultural a las obras de los artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como también a las creaciones anónimas surgidas del alma popular. En la elaboración de la Convención se consideró de manera particular la *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular, de 1989*.

*[...] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana*⁵.

Por su parte, la Carta Iberoamericana de Cultura define al patrimonio cultural como:

una larga experiencia de modos originales e irrepetibles de estar en el mundo, y representa la evolución de las comunidades iberoamericanas y, por ello, constituye la referencia básica de su

*identidad. Integran el patrimonio cultural iberoamericano tanto el patrimonio material como el inmaterial los que deben ser objeto irrenunciable de especial respeto y protección*⁶.

Los avances en esta temática permiten, a decir de Tranquilli, entender al patrimonio cultural en un sentido amplio, donde los bienes patrimoniales “son materialidades y prácticas culturales que al ser contempladas motivan a la reflexión, destacándose en el tejido urbano y en el conjunto de las manifestaciones populares por mediar distintos datos históricos memorables, personajes ilustres o por representar herencias técnicas, estéticas y culturales de temporalidades pasadas”⁷.

El enfoque de Tranquilli es relevante por cuanto reivindica las herencias históricas y estéticas de las culturas populares, que no encajaban tradicionalmente en aquello que se había concebido como patrimonio desde la percepción monumentalista.

5 Unesco, *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*, París, Unesco, 2012, p. 5.

6 Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), *Carta Iberoamericana de Cultura*, Montevideo, OEI, 2006, pp. 8-9.

7 Carlos Tranquilli Pellegrino, “Patrimonio Cultural Urbano: De quién? Para qué?”, Texto presentado en el 3° Congreso Virtual de Antropología y Arqueología NAYa 2002, http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/carlos_tranquilli_pellegrino.htm. Acceso: noviembre 2014. (La traducción del portugués es del autor)

A esto se suma la reflexión conceptual que relaciona al patrimonio directamente con el concepto de cultura, entendida como “formas de vida de un pueblo”, o vista desde una óptica más compleja de tipo semiótico, propuesta por Geertz, quien señala: “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no entendida como una ciencia experimental en busca de leyes, sino como una ciencia interpretativa en busca de significaciones”⁸.

El proceso metodológico tomó como punto de partida un enfoque cualitativo y participativo. Esto implicó dar protagonismo a la voz de los actores de cada manifestación: músicos mayores y jóvenes, cantores, cantoras, arrulladoras, constructores de marimba y de los otros instrumentos que la acompañan. También se incluyó la perspectiva de las autoridades y de los líderes de los grupos culturales afroesmeraldeños, así como la voz del investigador, que también consta en el texto y es complementaria a la de los portadores del PCI y miembros de la comunidad.

Dentro de las técnicas de investigación, se realizaron conversaciones informales, historias de vida y se aplicaron entrevistas individuales y grupales. Se aprovecharon momentos y eventos de alto contenido ritual y festivo que permitieron captar e ilustrar el valor de la manifestación cultural en la comunidad, como en el caso de la celebración de los arrullos.

El enfoque teórico-metodológico de este estudio incorpora tanto el trabajo etnográfico, que contempla la descripción de los aspectos materiales e intelectuales de una cultura, como la perspectiva de los actores, es decir, la asignación de significados y la interpretación del mundo que llevan a cabo los individuos en una sociedad determinada: “A ese universo de referencia compartido –no siempre verbalizable– que subyace y articula el conjunto de prácticas, nociones y sentidos organizados por la interpretación y actividad de los sujetos sociales, lo hemos denominado *perspectiva del actor*”⁹.

Desde este punto de vista, el resultado de una investigación social es construido a partir de las reflexiones de los actores y las interpretaciones teóricas del

8 Clifford Geertz, *El Antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 20.

9 Rosana Guber, *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 41.

investigador. Esto permite superar las visiones externas sobre lo que las personas piensan y sienten. En este caso concreto, la marimba esmeraldeña debe ser comprendida desde el significado que tiene esta manifestación para los sujetos sociales que la ejecutan y no desde las percepciones externas, que a veces se encuentran cargadas de prejuicios.

La noción de *conocimiento local*, elaborada por Clifford Geertz¹⁰, también sirvió como elemento para analizar el sentido que los habitantes de Esmeraldas dan a la marimba, a su música y danza y a los cantos tradicionales, además de examinar las relaciones que estas manifestaciones tienen y guardan con otros aspectos de la vida social, la economía, la política, la identidad, el patrimonio construido (material) y la naturaleza.

Dado que esta investigación es de tipo cualitativo, el muestreo de los portadores del PCI se realizó utilizando la denominada *muestra dirigida o de expertos*¹¹. Este tipo de muestra se caracteriza porque, a diferencia de la muestra al azar, donde todos los individuos tienen la posibilidad de participar, interesa contar con portadores que cumplan ciertos criterios de selección para que la información recolectada sea relevante.

Los criterios que se tomaron en cuenta para la selección de los portadores fueron los siguientes:

- a. Amplios conocimientos de la materia sobre la que trata la investigación, en este caso, la marimba esmeraldeña, su danza, música, los cantos tradicionales y su relevancia social para el grupo.
- b. Las ejecutorías que tenga la persona como portador del complejo cultural marimba tradicional, en cualquiera de sus componentes.
- c. Capacidad para seguir desarrollando sus conocimientos y transmitirlos de manera oral.
- d. Que sus ejecutorías sean relevantes para la comunidad en el sentido de mantener vivo el complejo marimba como Patrimonio Cultural Inmaterial, y
- e. Que todo lo anterior sea testificado por la comunidad.

Las principales temáticas del trabajo etnográfico se relacionan con la importancia de la marimba, su música, el baile y los cantos tradicionales (arrullos, chigualos, salves, alabados); los sentimientos y emociones que genera la interpretación de los instrumentos; la detección de hombres y mujeres representativos como poseedores de saberes vinculados a la marimba; la forma de transmisión de dichos saberes; las dificultades que atraviesan estas manifestaciones culturales; y los criterios para el diseño de planes y proyectos de salvaguardia.

¹⁰ Clifford Geertz, *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 111.

¹¹ Cfr. Miguel, Valles, *Técnicas Cualitativas de Investigación Social. Reflexión Metodológica y Práctica Profesional*, Madrid, Ed. Síntesis, 1999 y José, Sánchez Parga, *La observación, la memoria y la palabra en la investigación social*, Quito, CAAP, 1989.

La investigación se realizó en tres fases metodológicas definidas. La primera fase inició con la revisión bibliográfica y la ubicación de contactos e implicó el diseño de herramientas de recolección de información y la socialización de los objetivos y la metodología etnográfica a portadores, autoridades e investigadores de la provincia de Esmeraldas con el fin de establecer acuerdos. Esta fase se complementó con la revisión de información secundaria, que incluyó documentos oficiales del INPC, del Gobierno provincial de Esmeraldas, archivos del Centro Cultural de Esmeraldas –antiguo Banco Central– y bibliografía académica pertinente. La segunda fase correspondió al trabajo de campo, donde se realizaron talleres, entrevistas a portadores, autoridades e investigadores y visitas a las comunidades, debidamente registradas en material fotográfico. Finalmente, en la tercera fase se llevó a cabo la validación de la información para realizar los ajustes respectivos y establecer parámetros para el procesamiento de datos y resultados obtenidos.

Durante el proceso de investigación, se realizaron veinte entrevistas a distintos actores involucrados con la manifestación cultural marimba, su música, danza y los cantos tradicionales afroesmeraldeños. Adicionalmente, al visitar las comunidades del área de estudio fue posible participar en algunos eventos que coincidieron con el proceso de investigación, como celebraciones de arrullos, fiestas cívicas y patronales.

El libro se compone de cuatro capítulos, además de la introducción. En el primer capítulo se hace una caracterización del pueblo afroesmeraldeño, su economía, origen y aspectos religiosos en los que se insertan las manifestaciones culturales estudiadas. El segundo capítulo aborda varios temas relacionados con la marimba, su música y danza y los cantos tradicionales. En este capítulo, el énfasis no está en la historia de la marimba y las expresiones culturales a ella asociadas, sino en cómo estas han constituido elementos de resistencia, a la vez que estructuran la identidad de los afroesmeraldeños y se convierten en patrimonio cultural, no solo de estos últimos, sino de todos los esmeraldeños. El capítulo tercero contiene un análisis de la situación actual de la marimba, la danza, la música y los cantos tradicionales, en tanto PCI, y, finalmente, en el cuarto capítulo se establecen algunas conclusiones.

LA MARIMBA
COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL



Caracterización del pueblo afroesmeraldeño

Ubicación y población

La provincia de Esmeraldas se ubica al noroccidente de Ecuador y cuenta al momento con una población de 534 092 habitantes, de los cuales el 44% se autoidentifica como afroecuatoriano, afrodescendiente, negro o mulato, de acuerdo con el VII Censo de Población elaborado en el año 2010 por el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC). El siguiente cuadro ilustra la distribución étnica de la población a nivel provincial.

Población	Nº Personas	%
Indígena	15 022	3
Afroecuatoriano/na afrodescendiente	123 076	23
Negro/a	56 571	11
Mulato/a	54 864	10
Montubio/a	13 017	2
Mestizo/a	238 619	45
Blanco/a	31 333	6
Otro/a	1 590	0
Total	534 092	100

Fuente: INEC, 2010¹² / Elaboración: Pablo Minda

¹² Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), VII Censo de Población y VI de Vivienda, 2010.

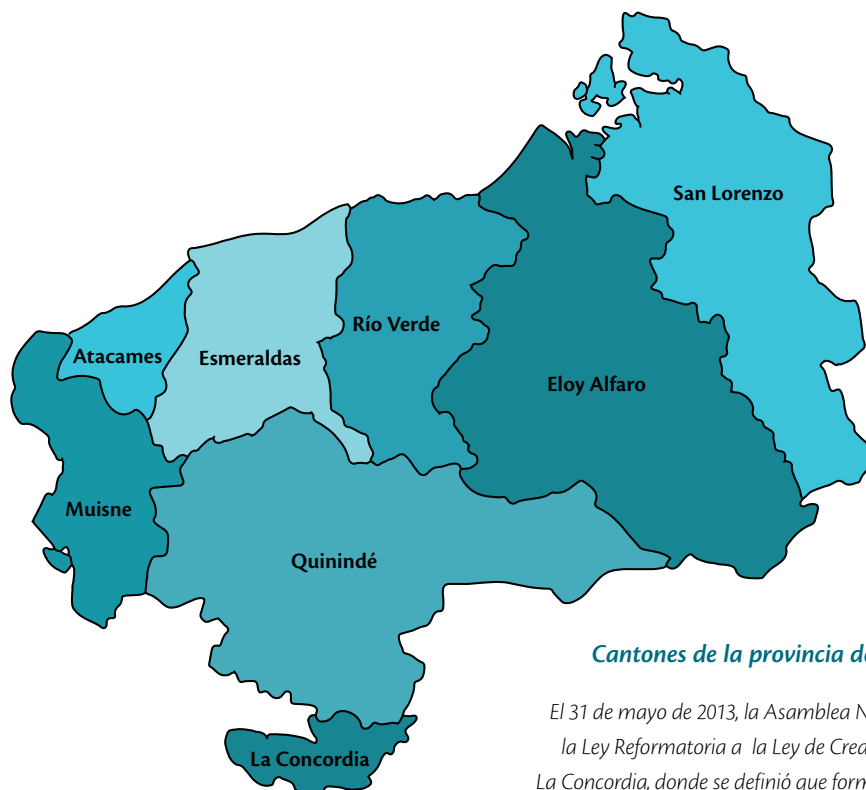
En el siguiente cuadro, se presenta el porcentaje de población afroecuatoriana en relación con la población total de los cantones donde se realizó la investigación: Eloy Alfaro, Esmeraldas, San Lorenzo y Quinindé.

Población	Eloy Alfaro	%	San Lorenzo	%	Esmeraldas	%	Quinindé	%
	Nº Pers		Nº Pers		Nº Pers		Nº Pers	
Indígena	6 680	17	2 243	5	1 335	1	3 157	2,58
Afroecuatoriano/a afrodescendiente	15 138	38	16 335	38	59 850	32	28 736 ¹³	23,44
Negro/a	8 429	21	10 687	25	19 806	10		
Mulato/a	1 891	5	3 638	9	25 553	13		
Montubio/a	394	1	254	1	2 112	1	5 785	4,72
Mestizo/a	5 794	15	8 132	19	70 954	37	74 337	60,65
Blanco/a	1 353	3	1 089	3	9 272	5	10 208	8,33
Otro/a	60	0	108	0	622	0	347	0,28
Total	39 739	100	42 486	100	189 504	100	122 570	100

Fuente: INEC, 2010¹⁴ / Elaboración: Pablo Minda

¹³ En Quinindé, a las personas que se identificaron como afros, negros/as y mulatos/as se las agrupó bajo la categoría "Afro", que sumadas hacen un 23,44% de la población.

¹⁴ Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), VII Censo de Población y VI de Vivienda, 2010.



Cantones de la provincia de Esmeraldas

El 31 de mayo de 2013, la Asamblea Nacional aprobó la Ley Reformatoria a la Ley de Creación del cantón La Concordia, donde se definió que formará parte de la provincia de Santo Domingo de los Tsáchilas.

Los cantones, que en términos relativos concentran la mayor parte de la población afrodescendiente, son Eloy Alfaro y San Lorenzo, en donde llega al 64% y 72% respectivamente, mientras que en el cantón Quinindé alcanza el 23,44%. En términos absolutos,

la mayor cantidad de población afrodescendiente se encuentra en el cantón Esmeraldas, donde residen 105 209 afrodescendientes, es decir, un 53% de la población cantonal, según datos del INEC, 2010¹⁵.

¹⁵ Ibidem.

Economía

La provincia de Esmeraldas, a diferencia del vecino departamento de Nariño en la República de Colombia, no tuvo una vinculación fuerte con la minería durante la Colonia ni en la República. Esta actividad surgió inicialmente en la zona en la tercera parte del siglo XVIII, con la presencia de Pedro Vicente Maldonado en la Gobernación de Esmeraldas, cuando mineros de Barbacoas intentaron instalarse en el norte de la provincia¹⁶. Pese a que sus inicios fueron auspiciosos, la minería decae a comienzos del siglo XIX y para 1820 prácticamente había dejado de ser una actividad importante en la provincia. No obstante esto, en la zona norte de Esmeraldas se hicieron grandes esfuerzos para instalar un proyecto minero que, se suponía, daría grandes réditos a quienes lo impulsaban.

De acuerdo con Rocío Rueda, dicho proyecto se consolidó entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera década del siglo XIX, con la creación de un distrito minero que comprendía los placeres instalados en el Corregimiento de Ibarra, conformado por la jurisdicción de los pueblos de Lachas, La Tola, Atacames,

Limones, Palma Real, Esmeraldas, Santiago “y más costas del puerto de Tumaco”¹⁷. El alto rendimiento de la explotación de oro en la zona se desprende de los testimonios de los propios mineros. Uno de ellos, José Arboleda Salazar, minero de la provincia de Chocó, anotó que se dedicó a “catear” las arenas del río Bogotá de donde “[...] con sus propias manos y con poca diligencia y en buen rato recogió media onza de oro de superior calidad”¹⁸. De la misma manera, Alejo Orta, otro minero, señaló:

*[...] que por medio de la apertura del camino se [h]a descubierto que toda aquella provincia hasta la presente tan poco conocida ha sido la caja donde a estado depositado el maior tesoro con sus riquísimos minerales de oro que se han descubierto en el río Santiago, Guembi grande, Guembi chiquito, Onsoles, San Miguel, Sapallos, Tululbi, Durango, Mira, con otros que desaguan en el Bogotá, Cayapas y Cachabi y todos de grandísima extensión de veneros, y inmensos rastrojales para sus sembradíos*¹⁹.

¹⁶ Rocío Rueda, *Zambaje y autonomía: historia de la gente negra de Esmeraldas*, Quito, Municipalidad de Esmeraldas, 2001, p. 144.

¹⁷ Rocío Rueda, “Esclavos y negros libres en Esmeraldas, S. XVIII-XIX”, *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, N° 16, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, 2001, p. 20.

¹⁸ *Ibidem*, p. 19.

¹⁹ *Ibidem*. Se ha respetado la ortografía original del texto; conviene indicar que los lugares señalados son los mismos donde hoy se desarrolla una minería ilegal y altamente contaminadora del medioambiente.

Rueda señala que los placeres mineros²⁰ que más se desarrollaron fueron los de Playa de Oro, San José de Cachabí y Guembí, los cuales empezaron a decaer en la primera década del siglo XIX. Las razones para ello fueron varias, sin embargo, dos parecen ser las más importantes. La primera tiene que ver con la imposibilidad de la Real Audiencia de Quito de mantener el camino de Malbucho que comunicaba Ibarra con el norte de Esmeraldas y que permitía a los dueños de las minas abastecerse de los productos necesarios para el trabajo minero. Dos de los aspectos que más encarecían el mantenimiento del camino eran la difícil topografía y las constantes lluvias en la zona. Debido a que el costo de dicho mantenimiento debía ser sufragado en parte por los propios mineros y los hacendados del Corregimiento de Ibarra, estos decidieron no aportar más y el camino se cerró, lo que afectó gravemente la producción minera.

La segunda razón del decaimiento de los placeres mineros –tal vez la más importante– fue la actitud que adoptaron los esclavizados de las minas. Una vez que

empezaron los levantamientos del movimiento libertario en Quito a partir de 1809-1812, estos se alzaron y conformaron contingentes guerrilleros para apoyar la gesta independentista. La condición que pusieron los esclavizados para apoyar el levantamiento de los patriotas fue que se les concediera la libertad²¹, acuerdo que los patriotas aceptaron. De hecho, existen documentos según los cuales, en 1813, uno de los patriotas fugados de Quito les entregó una carta que concedía la libertad a todos los esclavos de las minas de Playa de Oro²².

En lugar de la minería, en Esmeraldas se desarrolló una economía basada en la explotación de recursos naturales, los cuales fueron demandados tempranamente por las autoridades coloniales, como lo confirma el siguiente informe presentado a inicios del siglo XIX por el presidente de la Audiencia de Quito de ese entonces:

[...] Aún es susceptible de mayores ventajas la navegación por el río de Santiago a la mar, si se fija la vista política y mercantil en los ramos de cacao; algodón blanco y amarillo; maderas

²⁰ Desde el punto de vista administrativo, el conjunto de Reales daba lugar a un distrito minero. “Los reales de minas constituían lugares de poblamiento, excavación y laboreo del metal, conformados por conjuntos de ranchos o rancherías que se levantaban cerca de los ríos y servían de vivienda a sus habitantes. La calidad de estos poblados dependía de la capacidad económica de sus dueños, los pequeños mineros dispuestos a aventurar en esta actividad establecían poblados provisionales, pues la inestabilidad de estos asentamientos obedecía a la búsqueda de nuevos depósitos de mayor rendimiento”. Rocío Rueda, “Esclavos y negros libres en Esmeraldas, S. XVIII-XIX”, p. 15.

²¹ Existe una rica información en el sentido de que los patriotas, una vez llegados a Playa de Oro, decretaron la libertad de los esclavos. Sin embargo, tanto desde Colombia, como desde Quito, Toribio Montes emprendió represalias contra los esclavos de Playa de Oro. En el primer caso se capturaron y se decapitaron a algunos patriotas, entre ellos, a Rosa Zárate.

²² Erika Silva, *Feminidad y masculinidad en la cultura afroecuatoriana: el caso del norte de Esmeraldas*, Quito, Editorial Abya-Yala, 2010, pp. 59-67. Este es un dato muy importante a tomar en cuenta. Ciertos análisis suponen que en Esmeraldas se desarrolló una amplia economía minera y que, por tanto, ciertas manifestaciones culturales se desarrollaron en ese contexto, lo cual no es correcto.

exquisitas tanto de construcción como de todas otras especies; Palo María, para arboladuras, etc., de que abundan las selvas ricas y vírgenes de este río. Estos tres artículos bastarían para eslabonar un lucroso giro con la Capital del Perú y con la Metrópoli por Panamá y Acapulco, cuya navegación con estos dos puertos es tan breve, fácil y segura, aun en tiempo de guerra, como larga y arriesgada la de Guayaquil [...]»²³.

En este sentido, la economía de Esmeraldas se articula al mercado, tanto a nivel mundial como nacional, por medio de la explotación y exportación de productos recolectados del bosque, como tagua, caucho, balsa y tabaco, que fueron importantes hasta 1877. Jácome calificó a este tipo de economía como un “modelo diferente de articulación al mercado mundial”²⁴, mientras que Deler la consideró un modelo silvestre exportador-agrícola²⁵. La característica fundamental del modelo radica en que mientras otros productos (cacao, café, trigo, etc.) son cultivados, los productos que incorpora existen y crecen de manera libre en la naturaleza.

Valor de los principales productos exportados por el puerto de Esmeraldas (En valores de suces corrientes de 1909)

Año	Total exportado	Tagua	Tabaco	Caucho	Cacao	Balsa	Otros
1869	190 580	-	43 139	145 920	1 205	-	316
1877	319 436	243 457	45 563	21 532	919	-	8 065
1904	407 574	232 720	11 831	90 502	35 299	-	37 223
1911	562 127	391 474	2 903	131 449	22 670	-	13 631
1930	421 955	421 955	-	7 969	4 897	34 512	13 120
1935	887 859	629 838	-	57 349	-	138 128	52 544
1938	1 429 180	640 085	-	444 162	-	339 633	5 300

Fuente: CONADE, 1980²⁶ / Elaboración: Pablo Minda

²³ Rafael Savoia, “El negro en la historia del Ecuador y sur de Colombia”, en Rafael Savoia, *El negro en la historia. Raíces negras de la nacionalidad ecuatoriana*, Quito, Centro Cultural Afroecuatoriano, 1988, p. 260.

²⁴ Nicanor Jácome, “Un modelo diferente de vinculación al mercado mundial: el caso de Esmeraldas”, Segundo encuentro de historia y realidad económica y social del Ecuador, Cuenca, IDIS, 1978, pp. 111-130

²⁵ Jean-Paul Deler, “Transformaciones regionales del espacio nacional ecuatoriano entre 1830 y 1930”, en Juan Manguashca, coord., *Historia y región en el Ecuador 1830-1930*, Quito, FLACSO, Corporación Editora Nacional, 1994, pp. 295-352.

²⁶ Secretaría Técnica del Consejo Nacional de Desarrollo (CONADE), *El estrato popular urbano de la ciudad de Esmeraldas (Informe de Investigación)*, Quito, 1980.

En el siguiente cuadro se presenta la información acerca de la participación porcentual de los principales productos exportados desde Esmeraldas entre 1870 y 1938.

Nº	Años	Total	Tagua	Tabaco	Caucho	Cacao	Balsa	Otros
1	1870	100	-	1,0	98,0	0,9	-	0,2
2	1887	100	76,2	14,2	6,7	0,8	-	2,5
3	1904	100	57,1	2,9	22,2	8,7	-	9,1
4	1911	100	69,7	0,5	23,4	4,0	-	2,4
5	1930	100	80,9	-	1,9	1,2	8,2	7,9
6	1935	100	71,7	-	6,5	-	15,7	6,6
7	1938	100	44,8	-	31,1	-	23,8	0,4

Fuente: CONADE, 1980²⁷ / Elaboración: Pablo Minda

Como se desprende de la información anterior, la economía de la provincia ha estado sujeta a períodos de auge y caída de la demanda de los productos primario-exportadores en el mercado internacional. Hacia 1800, decae tanto el tabaco como el caucho; este último disminuye debido a las técnicas de explotación. Entre 1880 y 1945, el producto de recolección-exportación es la tagua. En el período 1936-1941, repunta nuevamente el caucho, debido a una mayor demanda originada por la Segunda Guerra Mundial. Por esta razón, al caucho y a la tagua los denominaron “productos de la guerra”. A partir de 1948 se inicia el

auge bananero en el país, en el cual participa Esmeraldas, entre los años 1950 y 1970²⁸.

En la misma perspectiva, Minda ha señalado tres períodos que son claves en la historia económica de Esmeraldas: a) 1965-2010: extracción comercial de madera para la industria de contrachapados; b) 1980-2000: explotación del manglar para el cultivo de camarón en cautiverio; y c) 2000 en adelante: cultivo de palma africana y extracción informal e ilegal de oro²⁹.

Junto a la producción agrícola, que es un rubro dominante en la economía esmeraldeña, existen otros

²⁷ Ibídem.

²⁸ Ibídem.

²⁹ Pablo Minda, *La deforestación en el norte de Esmeraldas: los actores y sus prácticas*, Quito, Editorial Abya-Yala, 2013, p. 30.

como la ganadería, la pesca, el turismo, la refinación de petróleo, el sector servicios y un amplio grupo de población que conforma el subempleo³⁰.

Este tipo de economía ha generado varios problemas para la población local, especialmente para los afroesmeraldeños, entre los cuales sobresalen tres. El primero es que, por ser una economía de enclave, la mayor parte de la riqueza generada se transfiere hacia afuera, dejando costos ambientales. El segundo es que este tipo de economía, por sus características, no permite que la mayoría se beneficie de la riqueza generada, haciendo que pequeños grupos se apropien de los ingresos generados y transfiriendo los costos sociales al resto de la población³¹. Un tercer problema que puede ser señalado es el gran impacto ecológico que este tipo de economía genera sobre el medioambiente.

Investigaciones recientes establecen que el 76% del cultivo nacional de palma africana se encuentra en la provincia de Esmeraldas y cubre una superficie

que supera las 200 000 ha³². El cultivo de camarón en cautiverio implicó la destrucción de más del 80% del manglar en la zona, causando graves problemas a las poblaciones de concheros, compuestas en su mayoría por hombres y mujeres afrodescendientes. Por otra parte, la tala del bosque, tanto para la agricultura y el cultivo de pastizales, como para la extracción de madera para contrachapados, ha generado una seria afectación al bosque primario con un gran impacto en los territorios de las comunidades afroesmeraldeñas. Las comunidades afroesmeraldeñas de los cantones Eloy Alfaro y San Lorenzo están siendo desplazadas de sus territorios³³, ya sea por la industria de la palma africana, por los buscadores de madera o por los explotadores de oro.

Un estudio realizado por el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR)³⁴ en treinta y seis comunidades afroesmeraldeñas y tres nacionalidades indígenas (awá, chachi y eperaarã siapidaarã) concluyó que:

30 Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), VII Censo de Población y VI de Vivienda, 2010.

31 Es lo que pasa en este momento en San Lorenzo con el cultivo de palma africana. Debido a una plaga en las plantaciones –podrición del cogollo (PC)–, los empleados de menor rango, como jornaleros, trabajadores a destajo y otros, están siendo liquidados de sus trabajos. “Entrevista a funcionario de una empresa de palma africana, por Pablo Minda”, San Lorenzo, 2 septiembre 2013.

32 Gobierno Provincial de Esmeraldas, *Plan Participativo de Desarrollo Productivo de la Provincia de Esmeraldas*, Esmeraldas, GADPE, 2011, p. 49.

33 Cfr. Pablo Minda, *Investigación del estado actual de la tenencia de las tierras de las comunidades indígenas y afro descendientes en el norte de Esmeraldas*, Esmeraldas, FEPP, ACNUR, 2012, pp. 44-59; Pablo Minda, *La deforestación en el norte de Esmeraldas...*, pp. 154-166. Este fenómeno también afecta a las comunidades indígenas chachi, awá y eperaarã siapidaarã.

34 Pablo Minda, *Investigación del estado actual de la tenencia de las tierras de las comunidades indígenas...*, pp. 4-7.

- La venta de tierras en las comunidades afroesmeraldeñas ha significado una disminución del terreno a menos de 20 ha por familia en promedio (18,88%), cantidad insuficiente para proveer los recursos necesarios para el sustento familiar.
- Es urgente para la nacionalidad eperaará siapidará encontrar nuevas tierras que amplíen su espacio territorial. La cantidad de 4,62 ha en promedio por unidad familiar, no permite su reproducción material en condiciones adecuadas.
- Todas las tierras (territorio) de las nacionalidades indígenas y del pueblo afroesmeraldeño se encuentran bajo presión de mineros, madereros y cultivos agroindustriales y son afectados por la presencia de la actividad minera ilegal.
- Las mujeres han sido particularmente afectadas por la venta de las tierras y por la minería ilegal; han visto disminuir sus fuentes de alimentación y han perdido las prácticas de trabajo tradicional, como la extracción del oro con batea. Además, esta situación afecta gravemente su salud.
- Todas las compras y ventas que se han realizado de las tierras ancestrales son nulas, violan las normas jurídicas vigentes, especialmente los derechos

colectivos de las nacionalidades y pueblos indígenas, el pueblo afroecuatoriano y montubio.

- Las instituciones del Estado no han sido diligentes en la protección de los derechos colectivos de las nacionalidades indígenas y de las comunidades del pueblo afroesmeraldeño, siendo, por acción u omisión, coactores del despojo de las tierras comunitarias.

En conjunto, las comunidades afroesmeraldeñas han vendido 30 181,18 ha de tierras ancestrales. La venta de tierras comunitarias viola disposiciones legales establecidas en la Constitución de la República de Ecuador, aprobada en 1998 y en 2008. El artículo 57 de la Constitución de la República de 2008 reconoce y garantiza los derechos colectivos de comunas, pueblos y nacionalidades, entre ellos: “conservar la propiedad imprescriptible, de sus tierras comunitarias, que serán inalienables, inembargables e indivisibles; mantener la posesión de las tierras y territorios ancestrales y obtener su adjudicación gratuita; participar en el uso, usufructo, administración y conservación de los recursos naturales renovables que se hallen en sus tierras; no ser desplazado de sus tierras ancestrales”³⁵.

Para el pueblo afroecuatoriano, estos derechos se especifican en el artículo 58, que señala: “Para fortalecer

35 Asamblea Constituyente, *Constitución del Ecuador*, Título II, Capítulo IV, Artículo 57, http://www.asambleanacional.gov.ec/documentos/constitucion_de_bolsillo.pdf. Acceso: noviembre 2014.

su identidad, cultura, tradiciones y derechos, se reconocen al pueblo afro ecuatoriano los derechos colectivos establecidos en la Constitución, la ley y los pactos, convenios, declaraciones y demás instrumentos internacionales de derechos humanos³⁶.

Consecuentemente, la presión sobre territorios de comunidades afroesmeraldeñas y su venta constituyen una clara violación de los derechos establecidos en la Constitución de la República y en las normas internacionales³⁷.

El mapa, a continuación, señala las comunidades afectadas por la minería informal e ilegal, mientras que el cuadro presenta datos acerca del número de personas afectadas por la minería ilegal.



Localización de las afectaciones por minería ilegal en la provincia de Esmeraldas. Fuente: Diario El Comercio³⁸

Población por nivel de impacto de la minería ilegal

Nº	Nivel de impacto	Población
1	Alto impacto	25 795
2	Mediano impacto	41 644
3	Impacto significativo	67 439
4	Bajo impacto	7 600
5	Impacto	75 039
6	Ningún impacto	6 068

Fuente: PUCESE, 2011³⁹ / Elaboración: Pablo Minda

³⁶ Asamblea Constituyente, *Constitución del Ecuador*, Título II, Capítulo IV, Artículo 58, http://www.asambleanacional.gov.ec/documentos/constitucion_de_bolsillo.pdf. Acceso: noviembre 2014.

³⁷ Existe un caso emblemático referido a la violación de los derechos colectivos de las comunidades afroesmeraldeñas. La comuna Wimbi ha sido despojada de todas sus tierras. Un empresario quiteño, mediante una serie de artimañas, la despojo hasta de la tierra de la iglesia, el cementerio, la cancha deportiva y el río. En total son 9350 ha de tierras vendidas en esta comunidad. Pablo Minda, *La deforestación en el norte de Esmeraldas...*

³⁸ “La minería ilegal deja daños en ríos y bosques de Esmeraldas”, *El Comercio*, Quito, junio 2, 2013, pp. 2,3.

³⁹ CID PUCESE-PRAS, *Informe de valoración de pasivos socio ambientales vinculados a la actividad minera aurífera ilegal en el norte de Esmeraldas*, Esmeraldas, PUCESE, 2011, p. 22.

La investigación realizada por la Pontificia Universidad Católica de Ecuador Sede Esmeraldas (PUCESE) indica que la contaminación del agua debido a la extracción de oro se produce por plomo, mercurio, arsénico y turbidez, volviéndola no apta para el consumo humano⁴⁰. Esta condición ha contribuido a que, a nivel provincial, la pobreza por necesidades básicas insatisfechas (NBI) sea de 78,30% y la extrema pobreza de 42,50%; la incidencia de pobreza por consumo en la provincia es de 50,50% y la extrema pobreza 20,60%⁴¹. Sin embargo, estos datos se incrementan cuando se trata de ciertas zonas, especialmente aquellas donde los pobladores afroesmeraldeños e indígenas son la mayoría.

En los cantones Eloy Alfaro y San Lorenzo, la pobreza por NBI es del 81%⁴² y afecta de manera más radical a las mujeres afroesmeraldeñas e indígenas, para quienes la venta de la tierra tiene un impacto en su sobrevivencia: "Hemos perdido las fuentes de vida y alimentación: el agua, la caza del ratón churi, la cacería"⁴³. El siguiente extracto de una entrevista ilustra de mejor manera esta situación:

Antes nosotros nos alimentábamos en un 90% de productos del medio, tanto en lo que eran presas, como en los productos vegetales. Ahora es al contrario; yo pienso que ahora es un 99% [productos del mercado] a 1% [productos locales], porque lo que más utilizamos es el verde que, ese sí, no ha desaparecido⁴⁴. Pero todo lo concerniente a lo que se hacía antes, sí. La gente iba al río tiraba su atarraya, un trasmayo y se obtenía el pescado; no era necesario ir a comprar. Entonces afectó tanto a la calidad de los productos como en la economía. Todo hay que comprar: el pescado, el pollo, la carne, todo, porque la gente ya no se dedica a la cría de gallinas, patos, que ya no se los ve por aquí⁴⁵.

Por otra parte, las mujeres entrevistadas añaden que la presencia de las mineras "ha hecho que lleguen personas extrañas a las comunidades que generan violencia y también ha implicado que algunas chicas, especialmente las más jóvenes, ingresen a un sistema de prostitución encubierto y los jóvenes al alcoholismo"⁴⁶.

⁴⁰ Ibídem, pp. 15-20.

⁴¹ Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), VII Censo de Población y VI de Vivienda, 2010.

⁴² Ibídem.

⁴³ "Entrevista a informante X3, por Pablo Minda", Timbiré, 20 agosto, 2011, en Pablo Minda, *La deforestación en el norte de Esmeraldas...*, p. 148.

⁴⁴ Aunque la entrevistada no lo menciona, en muchas ocasiones el plátano que se consume en el norte de Esmeraldas proviene de la provincia de Manabí, cantón El Carmen.

⁴⁵ "Entrevista a informante X3..."

⁴⁶ Ibídem, p. 147.

Otro de los impactos que las mujeres identifican involucra a la salud. Manifiestan que como consecuencia de la contaminación de las aguas se han hecho presentes varias enfermedades como hongos, granos y otras dolencias que “aparecen, pero no se sabe qué son”⁴⁷.

La situación de venta de las tierras por parte de las comunidades, que casi siempre se realiza bajo presión, y la penetración de la explotación minera ilegal se explican en gran parte por el contexto de cercanía con Colombia que caracteriza a la provincia de Esmeraldas. La situación de conflicto que impera en la zona fronteriza ha desplazado a gran parte de los actores violentos hacia la provincia y ha generado la presencia de un número, cada vez mayor, de personas en necesidad de protección internacional (PNPI). Ante ello, la población, en muchos casos, ha optado por emigrar, ya sea del campo hacia la capital provincial o directamente a ciudades más grandes como Quito, Guayaquil y otras. Esto explica el hecho de que hoy Guayaquil sea la ciudad con el mayor número absoluto de población afroecuatoriana.

Los afrodescendientes en Esmeraldas

Resulta complicado analizar la historia de la población afrodescendiente en Esmeraldas, pues al parecer hubo distintas etapas y formas de arribo de dicha población

a la provincia. Los historiadores esmeraldeños, al igual que los líderes e intelectuales afroesmeraldeños y afroecuatorianos, prefieren la versión dada por el cronista Miguel Cabello de Balboa –que se relata más adelante– sobre el encallamiento de un barco en territorio esmeraldeño y que sirve de base para sostener que en Esmeraldas no existió esclavitud.

Sin embargo, como veremos, existe suficiente información según la cual, durante los siglos XVIII y XIX, ingresaron contingentes de esclavizados para trabajar en los placeres mineros que se pretendían desarrollar al norte de Esmeraldas. De manera general, se puede decir que existirían al menos cuatro grupos de afrodescendientes que llegaron a lo que es hoy la provincia de Esmeraldas: a) los que llegaron por el sur en el siglo XVI (1553 en adelante), que en realidad nunca fueron esclavizados en Esmeraldas y que corresponden al grupo liderado por Alonso de Illescas; b) el grupo de esclavizados que ingresó en el siglo XVIII, a partir del año 1742, por el norte de la provincia procedente de Tumaco y Barbacoas, para trabajar en minas de oro que tuvieron poco éxito, por lo que luego de un tiempo los esclavizados fueron abandonados por sus dueños; c) el grupo de los huidos o naufragos que encontraban refugio en las costas de Esmeraldas y que se fue desarrollando lentamente a lo largo del siglo XVIII; y d) un grupo de ex esclavizados de Colombia

⁴⁷ *Ibíd.*

y Ecuador, quienes, una vez que se hizo efectiva la manumisión, buscaron refugio en el Palenque de Esmeraldas. Este grupo ingresó al norte de Esmeraldas a partir de la segunda mitad del siglo XIX e incluye también a quienes llegaron al inicio de este siglo para trabajar en el proyecto minero⁴⁸.

A continuación, se analizan el primero y segundo grupo. Los dos últimos grupos de afrodescendientes se habrían integrado a los grupos anteriores, asumiendo que en Esmeraldas la esclavitud fue menos severa que el concertaje que se instauró después de la manumisión⁴⁹.

Sobre el primer grupo, la historia relata que, hacia 1553, encalló en la ensenada de Portete –sur de la actual provincia de Esmeraldas– un barco proveniente de Panamá con destino a Lima. Cuentan las crónicas que eran diecisiete hombres y seis mujeres que “se habían metido al monte adentro, sin propósito ninguno de volver a servidumbre”⁵⁰. El padre Miguel Cabello Balboa señala que, bajo el liderazgo de Antón, uno de los fugitivos, y con las armas que obtuvieron en el barco, sometieron primero a los capitanes y posteriormente a los grupos indígenas de la región (pidi, campaz,

niguas, malabas), con quienes, al mando de Alonso de Illescas, lograron establecer la paz y resistir de manera efectiva los intentos de la Corona por reducirlos. El padre Rafael Savoia señala que fueron más de sesenta las incursiones armadas que realizaron las autoridades coloniales con la finalidad de controlar a los grupos liderados por Alonso de Illescas⁵¹. Jean-Pierre Tardieu, por su parte, indica que las incursiones salieron desde Guayaquil, Portoviejo y Quito para someter a los liderados por Illescas, sin conseguirlo⁵².

Alonso de Illescas, basado en una estrategia de matrimonios y compadrazgos con los caciques indígenas más importantes de la zona, logró conformar una resistencia tal a las autoridades de la Colonia, que terminó por construir un territorio inexpugnable, dando lugar a la conformación de uno de los palenques más famosos de la costa del Pacífico. Un *palenque* o *quilombo* era ‘un espacio de libertad, de resistencia y de fuga’, donde los *apalencados* o *quilombolas* primero resistían y, luego, trataban de recrear su cultura y crear modelos de organización política y social; aquí no solo vivían los esclavizados huidos, sino también indígenas y blancos que escapaban de las autoridades

48 Con base en Rafael Savoia, “El negro en la historia del Ecuador y sur de Colombia”, p. 66.

49 Julio Estupiñán Tello, *El negro en Esmeraldas: apuntes para su estudio*, Santo Domingo de los Colorados, Editorial Offset Los Colorados 1983, pp. 45-59.

50 Manuel Loor Villaquirán, *Alonso de Illescas, una direccionalidad de servicio o rebeldía*, Esmeraldas, Imprenta Sagrado Corazón, 2005, p. 48.

51 Rafael Savoia, “El negro en la historia del Ecuador y sur de Colombia”, p. 34.

52 Jean-Pierre Tardieu, *El negro en la Real Audiencia de Quito: siglos XVI y XVIII*, Quito, Editorial Abya-Yala, 2006, pp. 29-46.

coloniales, como se evidencia con uno de los yernos Alonso de Illescas, quien era blanco⁵³.

Los palenques y quilombos tenían varias características, entre ellas, ser “comunidades libres” y estar ligadas a un modo de vida alejado de las restricciones impuestas por el modelo colonial. Rocío Rueda sostiene que:

Las mujeres huían de las casas de sus amos y los hombres de las haciendas, chacras y minas; los que eran capturados pasaban a ser castigados o vendidos a bajo precio y junto a su nombre se registraba su condición de «cimarrón». Los fugitivos generalmente se ubicaron en sitios inaccesibles y en condiciones extremas de subsistencia, lugares a los que se denominó palenques, nombre también utilizado en México, Cuba, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, mientras que en Venezuela se les llamó cumbes y en el Brasil, quilombos, mocambos, ladeiras y mambises. El palenque era una modalidad de poblamiento clandestino que reproducía formas de organización social jerárquicas, propias del dominio español y acogía a una población heterogénea: esclavos, mestizos, negros libres e indios y a todos aquellos que se encontraban «fuera de la ley». El objetivo fundamental de los palenques

*era conformar comunidades libres fuera del alcance de los amos y del estado colonial*⁵⁴.

La provincia de Esmeraldas fue un auténtico palenque, que llegó a ser llamado la “República de Zambos” y aglutinó a indígenas, esclavizados huidos, náufragos y enemigos de la Corona. Fue liderada primero por Antón y luego por Alonso de Illescas, a quien se nombró su primer gobernador, cargo que, según Quintero, duró entre 1560 y 1583⁵⁵. Quintero sostiene además que Illescas creó algún órgano deliberativo que, si bien fue primero aplicado a los afrodescendientes, posteriormente se convirtió en un órgano de aplicación común en el que seguramente participaban los delegados de todos los grupos que eran parte de esta sociedad libre de las presiones de la Corona:

Lo que acabamos de describir [...] se llama actividad política. Esa política la desarrolló Illescas durante 30 años y fue luego continuada por sus seguidores, tendiente a crear un artificio público o asociación política, cuyo nombre dado no lo conocemos, pero que tuvo todas las características de una res pública. Lo que estoy señalando, lo convierte a Alonso de Illescas en su fundador, pues él actuó representando a las diversas

53 Rafael Savoia, “El negro en la historia del Ecuador y sur de Colombia”, p. 36.

54 Rocío Rueda, “Esclavitud, resistencia y participación de los afrodescendientes durante la independencia”, Taller de Estudios Históricos (TEHIS) Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Quito, s/f, pp. 301–302.

55 Rafael Quintero, ed., *Julio Estupiñán Tello: escritor nativista de la negritud esmeraldeña*, Quito, La Tierra, 2007, p. 19.

*tribus y relacionándolas unas con otras [...] extendiendo y creando lo que podría llamarse un Señorío Étnico Radial*⁵⁶.

Lo anterior nos demuestra que en Esmeraldas se desarrollaron dos procesos paralelos e importantes. Por una parte, la construcción de la autonomía política, expresada en la República de Zambos⁵⁷ y, por otra, la resistencia a los intentos de las autoridades coloniales de someter a la población a servidumbre. Estos procesos se desarrollaron mediante una serie de negociaciones con la Corona. Las fases de negociación habrían sido tres: la primera, que va desde 1568 a 1607 y que tuvo como elemento clave la lucha y negociación de los afrodescendientes por su autonomía; la segunda, de 1607 a 1622, que se caracterizó por la cooperación con las autoridades coloniales; y la tercera, que implicó el fin de la República de Zambos, hacia 1690⁵⁸.

Entre los acuerdos alcanzados en estas negociaciones se destaca lo siguiente: 1) la Corona otorgaba el nombramiento de gobernador de esas tierras a Alonso de

Illescas; 2) se concedía el perdón Real para negros, zambos y sus descendientes; 3) se suprimía el tributo para negros y zambos, eximiendo por diez años del tributo a los indígenas⁵⁹, lo que se podría considerar una “verdadera carta de libertad”. Sin embargo, existen autores que discrepan sobre esta interpretación, ya que las concesiones otorgadas no implicaron el fin de la trata negrera hacia la zona. Cualquiera sea el valor que se le quiera asignar a este hecho, lo que no se puede negar es que todas estas luchas constituyeron un esfuerzo supremamente arduo de parte de los esclavizados para superar la esclavitud.

La capacidad negociadora, en unos casos, y el alzamiento y la fuga, en otros, dieron como resultado que hacia 1800 existieran varias sociedades de esclavizados libres. Entre los ejemplos más conocidos de sociedades libres se cuentan el quilombo de Palmares⁶⁰, liderado por el rey Zumbí, en Brasil; San Basilio, en Colombia; Santa Ana de Río de Janeiro, en Brasil; Mompo, en Colombia; y Cañete, en Perú⁶¹.

⁵⁶ Ibídem, p. 19.

⁵⁷ Érika Silva, *Feminidad y masculinidad en la cultura afroecuatoriana...*, pp. 23-35.

⁵⁸ Ibídem, pp. 24-37.

⁵⁹ Rocío Rueda, *Zambaje y autonomía: historia de la gente negra de Esmeraldas*, pp. 64-67.

⁶⁰ George R. Andrews, *Afro-Latinoamérica: 1800-2000*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2007, p. 55.

⁶¹ En otro trabajo (Pablo Minda, *Deconstrucción del sujeto esclavizado y construcción del sujeto histórico...*), he discutido más ampliamente acerca de la deconstrucción del sujeto esclavizado y la construcción del sujeto histórico afrodescendiente o afroecuatoriano. Esta línea de análisis contiene una fuerte crítica a los trabajos que se centran de manera privilegiada en la esclavización, su crueldad y su forma de funcionamiento y olvidan la agencia de los sujetos esclavizados. ¿Qué hicieron? ¿Cómo deconstruyeron al sujeto esclavizado? y ¿Cómo construyeron en sujetos históricos? Se plantea, por tanto, centrarse en la agencia histórica de los sujetos esclavizados y en sus proyectos históricos de liberación.

Sobre la llegada del segundo grupo de afrodescendientes al norte de la provincia se conoce poco. Sin embargo, hay datos que indican que en la época de la presidencia del Barón de Carondelet, este tomó provisiones para abastecerse de trabajadores para el camino a Esmeraldas y de personas para cuidar los tambos:

[...] trajo de Popayán 53 familias de esclavos; así mismo pidió la colaboración de los pueblos aledaños a Ibarra para que contribuyan con personal para el camino, logrando incorporar 100 provenientes de Pimampiro, Otavalo envió 25 por semana, del valle de Salinas Puntol llegaron 120 (posiblemente negros buena parte de ellos). Para el año de 1805, se encontraban cerca de 100 esclavos negros y otros tantos conscriptos en la construcción del camino; encontrándose los esclavos concentrados en Licta⁶².

En ese momento surgieron otros pueblos en la zona, como Carondelet, en el río Bogotá, actual cantón San Lorenzo, que entonces era la terminal terrestre, desde donde se seguía el viaje por vía fluvial hasta el río Santiago, para luego bajar por éste hasta el puerto de La Tola. De la misma manera, en 1789, en el puerto de Carondelet se creó una administración de la Real Aduana⁶³. El padre Savoia aporta más datos, en el sentido de que por esas fechas habría ingresado un

contingente de trescientos esclavizados que fueron a engrosar el grupo de trabajadores en las minas y, eventualmente, tomaron parte en la apertura del camino:

[...] ya se habían introducido Trescientos Esclavos, y se espera que en todo el año venidero entren más de mil: aunque si he notado, que el Teniente de Tumaco cuia Jurisdicción se extiende solo hasta el Río de Mira, se ha introducido a todo esto, hasta Esmeraldas, y va dando Registros a cuantos le piden, en perjuicio de esta Provincia, a quien corresponde este veneficio [sic.]⁶⁴.

La cita anterior refleja un pleito entre las jurisdicciones de Esmeraldas y de Tumaco por el control del distrito minero del sur y el beneficio que del mismo se podía extraer. Sobre el ingreso de los mil esclavizados, existe información de que este hecho no llegó a producirse debido a la baja producción de las minas que no llenaban las expectativas creadas.

Se puede concluir que la población afrodescendiente esclavizada ingresó a Esmeraldas por el norte, en un período posterior al proyecto de la República de Zambos liderada por Illescas. Esto ha hecho pensar que quizás este grupo fue menos beligerante que el de Antón e Illescas, sin que en realidad haya sido así.

⁶² Rafael Savoia, "El negro en la historia del Ecuador y sur de Colombia", p. 66.

⁶³ *Ibidem*, p. 67.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 69-70.

Posiblemente cambiaron las formas de lucha y de resistencia, pero hay información de que los esclavizados de las minas de Playa de Oro se resistieron a seguir trabajando para la casa Arroyo e, incluso, elaboraron un cañón artesanal para atender contra el amo Valdez⁶⁵.

Además, existen dos hechos relevantes para comprender la historia de la población esclavizada en el norte de la provincia que se deben resaltar. El primero es que, hacia 1813, la población de Playa de Oro y de las comunidades cercanas se aliaron con los patriotas de la independencia que estaban huyendo, les dieron posada en la comunidad y armaron grupos de guerrillas, a cambio de que les entregasen la libertad una vez finalizado el proceso libertario. El segundo hecho es que, cuando decayeron las minas, los esclavizados de Playa de Oro consideraron que “[...] estas minas son escasas de oro, cuyo producto después de un trabajo inmenso y mayor número de gente han resultado al año dos y tres libras de oro”⁶⁶.

Con estos razonamientos, los esclavos de los tres reales⁶⁷ propusieron una negociación al representante de la Audiencia, que consistió en pagar una pensión o jornal cada seis meses a beneficio de “Su Majestad”,

a condición de que se les permitiera trabajar y vivir en libertad. Andrés de Castro, delegado de la Audiencia, apoyó esta propuesta. De esta manera, para 1817, en el libro de la Real Hacienda correspondiente a Esmeraldas, se registró el ingreso de 464 pesos por el pago de la pensión de los negros de las minas. En 1818, se estableció un nuevo canon de arriendo en el que, cada año, los casados debían pagar seis pesos de oro y los solteros, ocho pesos.

Para el año de 1854, los esclavizados de los tres reales de minas que pertenecían a la parroquia la Concepción, cantón San Lorenzo, tomaron conocimiento del decreto de manumisión emitido por el presidente José María Urbina en 1852 y se presentaron ante el gobernador de Esmeraldas para manifestarle que:

*[...] no habiendo presentado la lista de dichos esclavos en el tiempo requerido a la junta de manumisión los propietarios y apoderados, y sin que exista otro documento sino una mal formada lista de sus nombres, hecha por el Teniente Político de la Concepción, de su motivo propio se declaran libres y sin indemnización por requerirlo así la ley de la materia*⁶⁸.

⁶⁵ Este es un relato de la memoria oral, que hasta ahora cuentan los habitantes de Playa de Oro. Juan García ha recogido una serie de relatos al respecto. Comunicación personal, octubre, 2014.

⁶⁶ Rocío Rueda, “Esclavos y negros libres en Esmeraldas, S. XVIII-XIX”, p. 29.

⁶⁷ Aquí se hace referencia a los tres reales de minas que existían en la parroquia Concepción, ubicada en el cantón San Lorenzo.

⁶⁸ Rocío Rueda, “Esclavos y negros libres en Esmeraldas, S. XVIII-XIX”, p. 30.

Como se ve, la población que llegó a Esmeraldas en condición de esclavizada supo mantener su proyecto vital centrado en la independencia y la libertad. Paralelamente, los afroesmeraldeños fueron desarrollando un proceso de construcción y reconstrucción simbólica de la realidad. Esto que Clifford Geertz denomina *cultura y sentido común*⁶⁹ se basó tanto en los conocimientos previos que traían consigo los nativos africanos, como en el aprendizaje que realizaron de la nueva realidad y de las culturas que encontraron en su nuevo medioambiente: por un lado, los grupos indígenas y, por otro, grupos de origen europeo conformados por sacerdotes, encomenderos, dueños de minas, soldados y autoridades oficiales. La cultura que nació de este encuentro e intercambio ya no es la cultura original proveniente de África, sino una nueva que contiene elementos de los tres mundos culturales interactuantes.

Los esclavizados lograron reconstruir de alguna manera sus formas de vida en espacios de libertad y propusieron maneras de deconstrucción del sujeto esclavizado deshumanizado, lo que implicó el intento por construir un nuevo sujeto, autónomo, que buscaba de manera radical ser libre. En este sentido, se cumple la formulación del sujeto histórico que plantea Zelman, para quien:

*[...] un sujeto histórico es aquel que es capaz de valorar las circunstancias que lo rodean en su condición histórica, en tanto parte de sus opciones de vida y de sociedad. La toma de conciencia de ese estar en el mundo y con el mundo implica reconocer su capacidad movilizadora, de cambio, su protagonismo ante el curso de los acontecimientos, asumir que la realidad es un hecho construido por los sujetos y no solo externalidad, implica además mantener la capacidad de asombro y convertirla luego en imperativo de conciencia y a esta en necesidad de mundo [...] ser hombre es serlo todos los días, para todos los días, estar recién llegado, pero no como metáfora sino como manifestación de esfuerzo de que podemos y queremos dar a nuestra existencia un significado histórico: estar siendo desde lo inagotable de la relación con los otros, para los otros y desde los otros, de manera que el pensamiento permanezca abierto a las posibilidades de nuevas rearticulaciones entre voluntad y tendencia, así como a las posibilidades de diversas voluntades según la naturaleza de los espacios para emerger como sujeto*⁷⁰.

Esto es lo que habrían realizado los sujetos esclavizados de origen africano: tomar conciencia de su situación histórica –de *ese estar en el mundo*–, valorar su

69 Clifford Geertz, *Conocimiento local...*, pp. 93-117.

70 Hugo Zelman, *Aspectos básicos de la propuesta de la conciencia histórica (o del presente potencial)*, México D.F. IPECAL, 2010, p. 12.

capacidad movilizadora para cambiar el curso de la historia, negociar cuando era posible, aliarse con otros de igual condición y radicalizarse cuando era necesario. Ejemplos de esta circunstancia existen varios. George R. Andrews relata que lo primero que negociaban los esclavizados era el control sobre sus cuerpos (lo que implicaba el descanso, la protesta contra los azotes, el tratamiento de las enfermedades, disponer de su tiempo y el poder estar con sus familias) y el acceso a bienes materiales (especialmente tierras y alimentos) y espirituales (religión, música y danza, que a la vez ofrecen la posibilidad de reconstruir la subjetividad)⁷¹. Lo último es una cuestión clave para entender la temática analizada, como se verá más posteriormente.

Aspectos religiosos de la cultura afroesmeraldeña

No cabe duda de que una de las mayores torturas – tanto o más cruel que la física– a la que fueron sometidos los esclavizados fue el intento por borrar de la mente de los cautivos todo recuerdo de sus pueblos, sus familias, sus dioses y sus antepasados. En la búsqueda de este objetivo se aplicaron varias estrategias. En primer lugar, los descendientes de africanos que

venían de una variedad de sociedades y de experiencias históricas (congós, bacongós, yorubas, bantúes, etc.) fueron sometidos a una condición equivalente y clasificados bajo una identidad colonial común, negativamente valorada, como “negros”⁷². En segundo lugar, se buscó capturar a personas cada vez más jóvenes con la finalidad de que su formación cultural no estuviera completa y que, por lo tanto, la resistencia fuera menor. En tercer lugar, tanto en la travesía como en los lugares de trabajo, se buscó mezclar a los distintos pueblos con el propósito de evitar su organización y resistencia. Finalmente, en cuarto lugar, el trabajo que realizó la Iglesia, por medio de la evangelización, fue implantar una nueva religión y, consecuentemente, una nueva cultura funcional a los intereses de los esclavizadores.

Sin embargo, los esclavizados lograron crear una cultura propia que, a decir de María Teresa Ruiz, es una cultura diferente que contiene tanto elementos originales de las distintas sociedades africanas de las que provenían⁷³ como aportes de las culturas indígenas con las que estaban relacionados y de la cultura española que, debido a la presencia de los moros, a su vez había recibido importantes influencias de las culturas africanas:

71 George R. Andrews, *Afro-Latinoamérica: 1800-2000*, p. 31.

72 Miguel Barnet, “La cultura que generó el mundo del azúcar”, en: Martínez Montiel Luz María (coord), *Presencia Africana en el Caribe: claves de América Latina Nuestra Tercera Raíz*, 165 – 235, México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

73 María Teresa Ruiz, *Racismo algo más que discriminación*, San José, DEI, 1988.

[...] Los negros más belicosos y dificultosos para recibir el bautismo eran los “jolofo” y “berbesies”, porque estaban relacionados con los moros. Profesaban el islamismo y era difícil desarraigar esta religión. Por eso, con ellos y con los “mandingas” y “mitombos” era con quienes se tenía más cuidado por ser todos de nación de moros [...] Siete siglos de permanencia islámica en la península demostraban la firmeza de los creyentes en esta religión. El contacto de este grupo de esclavos con otros de naciones diferentes ponía en peligro su religiosidad recién adquirida⁷⁴.

Parece existir un amplio consenso en torno al hecho de que la población de esclavizados que llegó a la costa del Pacífico, tanto de Ecuador como de Colombia, fue de origen bantú. Las investigaciones de Antón Sánchez⁷⁵, Enrique Bartolucci⁷⁶, Valencia⁷⁷ y otros así lo atestiguan. Miguel Barnet afirma que los grupos bantú provenían de diferentes regiones

menos estructuradas culturalmente que los yoruba y que, aunque monoteístas como estos, eran más permeables a las enseñanzas del evangelio católico⁷⁸. También Roger Bastide señala que los esclavizados provenientes del tronco lingüístico bantú eran los preferidos debido a su fuerza física y a su disposición para aprender un nuevo corpus de creencias religiosas:

[...] los esclavizados africanos de raíz lingüística bantú como los angolas, congos, loangos y mandingas eran muy apetecidos por su fuerza física, la resistencia al trabajo y sus dotes agrícolas. La mayoría de ellos fueron destinados a trabajar en plantaciones y en minas, además se mostraban más permeables a las influencias culturales externas y lograron comprender el proceso de evangelización como un paso para ascender socialmente en la sociedad occidental⁷⁹.

⁷⁴ María Navarrete, “Las Cartas Annuas jesuitas y la representación de los etíopes en el siglo XVII”, en: Chávez, María Eugenia (Coord), *Genealogías de la diferencia. Tecnologías de la salvación y representación de los africanos esclavizados en Iberoamérica colonial*, 22 – 58, Quito, Abya Yala, Editorial Javeriana, Pensar, 2009, pp. 41, 42.

⁷⁵ John Antón Sánchez, *Diagnóstico de manifestaciones de la religiosidad popular afrodescendiente en las provincias de Esmeraldas y en el Valle del Chota (provincias de Carchi e Imbabura)*, Quito, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, documento inédito, 2011.

⁷⁶ Enrique Bartolucci, *Hacia una pastoral afro americana*. Cuadernos de apertura N° 1. Esmeraldas, Vicariato apostólico de Esmeraldas, 1987.

⁷⁷ Remberto Escobar Quiñonez, Investigación Lindberg Valencia y grupo La Canoita, *Memoria viva. Costumbres y tradiciones esmeraldeñas*. Quito, Taller de Arte y Cultura Negra La Canoita, Vértice Studio, 1999.

⁷⁸ Miguel Barnet, “La cultura que generó el mundo del azúcar”.

⁷⁹ Roger Bastide citado en John Antón Sánchez y Luis Alberto Tuaza Castro, *Salvaguardia del PCI de los Afro descendientes en Ecuador: informe sobre la situación del PCI afro descendiente de Ecuador*, Quito, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina, documento inédito, 2010, p. 72.

De lo anterior se colige que los grupos bantú pudieron haber asimilado más fácilmente la religión católica, aunque manteniendo gran parte de sus estructuras religiosas originarias. Esto es relevante para el caso de Esmeraldas, debido a que los esclavizados que llegaron a la provincia –sobre todo los que llegaron después del primer grupo que vino con Illescas– provenían de Colombia, donde ya habían sido evangelizados.

En estas condiciones, es posible pensar que los descendientes de africanos en Esmeraldas fueron construyendo su pensamiento y práctica religiosa con los elementos de tres vertientes: sus propias tradiciones culturales, las prácticas religiosas indígenas y las prácticas del catolicismo, como, por ejemplo, la idea de un Dios único y superior, la necesidad del matrimonio eclesástico y la existencia de santas y santos intermedios, elementos que guardan una gran similitud con las creencias básicas de las culturas africanas:

La religión nagó, como muchas otras de los pueblos africanos, que no conocen la escritura, se presenta como una religión monoteísta. Admite la existencia de un Ser Supremo, que creó todas las cosas, y preside el destino del cosmos llamado Olodumaré, término que los eruditos nigerianos Bolaji Odowe y Ladipo Salanque traducen por Señor del destino, el Todopoderoso, el

Eterno. Este Dios creó la Tierra y el Universo en cuatro días –los cuatro días de la semana africana– y después de establecer una alianza con los hombres, expresada en el arco iris, se recogió en las alturas, entregando el gobierno o la administración del mundo a seres intermedios por él también creados, que son sus ministros o sus delegados. Son los Orixás⁸⁰.

La intermediación de los orishás entre los hombres y la divinidad puede ser equiparada con la intermediación de los santos católicos entre los hombres y el Cielo. De este aspecto se desprenden una serie de prácticas religiosas relacionadas con los cantos tradicionales de los afroesmeraldeños como las salves, *alabaos* (alabados), arrullos y chigualos, que se cantan ya sea a los muertos, a los santos o a los niños que han fallecido. Volveremos sobre este tema más adelante.



Devotas de San Martín de Porres

⁸⁰ Raimundo Cintra, *Candomble y umbanda: el desafío brasileño*, Sao Paulo, Ediciones Paulinas, 1984, pp. 39,40.

La cultura afroesmeraldeña se caracteriza por su visión holística, integradora del universo, donde no existen aspectos o situaciones fijamente separadas: “Lo sagrado y lo profano, la vida y la muerte, este mundo y el otro mundo, todo forma parte de una totalidad donde el hombre se encuentra inmerso en relación con otros hombres, con la naturaleza y con el mundo de lo sagrado”⁸¹. Este marco cultural, como sostiene Clifford Geertz, se expresa en prácticas, usos concretos del territorio, modelos de asentamiento, manejo del espacio y en creencias en seres mitológicos⁸², por lo que, hoy en día, este entorno es generador de un proceso de construcción de una nueva identidad de corte étnico-político que se basa en la *ancestralidad*.

Las poblaciones afrodescendientes estructuran su existencia en torno a verdaderos principios filosóficos que son:

- a. la transitoriedad de la vida;
- b. la ética de la escasez o de la antiacumulación capitalista;
- c. el principio de la autoridad de los mayores;
- d. la ética de la obediencia;

- e. el principio del poder de la divinidad; y
- f. la ética de la fe que guía y orienta la vida de las personas⁸³.

Este último principio guarda estrecha relación con la apreciación de Antón Sánchez, quien cita al filósofo africano John Mbiti y su obra clásica sobre la cosmología y epistemología del mundo africano tradicional:

*[...] la esencia del pensamiento tradicional de estas comunidades quizá reposa en una especial ontología íntimamente religiosa, pues el africano es un hombre profundamente religioso y toda explicación e interpretación de los fenómenos de la vida, la muerte, el universo, la naturaleza y la sociedad conlleva una connotación religiosa. Para Mbiti, religión y filosofía entre los africanos tal vez sean conceptos unidos, dado que la religión es el elemento más importante de la vida tradicional y probablemente ejerce la mayor influencia en las maneras de pensar y vivir*⁸⁴.

El esquema de Whitten, que figura a continuación, muestra la complejidad de las relaciones entre los distintos niveles del universo afroecuatoriano, que son

⁸¹ Martha Escobar, *La Frontera Imprecisa. Lo Natural y lo Sagrado en el Norte de Esmeraldas*, Quito, Centro Cultural Afro Ecuatoriano, 1990, p. 91.

⁸² Clifford Geertz, *Conocimiento local...*, p. 114.

⁸³ Érika Silva, *Feminidad y masculinidad en la cultura afroecuatoriana...*, pp. 157-172.

⁸⁴ John Antón Sánchez, *Diagnóstico de manifestaciones de la religiosidad popular afrodescendiente...*, pp. 51, 52.

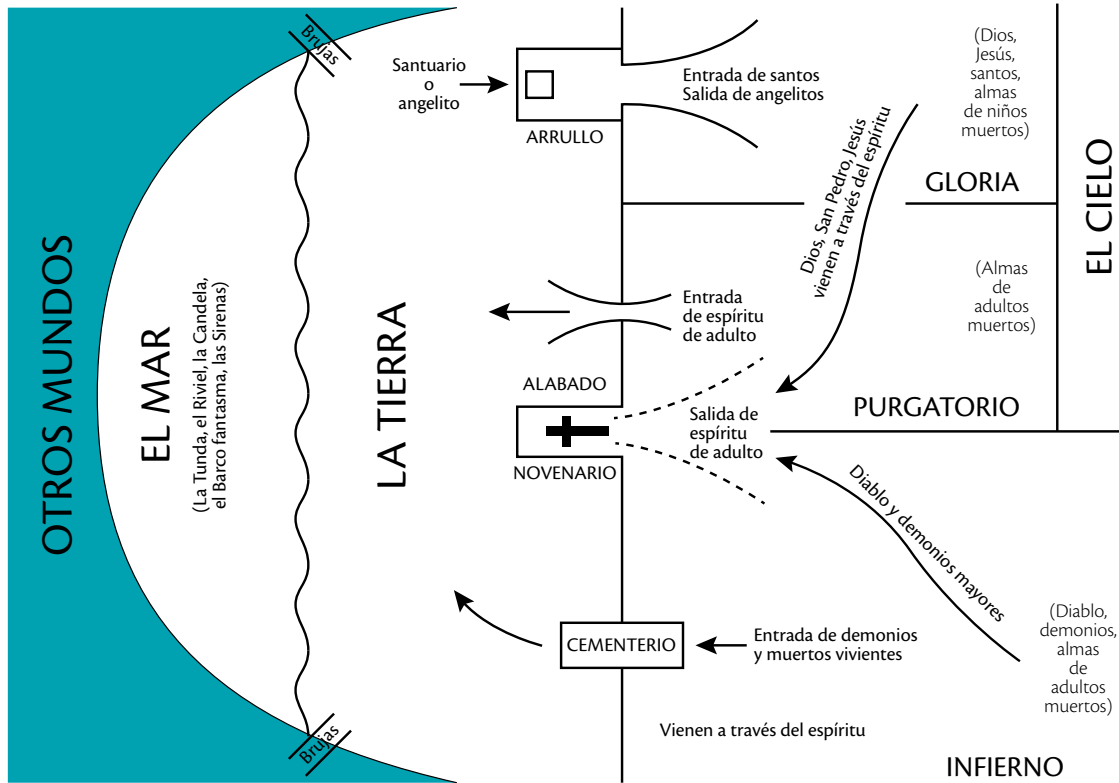
tres: el mundo de arriba, el mundo terrenal y el mundo de abajo⁸⁵.

En el *mundo de arriba* está lo divino: Dios, los santos, los ángeles, los querubines y la Virgen, incluyendo el alma de los niños muertos o *angelitos*. Su conexión con el mundo terrenal es a través del cementerio, de donde las almas salen y entran al Purgatorio, al Cielo o al Infierno. En ese mismo nivel está el cielo estelar y el cielo atmosférico, donde se encuentran las estrellas, planetas, cometas y se suceden los vientos, las nubes y los relámpagos.

El segundo nivel del universo es el *mundo terrenal*, en el que se practica la religión y tiene sentido la noción de lo sagrado y lo profano. Aquí se encuentran los cementerios, los altares y el mundo de afuera, que en el esquema de Whitten se denomina "Otros mundos".

Este lugar va más allá del mar y alberga a personajes mitológicos de la cultura afro como la Tunda, el Riviel, la Gualgura, el Buque fantasma, la Sirena, etcétera. En este punto es preciso anotar que estos personajes tienen su existencia en espacios concretos, especialmente en los manglares, los ríos y el bosque. En este mismo nivel se encuentran los espacios donde se desarrolla la vida concreta de los afroesmeraldeños: los montes, los ríos, el mar o las montañas. Aquí conviven los animales y las plantas y se desarrollan las relaciones sociales. En definitiva, en este nivel se llevan adelante los procesos productivos, sociales y los conflictos políticos. Para ocupar este espacio de la vida del ser, los afrodescendientes han desarrollado una serie de pautas y conocimientos.

⁸⁵ Norman Whitten, *Pioneros negros. La cultura afro latino americana del Ecuador y de Colombia*, Quito, Centro Cultural Afro Ecuatoriano, 1992, p. 148.



El universo afroecuatorial según Norman Whitten Jr.

Fuente: Norman Whitten Jr., 1992⁸⁶

El tercer nivel del universo es el *mundo de abajo*, donde se encuentran los lugares oscuros: el Limbo, el Purgatorio, la candela, las almas condenadas, las almas de los adultos muertos, el diablo y su corte de demonios y, por supuesto, el Infierno. En este mundo es claramente visible la influencia de la religión cristiana en las creencias de los afroesmeraldeños, aspecto que John Antón Sánchez plantea en los siguientes términos:

Para comenzar partamos de una hipótesis que nos permita afirmar que en la vida religiosa y en las manifestaciones religiosas de los afrodescendientes del Pacífico se pueden denotar profundos cambios culturales que históricamente se han desarrollado como una estrategia particular de adaptación de estos esclavizados africanos en el nuevo contexto americano. Este cambio cultural, como es bien sabido, pudo haber implicado la deconstrucción de sus paradigmas autóctonos de identidad y la recreación de una nueva visión cultural que exigió la asimilación de otras costumbres ante las nuevas condiciones de vida mediante un proceso de

sincretismo. Lo anterior lo podemos demostrar en forma concreta gracias a las manifestaciones de saber tradicional con profundas características de tipo religioso que se dan en esta zona, tales como los ritos funerarios, las creencias y cultos a los santos católicos y los conocimientos respecto a la medicina botánica y la curandería, donde podemos identificar elementos culturales tanto [africanos, europeos e indígenas]⁸⁷.

Uno de los aspectos más fuertes de la religiosidad afroesmeraldeña es la ritualidad en torno a la muerte. Esta empieza incluso antes de que la persona muera, con la creencia de que el individuo abandona el cuerpo “para recoger los pasos”. Cuando la persona muere, se realizan los rituales del velorio, uno de cuyos elementos es el canto de los alabados (*alabaos*), la celebración de la novena y la elaboración y bajada de la tumba⁸⁸.

Muamba Tijibikile señala la particular importancia que las culturas afrodescendientes le otorgan al culto de la muerte y a los rituales que este implica⁸⁹. Roger Bastide apoya esta argumentación señalando que:

⁸⁷ John Antón Sánchez y Luis Alberto Tuaza Castro, *Salvaguardia del PCI de los Afro descendientes en Ecuador...*, p. 67.

⁸⁸ La elaboración de la tumba es un rito que consiste en representar, en la última noche de la novena —la noche número nueve después del sepelio—, el acto de velación del difunto. Se colocan sobre una mesa sábanas blancas y negras, además de velas. La “bajada de la tumba” consiste en que, a las doce de la noche, se apagan todas las luces, quedando la casa a oscuras. En ese momento se abren las puertas y ventanas, se levantan las sábanas y todas las personas que se encuentran en la sala salen a la calle cantando salves; nadie puede estar en la puerta porque se piensa que el alma del difunto le puede causar “un mal aire”. Recién en ese momento se cree que el alma del difunto abandona este mundo.

⁸⁹ Muamba Tijibikile, *La resistencia cultural del negro en América Latina: lógica ancestral y celebración de la vida*, San José, DEI, 1990.

*[...] en la América hispana y en la Nueva Granada el rastro bantú se conservó más que todo a través de los fuertes cultos destinados a los muertos, donde "las veladas fúnebres al igual que la magia de los negros de la costa colombiana del Pacífico, parecen atestiguar, también si se analizan atentamente, la existencia de supervivencia bantus más o menos sincretizadas con el catolicismo"*⁹⁰.

Otro elemento que merece ser destacado es el culto y la veneración a los santos y a las almas de las personas muertas, ya se trate de familiares o de las "benditas almas del Purgatorio". Sin embargo, cuando se habla de las religiones de los afrodescendientes y, en este caso particular, de los afroesmeraldeños, se debe tomar en cuenta que no se puede generalizar ciertas definiciones que son válidas únicamente en los contextos históricos en los que fueron formuladas. Un caso importante es justamente el concepto de *panteón*, que a veces es entendido como una asamblea de santos y divinidades a quienes las personas pueden acercarse para solicitar ayuda. Al respecto Raimundo Cintra señala lo siguiente: "el término Panteón debe ser entendido como conjunto de las entidades supraterráneas invocadas por los nagó, no como una asamblea

politeísta de dioses, a la manera de los egipcios, de los asiro-babilónicos, de los griegos o de los romanos"⁹¹.

Un aspecto adicional relevante de la religiosidad afrodescendiente tiene que ver con los orishás, a quienes generalmente se asocia con los santos católicos, en ocasiones, llegando a equipararlos a ellos. Al respecto, Cintra señala:

*Olorum delega sus poderes a los orixás, término que significa: aquellos que escogen o seleccionan la cabeza, esto es, los que pueden dominar a los hombres, que en las ceremonias de iniciación se tornan sus instrumentos – caballos. En el África, eran un número considerable de 400 a 600. Primitivamente eran divinidades que presidían los fenómenos de la naturaleza y residían en el aire, los ríos, en las fuentes de agua, en las montañas. Los nagó de Brasil retuvieron apenas 12 o 15 de estas divinidades menores [...] Los orixás gobiernan a su discreción la vida y el destino de los hombres. Aman y odian, benefician o castigan, curan o persiguen, conforme las circunstancias y el comportamiento de los hombres. Tienen sus insignias, sus colores, sus alimentos, sus toques y sus cantos, sus preferencias y antipatías. A ellos se les debe obediencia ciega"*⁹².

⁹⁰ Roger Bastide citado en John Antón Sánchez y Luis Alberto Tuaza Castro, *Salvaguardia del PCI de los Afro descendientes en Ecuador...*, p. 72.

⁹¹ Raimundo Cintra, *Candomble y umbanda: el desafío brasileño*, Sao Paulo, Ediciones Paulinas, 1984, p. 39.

⁹² *Ibíd.*, p. 40.

El siguiente planteamiento de Miguel Barnet se acerca más al significado y expresión que estos seres tienen en la sociedad afroesmeraldeña:

[...] la religión de los orisha está ligada a la noción de familia. La familia numerosa, originaria de un mismo antepasado, que engloba a los vivos y a los muertos. El orisha sería, en principio, un ancestro divinizado que en vida estableció vínculos que le garantizan un control sobre ciertas fuerzas de la naturaleza como el trueno, el viento, las aguas dulces o saladas; además de la posibilidad de ejercer ciertas actividades como la caza, el trabajo con metales, y el conocimiento de las plantas y su utilización. El poder, aché, del ancestro-orisha tendría, después de su muerte, la facultad de encarnarse momentáneamente en uno de sus descendientes durante un fenómeno de posesión provocado por él⁹³.

En lo que respecta a la organización social, los afroesmeraldeños se caracterizan por un parentesco en el que la familia ampliada es fundamental e incorpora no solo a los parientes biológicos (padre, madre, hermanos, hermanas, tíos, tías), sino a una amplia gama de primos, tías, tíos segundos y terceros y parientes rituales como comadres, compadres, ahijados y ahijadas. Todos ellos forman una red de relaciones sociales que genera responsabilidades de parte y parte, siendo una de las más importantes la de los padrinos frente

a sus ahijados. De este modo, si, por ejemplo, el ahijado llegara a quedarse sin los padres, es obligación del padrino apoyarle económicamente en la educación hasta que crezca. No han faltado casos en los que los ahijados van a vivir con sus padrinos convirtiéndose en *hijos de crianza*. Los ahijados, por su parte, les deben respeto a los padrinos, como si fueran sus padres.

Otra de las relaciones clave del parentesco afroesmeraldeño es la de sobrino-tío, que a la vez se estructura con la de primo-primo. No se trata solo del tío y el sobrino biológico, sino que son términos que los menores aplican para dirigirse en general a los mayores en señal de respeto y a los adultos cercanos, en señal de familiaridad. Esto determina que las personas tengan una enorme cantidad de tíos y sobrinos que son socialmente reconocidos. La red de parentesco se activa en momentos de necesidad económica, calamidad doméstica, conflictos sociales o celebraciones festivas. En general, el parentesco en la sociedad afroesmeraldeña actúa como un *seguro social* que, a la vez que estructura una amplia red de apoyos de orden socioeconómico y político, brinda sentido y reconocimiento social a las personas.

Entre las instancias que activan la religiosidad de los afroesmeraldeños y su red de relaciones sociales se encuentran las fiestas religiosas y, en algunos casos, las fiestas cívicas, donde se ponen en juego los cantos, los rituales de corte religioso, la música y la danza.

93 Miguel Barnet, "La cultura que generó el mundo del azúcar", p. 188.

Festividades del santoral católico de Esmeraldas⁹⁴

Categoría	Evento – Descripción	Comunidades recomendadas	Fechas – Espacios
Santoral afroecuatoriano	Fiesta de la Virgen del Carmen. Arrullo de la Carmela. Limosneada y balsas.	Muisne, en el sur de Esmeraldas. Colón Eloy y otras comunidades del norte de Esmeraldas.	15-16 de julio. Casas de los/as fiesteros/as. Capillas.
Santoral afroecuatoriano	Día de San Juan. Baños colectivos en el río. Castigo a los árboles para que den frutos abundantes y buenos.	Maldonado. Colon Eloy. En el Río Santiago. San Mateo en el Río Esmeraldas.	24 de junio. Temprano en la mañana. El espacio son los ríos y las fincas.
Santoral afroandino	San Martín de Porres. Limosneada. Balsas que salen de varias comunidades. Romerías. Concursos.	Canchimalero-Eloy Alfaro	3 de noviembre. Muchas comunidades de la región. Santuario de Canchimalero.
Santoral afroecuatoriano	Fiesta de San Antonio. Arrullos. Limosneada-arrullos en la víspera. Bailes populares.	La comunidad de San Antonio en el Estero de María. Wimbí-Wimbicito.	12-13 de junio. Casa de los fiesteros.
Santoral afroecuatoriano	Las Marías. Fiesta de las Marías. Arrullo a la Virgen María. Limosneada. Víspera. Balsas. Baile popular.	San Mateo, Esmeraldas central. Algunas comunidades del norte de Esmeraldas.	7-8 de septiembre. Casa de los fiesteros/as. Capilla de la comunidad.
Santoral afroecuatoriano	Santa Rosa. Desfiles. Bailes folklóricos. Arrullos.	Atacames, al sur de Esmeraldas. Comunidad de Santa Rosa en el cantón Eloy Alfaro.	29-30 de agosto. Casa de los fiesteros. Capillas.
Fiesta patronal	San Lorenzo. Desfiles cívico y militar. Encuentros culturales binacionales.	San Lorenzo-cabecera cantonal	10 de agosto
Fiesta patronal	San Javier. Desfile escuela. Campeonatos deportivos.	Comunidad de San Javier.	3 de diciembre

94 John Antón Sánchez, *Diagnóstico de manifestaciones de la religiosidad popular afrodescendiente...*, pp. 88, 89.

Categoría	Evento – Descripción	Comunidades recomendadas	Fechas – Espacios
Santoral afroecuatoriano	Purísima. Fiesta de la Inmaculada. Arrullos. Fiestas comunitarias.	Comunidad de Wimbí, parroquia 5 de Junio.	8 de diciembre
Conmemoración	Semana Santa. Semana grande. Recreación de las escenas de la celebración católica. Procesiones. Rezos en las casas y capillas. Tropas. Personajes bíblicos.	Wimbí. Playa de Oro. Selva Alegre. Colón Eloy. Telembí en el Cayapas. Carondelet.	Toda la semana. La semana cae alta o baja.
Santoral afroecuatoriano	Juego de reyes. Toma del poder. Distintos espacios para juegos colectivos. Representaciones.	Borbón. San Lorenzo. Muchas comunidades del norte de Esmeraldas. Río Onzole.	6-8 de enero.
Santoral afroecuatoriano	Fiesta del niño. Limosneada. Arrullos en la víspera. En algunas comunidades se preparan balsas decoradas.	Borbón. Playa de Oro. En muchas comunidades del norte de Esmeraldas. Muisne.	24 -25 de diciembre
Santoral afroecuatoriano	Fiesta de las cruces. Siembra de la cruz en las orillas del río.	Comunidad de las Cruces. Onzole.	
Santoral afroecuatoriano	Las Lajas. Virgen de las Lajas. La Lajita.	Limones. La Peñita.	

LA MARIMBA
COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL



La marimba y los cantos tradicionales afroesmeraldeños como patrimonio inmaterial

La marimba, su música y danza

Uno de los resultados del proceso de formación de la cultura afroesmeraldeña fue la creación musical, expresada en lo que, de manera general, se denomina música de marimba o lo que algunos investigadores llaman el *complejo cultural marimba*. Para quienes usan este término, el *complejo marimba* se refiere tanto al instrumento marimba como a los instrumentos que la acompañan –el bombo, el cununo y el guasá–, la música, el baile, la vestimenta de los bailadores y los significados que estos elementos transmiten. Este complejo se convirtió en un vehículo para la expresión de la cultura, la identidad y la espiritualidad de los afroesmeraldeños y en símbolo de identidad de los esmeraldeños en general.

La marimba, su música y danza han sido calificadas de “paganas”, seguramente con la finalidad de diferenciarlas de otras manifestaciones musicales afroesmeraldeñas que son consideradas explícitamente religiosas, como los cantos de arrullo, chigualos, salves y alabados. En nuestra opinión, esta separación no es exacta, debido a que en la cultura afroesmeraldeña no se establece una división tajante entre los mundos sagrado y profano, entre *este mundo* y *el otro mundo*, entre *esta vida* y la *otra vida*. Todo es un *continuum* integrado que dota de sentido tanto a la cultura como a la vida de las personas.

La marimba constituye una manifestación cultural que implica saberes, conocimientos, técnicas, usos y prácticas (rituales, festivas, artísticas), que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconocen como parte de su patrimonio. En este capítulo se analiza la forma de transmisión de estos conocimientos que conforman la identidad cultural de los afroesmeraldeños.

Por una cuestión metodológica, la marimba, junto con la música y la danza a ella asociadas, se tratan por separado de los cantos tradicionales. Sin embargo, cabe recalcar que se tratan de manifestaciones culturales que forman parte indisoluble de la vida en las comunidades afroesmeraldeñas.

La marimba esmeraldeña

Las noticias acerca de la existencia de la marimba, tanto en Ecuador como en Colombia, datan del siglo XVII, como atestiguan relatos proporcionados por religiosos como fray Juan de Santa Gertrudis Serra quien, desde el pueblo de Telembí –no se conoce si de Ecuador o Colombia–, describió a la marimba en los siguientes términos:

Allá tienen para sus funciones un instrumento que llaman marimba. Este se compone de cañutos de caña guadua colgados en línea, y tajados de mayor a menor, y con la misma proporción en lo largo. Estos se atraviesan de un volantín cerca de la boca, y sobre todas las bocas hay una tablita delgada que casi las cubre a todas, medio dedo levantada de su boca. Con unas masas de caucho, a modo de las masas de un tambor, se pica sobre de esta tablita, y cada cual a su picada da un ronquido, según su estatura, como los cañutos de un órgano.

Es un ronquido suave, y se oye de más de media legua lejos. Y en sabiéndolo tocar remudando en proporción y compás, el sonido de los cañutos compone un órgano imperfecto, pero muy suave, porque no tiene sino veinticinco cañutos⁹⁵.



Portador ejecutando la marimba tradicional

Investigadores ecuatorianos, como Juan Montaña, han puesto énfasis en señalar el origen africano de este instrumento. Parte del hecho de que tanto el instrumento como la música aparecieron en Ecuador –Esmeraldas– posteriormente a la llegada de los descendientes de africanos; se asume que esta viajó en la memoria de los esclavizados, quienes, como veremos, al llegar a un nuevo espacio habrían realizado adaptaciones a la forma de construir el instrumento⁹⁶.

⁹⁵ Juan Montaña, *Jazz afroecuatoriano en clave esmeraldeña*, Esmeraldas, Banco Central del Ecuador, 2006, p. 2.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 3.

Otras investigaciones⁹⁷ también sostienen que la marimba esmeraldeña es de origen africano. De acuerdo con David García, este instrumento viajó al Nuevo Mundo con los esclavizados, “como atestigua el nombre que tenía y tiene en muchos idiomas bantúes: marimba. Dicho instrumento pudo haber viajado en realidad al nuevo mundo desde Mozambique porque los shanghanes, un grupo costero de esta región, la llaman marimba y el primer cargamento de esclavos fue llevado de la costa shanghana a Sudamérica ya en 1530”⁹⁸.

Por su parte, Lindberg Valencia explica cómo la marimba esmeraldeña habría surgido a partir del instrumento africano conocido como *rongo*, y cómo llegó a construirse de veinticuatro tablas. Para él, existe una relación entre las voces del instrumento y las de una familia conformada por un niño, la madre y la abuela:

En algunos lugares de África, como Nigeria, Ghana, Camerún, el Congo, se han utilizado teclados de similares características a nuestra actual marimba esmeraldeña, pero son de 8 tablas y se denominan rongos, los cuales son

*construidos de tres voces, es decir que existe el agudo llamado viví rongo o niño rongo, por su forma juguetona y llena de sonidos con que se toca; la voz media llamada ju rongo o mamá rongo, que es la parte que hondea o matiza y enlaza los sonidos agudos y graves; y el nau rongo o abuela rongo por su voz grave y profunda y su forma pausada de dar los sonidos. Se presume que se juntaron tres rongos para obtener un solo instrumento con las tres voces posibles de una tesimalura, lo que dio origen a nuestra marimba de 24 teclas*⁹⁹.

En África, de acuerdo con su timbre, dimensión, forma de construcción, materiales, número de ejecutantes, escala, género, estilo y ensamble con otros instrumentos, entre otros elementos, la marimba posee una amplia nomenclatura: *marimba, madimba, valimba, mbila, balafón, balangui, rongo, rimba, amadinda, dzil*, etcétera. En quimbundo (idioma hablado en Angola y el Congo), marimba define a “dos grandes arcos de madera unidos por los extremos y sobre ellos dispuesta una serie de pequeñas tablas de espesor variable

97 Cfr. David García Velasco, “Instrumentos musicales inherentes a la cultura tradicional de la provincia de Esmeraldas”, *Cauces, Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede Esmeraldas*, N° 2, Esmeraldas, 1992; Remberto Escobar Quiñonez, *Investigación Lindberg Valencia y grupo La Canoíta, Memoria viva...*

98 David García Velasco, “Instrumentos musicales inherentes...”, p. 14. *Esta hipótesis puede ser confirmada o al menos reforzada por las distintas versiones que existen al respecto. El antropólogo y cineasta africano David Pierre afirma que la marimba existe desde 1330 en la comunidad de Soso, razón por la que él considera que este instrumento pudo haber viajado en la mente y en la memoria de los esclavizados. “Entrevista a David Pierre, antropólogo y cineasta africano, por Pablo Minda”, Esmeraldas, 5 octubre 2013.*

99 Lindberg Valencia, *La marimba esmeraldeña*, Esmeraldas, mimeo, 2000, s/p.

teniendo por debajo calabazas que refuerzan el sonido obtenido por percusión de dos bastones sobre las láminas de madera¹⁰⁰.

En Esmeraldas, más que discutir el origen de la marimba –que como sabemos existe también en Costa Rica, Guatemala, México y otros países, a donde posiblemente fue llevada por los esclavizados de origen africano o el uso que hacen de ella en el ámbito nacional grupos culturales como los chachi, tsáchila y awá, entre los cuales la marimba forma parte de su cultura–, lo que interesa recalcar es que estamos frente a un instrumento musical que, teniendo usos similares, puede tener significados diferentes en las culturas que lo emplean.

Construcción de la marimba

En la construcción de la marimba están presentes elementos de culturas africanas y de culturas locales que dieron paso a los instrumentos, sonidos, ritmos y melodías con los que los afrodescendientes construyeron su música. La marimba afroesmeraldeña se puede describir como:

un xilófono formado por una serie de láminas de madera (entre 18 y 24) de chonta o pambil con resonadores de tubos de guadua. Se percute

con dos macillos de madera con una bola de caucho crudo en la punta, que es la que hace contacto con las placas de chonta. La marimba puede ser interpretada por una o dos personas. Cuando son dos personas, la una percute en las tablillas más graves y largas (el bordonero) y la otra, en las más agudas y cortas¹⁰¹.

Toda la estructura y el esqueleto de la marimba se construyen sobre madera liviana, de preferencia laurel (*Cordia alliodora*) o tangare (*Carapa guianensis*). Las dos cabezas de la marimba se encuentran cruzadas por varas largas cubiertas por una tela de fibra de damagua (*Poulsenia armata*). Sobre esta estructura, llamada *cama de la marimba*, reposan las teclas que se fabrican generalmente con palma de chonta (*Bactris gasipaes*).

Para garantizar la calidad de las teclas, se utilizan las palmas que, por su madurez, han caído al suelo. La pieza útil de la palma comprende uno o dos metros, partiendo de la raíz hasta antes de llegar al cogollo; de aquí se extraen las tablas que son enterradas en el fondo de un río o de un estero por quince días para “curarlas” de la humedad. Luego, se secan sobre una cocina de leña, hasta que las “tablas solitas empiezan a traquear”¹⁰², es decir, a sonar, lo que significa que están listas para la construcción y afinación de las teclas.

¹⁰⁰ Juan Montaña, *Jazz afroecuatoriano en clave esmeraldeña*, pp. 2, 3.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 7.

¹⁰² Las tablas *traquean* o suenan de manera distintiva al secarse por completo.



Marimba en proceso de construcción

Entonces, se procede a elaborar las teclas en tabloncillos de entre 48 cm (la más grave) y 22 cm (la más aguda), con una escala descendente de 1 cm. Para este proceso se requiere “un machete muy filo, que la noche sea oscura y silenciosa y una tranquilidad espiritual absoluta de parte del constructor que va a afinar la marimba”¹⁰³. Depende de cada maestro la modalidad o técnica de afinación, de acuerdo con su estilo y sus creencias. Una vez afinadas las teclas, quedan a la espera de los canutos o resonadores correspondientes, para así alcanzar la intensidad sonora deseada.

Los resonadores se fabrican con caña guadua (*Guadua angustifolia*), según el gusto y estilo del constructor, aunque la mayoría prefiere los de guadua “macho” para las notas agudas (por sus paredes gruesas) y los de guadua “hembra” para las notas graves (por sus paredes delgadas). Los canutos deben ser cortados cinco días después del cuarto menguante, de acuerdo



Marimba construida, lista para ser tocada

con las fases lunares, en el momento en que haya desaparecido la mosca blanca (*Aleyrodidae*) que causa la polilla. Los canutos se cortan al tamaño de la escala y no deben ser labrados en la parte exterior o cáscara, ya que pierden sonoridad y al menor golpe pueden romperse. La marimba de preferencia debe ser guindada o colgada desde la parte alta de la casa o del espacio donde va a ser tocada, para que no pierda su sonoridad.

En los diferentes cantones y localidades de la provincia de Esmeraldas existen constructores de marimba altamente reconocidos como Juan Carlos Garcés (Borbón), Guillermo Ayoví “Papá Roncón” (Borbón), Emeterio Valencia (Concepción) y Alberto Castillo (Esmeraldas). Otros constructores famosos, como Remberto Escobar, Dumas Ramírez y Escolástico Solís han muerto o se encuentran retirados.

¹⁰³ “Conversación con Lindberg Valencia, músico y promotor cultural, por Pablo Minda”, Esmeraldas, 20 agosto 2013.

Existe cierto acuerdo sobre el hecho de que la marimba ha cambiado con el tiempo. La marimba esmeraldeña “tradicional” era y es construida completamente con elementos silvestres, tanto animales como vegetales. Con el pasar de los años, los constructores de la marimba han ido introduciendo adaptaciones. Las modificaciones más importantes, de acuerdo con Valencia, son las siguientes: para la cama, en lugar de damagua, hoy se usa esponja; el pasador que sostiene a los resonadores antes se hacía con piquigua, hoy se usa alambre; los sostenedores de los cabezales que antes eran de la misma madera, hoy son reemplazados por clavos metálicos; los resonadores que tradicionalmente eran de caña guadua, en algunos casos son reemplazados por tubos plásticos, lo que resta vibración y sonoridad a la marimba¹⁰⁴.

El centro cultural del antiguo Banco Central de Esmeraldas fue una institución pionera en la investigación de la marimba –como instrumento–, de su música y de la innovación que suscitó. Esta iniciativa ha permitido que actualmente se construya una marimba *crómica temperada*, de afinación electrónica, pero que conserva su *característica tímbrica y sonora* debido a la prevalencia de elementos naturales.

La marimba no actúa sola, pues requiere de sus acompañantes o de sus vasallos, como diría don Nelson Estupiñán Bass:

[...] Los vasallos o acólitos de la estrella negra son: el bombo, instrumento cilíndrico cubierto en su parte superior con la piel seca de un cuadrúpedo, destinado a generar el máximo estallido; el cununo –el bongo cubano– con subyacentes tañidos de tristeza, de sonido débil en comparación con el dominante ruido del bombo; y el guasá (la maraca esmeraldeña), con un bamboleante sonido de piedrecillas, granos de maíz o de frutas¹⁰⁵.

La orquesta marimbera está integrada por “dos cununos, hembra y macho, (son tambores cónicos de un solo parche percutidos con las manos); dos bombos o tamboras, hembra y macho (son tambores cilíndricos de dos parches con aros, percutidos con un palo y un mazo); el palo [que] golpea sobre la madera; y el mazo [que lo hace] sobre uno de los parches. También hay varios instrumentos idiófonos: *guasás y maracas*”¹⁰⁶. Los últimos acompañan en los cantos tradicionales, como arrullos y chigualos. Este tema se abordará más adelante.

¹⁰⁴ Lindberg Valencia, *La marimba esmeraldeña*, s/p.

¹⁰⁵ Nelson Estupiñán Bass, *Desde un balcón volado*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1992, p. 55.

¹⁰⁶ Juan Montaña, *Jazz afroecuatoriano en clave esmeraldeña*, p. 3.



Cununos y bombos: los vasallos de la marimba

Cantos y géneros musicales afroesmeraldeños¹⁰⁷

Con la marimba tradicional se puede interpretar una serie de ritmos y canciones y con la marimba

cromática, incluso el *Himno Nacional*¹⁰⁸. Entre los principales ritmos, cantos y danzas que se interpretan con la marimba tradicional se encuentran: caramba bambuqueada, caramba cruzada, bambuco el pescador, agua larga, torbellino, fabriciano, chafireña,

¹⁰⁷ Remberto Escobar Quiñonez, Investigación Lindberg Valencia y el grupo La Canoíta, *Memoria Viva...*, pp. 60-74. La información básica de esta sección está tomada de este libro, debido a que es uno de los pocos trabajos publicados en esta temática.

¹⁰⁸ "Entrevista a Jackson Arroyo, intérprete del Himno Nacional con la marimba en la inauguración de la Asamblea Nacional, por Pablo Minda", Esmeraldas, 17 agosto 2013.

andarele, polca, el ritmo mapalé (a base de percusión) y la caderona. A continuación se definen algunos de estos ritmos y cantos y se presentan sus características más relevantes.

Caramba. Ritmo afroesmeraldeño, “derivado de la jota aragonesa, con alteraciones de octosílabos y pentasílabos con diálogo cantando”¹⁰⁹. Según Segundo Quintero, “[...] esta danza tiene un sonido especial y son las bailarinas que mediante el baile y coreografía le dan forma; el ritmo fundamental de la música esmeraldeña es el agua larga, de donde viene la caramba bambuqueada y la caramba cruzada”¹¹⁰.

La caramba cruzada tiene un sonido especial y son los bailarines quienes van trazando con el baile su característica forma cruzada, desplazándose en parejas de un extremo al otro. La caramba bambuqueada es la que se baila de frente, como en el bambuco, de ahí su nombre. Al igual que en el bambuco, hay una parte en que se da vuelta alrededor de la mujer y después se hace el *careo* –mirarla de frente, como desafiándola.

A continuación se presenta un ejemplo de caramba cruzada.

- Solista ;Ay, caramba! ;Adioooooos!
 Coro ;Adiós! ;Que me voy, caramba!
 Solista ;Ay, caramba! ;Adioooooos!
 Coro ;Adiós! ;Que me voy, caramba!
 Solista *Estaban los animales
 en una alegre función;
 cogió el churi la marimba.
 ;Qué caramba que tocaba!
 Cogió la pendí guasa,
 mandó a convidá la pava.
 La pava mandó a decí
 que no fueran todos los brutos,
 que su marido se ha muerto
 y que ella estaba de luto.
 ;Ay, caramba! ;Adioooooos!*
 Coro ;Adiós! ;Que me voy, caramba!
 Solista ;Ay, caramba! ;Adioooooos!
 Coro ;Adiós! ;Que me voy, caramba!

¹⁰⁹ Pese a que en la obra de Minas Rosas se define a la caramba como un ritmo chocoano derivado de la jota aragonesa, los portadores afroesmeraldeños consideran que este ritmo es propio de Esmeraldas. Cfr. Neida Margoth Minas Rosas, “Verdades sobre los afrodescendientes en Colombia”, <http://es.calameo.com/read/000901391532051f0abf4>. Acceso: noviembre 2014.

¹¹⁰ “Entrevista a Segundo Quintero, director del Grupo Musical Los Chigüaleros, por Pablo Minda”, Esmeraldas, 12 septiembre 2010.



Portadora bailando una pieza de marimba

Agua Larga. Como se indicó anteriormente, uno de los ritmos principales de la marimba esmeraldeña es el agua larga que, según los informantes, incluso se utiliza para afinar la marimba y cuando se la está construyendo, ya que se lo puede sentir en el ambiente y llena

la atmósfera de sonido¹¹¹. El siguiente es un ejemplo de agua larga:

¹¹¹ *Ibíd.*

Solista *¡Corre el agua, corre el agua!*
 Coro *Agua que corriendo va,*
 Solista *para arriba y para abajo,*
 Coro *agua que corriendo va.*
 Solista *¡Te vendo el bagre, te vendo el bagre!*
 Coro *¡Yo te lo compro, yo te lo compro!*

Guabaleña. Tiene un toque parecido a la caramba bambuqueada, solo difiere en la forma de bailarla. Este ritmo se creó para acompañar la cosecha de la guaba. Se la canta de la siguiente manera:

Coro *Guabaleña ¡Eh!*
 Solista *¡Ay, guabaleña!*
¿Pa' dónde te vas?
Voy a la cosecha.
¡Ay, de la guaba!

** Este coro se repite después de cada verso del solista.*

Charifeña. También tiene un toque parecido a la caramba bambuqueada, pero con un ritmo más rápido. Es un canto a la mujer que saca oro del río:

Solista *Charifeña ¡Eeh!*
 Coro *El oro de La Tolita**
 Solista *¿Dónde está mi prima hermana?*
¿Dónde está que no la veo?
Que quiero playá con ella
y me voy con los deseos.

** Este coro se repite después de cada verso.*

Canoíta. La canoíta es la danza típica del pescador. La letra de la canoíta es la siguiente:

Solista *Canoíta ¡Eeh, canoíta!*
 Coro *¿Dónde arrimarás?*
 Solista *Canoíta*
Canoero,
anoche me fui a pescar;
traje mi canoa llena.
Con un anzuelo pequeño,
yo me pesqué esta ballena.
Canoíta
Canoero,
anoche me fui a pescar
con atarraya y arpón.
Del primer atarrayazo,
yo me pesqué un tiburón.
Canoíta
Canoero,
anoche me fui a pescar
con mi atarraya y mi anzuelo.
Del primer atarrayazo,
saqué una jaiba con pelo.

** Este coro se repite después de cada verso.*

Fabriciano. Es una especie de pasillo corrido. Su texto y coreografía¹¹² son considerados por muchos una exaltación a la galantería y la valentía del negro, aunque, en nuestra opinión, crea un estereotipo del personaje como un ser violento y descontrolado. El canto habla de un hombre –Fabriciano– que aparece borracho en un baile, donde está su esposa bailando con otros hombres. Este monta en cólera y empieza a blandir el machete intimidando a todo el mundo. La danza se escenifica generalmente con los machetes que son blandidos en señal de amenaza.

De acuerdo con las investigaciones del doctor Olmedo Portocarrero sobre la historia de Esmeraldas, el relato sobre Fabriciano se produce en el contexto de la Guerra de Concha. Se trata de un combatiente que es herido y que todos daban por muerto. El baile se inicia cuando la mujer de Fabriciano, creyendo a su marido muerto, va al baile de marimba y allí se encuentra con aquel que supuestamente había matado a su marido. Sin embargo, Fabriciano solo había quedado herido y al recobrar la fuerza va a buscar a su mujer a la Casa de Marimba. Cuando llega al lugar, la encuentra bailando con su enemigo; en aquel momento se abren los machetes. La letra dice:

*Soy el Fabriciano,
el encopetao.
Vengo de La Tola;
soy hombre volao.
Soy el Fabriciano
y tomo aguardiente.
De todos los hombres,
Soy el más valiente.
Mi mujer Lucía,
nadie me la tiene.
El que me la tiene,
le saco los dientes.
Mi mujer Lucía,
nadie me la toca.
El que me la toca,
le rompo la boca.*

Caderona. Nació del canto *Amanece y amanece*, que es un chigualo, por eso en Colombia se lo baila como tal. En Esmeraldas se lo concibe como un canto dedicado a la belleza integral de la mujer negra, a la cual se alude a través de su coreografía:

¹¹² La composición del baile fue obra del doctor Olmedo Portocarrero Muñoz (†), de Jorge Delgado y de Incito Cortez.

Solista *¡Caderona, caderona!*
 Coro *¡Caderona, vení meneate!**
 Solista *Vení meneate, mi caderona.*
Vení meneate, pa' enamorarte.
Con tu cintura de chocolate,
Caderona consentida.
Caderona de mi vida.
Señora Juana María,
no sea tan escandalosa,
porque usted también movía
sus caderas, cuando moza¹¹³.

**Este coro se repite después de cada verso.*

Torbellino. Es una danza vivencial que narra las travesuras de un niño que, por malcriado y grosero, es llevado al monte por un ser mitológico, la Tunda. Ante tal pérdida, se forma una algarabía entre familiares y parientes que lo salen a buscar con bombos, cununos y cantando.

La bailarina Lubis Mina explica la tradición del vestuario y el origen del nombre de esta danza:

Es un canto y una danza dedicada a las travesuras e inquietudes de los niños. Cuando uno se iba a un baile popular, con música grabada o

con música en vivo, ya sea con guitarra, acordeón o marimba, el sistema era ir vestido de blanquito entero, con ropa confeccionada con una tela llamada dril, de color blanco como de una paloma. Todas las mujeres iban con vestido blanco, de amplias y grandes enaguas bordadas con encaje también blanco. Durante el baile, [las mujeres] realizaban vueltas, formando con sus vestidos figuras envolventes que forman grandes torbellinos, lo que le dio su nombre¹¹⁴.

El torbellino tiene la siguiente letra:

Solista *Torbellino se ha perdido.*
Su mamá lo anda buscando.
Preguntaré al tamborero,
si no lo ha visto bailando.
Torbellino fue por vino;
quebró el jarro en el camino.
¡Pobre jarro, pobre vino!
¡Pobre negro, saturdino!

Solista *Santa Lucía*
 Coro *Santa Viviana*
 Solista *Yo le pedía.*
 Coro *Y ella me daba.*
 Solista *Cinco medallas*

¹¹³ Este es otro ritmo que en Esmeraldas se considera como un homenaje a la mujer negra, pero que no deja de tener connotaciones estereotipadas y sexistas. Tanto la letra como la forma de bailar poseen un contenido erotizante.

¹¹⁴ "Entrevista a Lubis Mina, maestra de danza en el conservatorio municipal de Esmeraldas, por Pablo Minda", Esmeraldas, 17 agosto 2013.

Coro *Por la mañana*

Solista *Ese es mi gusto.*

Coro *Esa es mi gana.*

Solista *Bailo con ella*

Coro *Por la mañana*

Solista *Por la mañana*

Coro *Por la mañana.*



Bailarines interpretando una danza tradicional afroesmeraldeña

Peregoyo. Tiene un origen netamente colombiano, pero ha sido adaptado en Esmeraldas¹¹⁵. Su estribillo dice:

Solista *¡Ay!*

Coro *Mi peregoyo**

Solista *Mi peregoyito*

¡Ay, mi pere!

¡Ay, mi peregoyo!

** Este coro se repite después de cada verso.*

Amanece y amanece. Es un canto con el que se arrulla a los niños muertos, semejante a la Caderona. El Amanece y amanece se toca acompañado de marimba, por lo que algunos creen que es posible tocar arrullos con marimba, pero llevando la melodía del estribillo con el bordón o bajo, y la melodía de las glosas con el triple. A continuación la letra de este canto:

Solista *Amanece y amanece*

Coro *¡Caramba, hora de amanecé!**

Solista *¿Dónde está la Bartolita?*

Que la quiero ve bailá.

Está bailando en los cielos

con la Santísima Trinidad

** Este coro se repite después de cada verso.*



Grupo de mujeres de Borbón interpretando un ritmo afroesmeraldeño

¹¹⁵ Remberto Escobar Quiñonez, Investigación Lindberg Valencia y el grupo La Canoíta, *Memoria viva...*, pp. 64, 65.

Andarele. Tiene una influencia de polca y pasodoble y es, en definitiva, un baile clásico. De acuerdo con la tradición, se baila al final de las fiestas, a manera de despedida. Se lo puede catalogar como una creación afroesmeraldeña, pues es una fusión de ritmos que se toca en dos cuartos. Sobre este ritmo, la señora María Valencia señala:

En la época en que los serranos venían a vender sus mercaderías aquí, y como no sabían bailar, ellos utilizaban la frase “¡Anda, ve!”, “¡Anda, ve!”, para los que nos visitan [se podría decir que] el andarele es el sanjuanito costeño. Andarele no era por el sonido musical sino por el “¡Anda, ve!”, y esto pasó a ser “¡Andarele, vamonó!”, “¡Andarele, vamonó!”¹¹⁶.

La letra de este canto es la siguiente:

Solista *Andarele y andarele*
 Coro *¡Andarele, vamonó!**
 Solista *Yo me fui para Esmeraldas
 a comer carne de guanta.
 Yo me fui para La Tola
 a tumbarme unas mamporas.
 Mi compadre Domitilo,
 díganle que digo yo
 que si no tenía aguardiente
 para que me invitó.*

Solista *Aquí estoy, si no me han visto;
 si no me han visto, aquí estoy.
 Avísenme si me quieren;
 si no me quieren, me voy.*

** Este coro se repite después de cada verso.*



Grupo de marimba bailando un andarele en una calle de Esmeraldas

¹¹⁶ “Entrevista a María Lourdes Valencia, coreógrafa y bailarina esmeraldeña, por Pablo Minda”, Esmeraldas, 11 septiembre 2010.

Patacoré. “Es una especie de bambuco. Los versos que se cantan son un desafío a Satanás o a todo aquello que represente lo maligno, como las enfermedades. Por eso se cree que el patacoré es el arrebato que experimentan las personas cuando se les ha metido el diablo y ha poseído su alma. Entonces, se hace una limpieza o un lavado espiritual, para que estas personas retornen a la gracia de Dios”¹¹⁷.

Solista *Allá viene el diablo.*

¡Déjalo venir!

Que si viene bravo,

yo lo hago reí.

Allá viene uno,

allá vienen dos;

vienen preguntando,

preguntan por vos.*

Coro *El Patacoré*

¡Ya me va a cogé!

¡Ya me va a cogé!

El Patacoré

* Se puede cambiar con un nombre que rime con 'dos'.

El baile del Riviel. Según el testimonio de la coreógrafa y bailarina esmeraldeña Lourdes Valencia, este baile representa la vida de un hombre que “mató a su familia y

que vivió mucho tiempo y luego lo mataron a él; porque se dice, que el que a hierro mata a hierro muere... y no lo enterraron. Entonces, quedó en el aire. Esto sucedió en uno de los cantones del norte de la provincia, Eloy Alfaro o San Lorenzo. La leyenda narra que el espíritu de este hombre no puede descansar en paz por el crimen cometido; como era pescador, vaga por los ríos en su bote con una lámpara (candil o mechero). Es visto en las noches oscuras o menguante”¹¹⁸.

Mapalé. Es un canto y baile que se practica para ahuyentar a los espíritus malignos. Se cree que su origen es colombiano, igual que el patacoré, la cumbia y el vallenato, que son de la costa atlántica. El baile del mapalé se habría originado a partir del movimiento que realizan los peces en el agua¹¹⁹.

Es importante anotar que algunas de las danzas esmeraldeñas, como el agua larga, también son bailadas por la nacionalidad chachi. Sin embargo, los chachi las bailan de manera diferente a los afroesmeraldeños. Su expresividad corporal y los pocos movimientos que realizan son introvertidos: bailan brincando –con un pie y con el otro de apoyo– y en una sola tabla; la pareja va y viene, mientras el acompañante va retrocediendo y avanzando, siguiéndole el paso a la mujer. Los chachis tocan y bailan el agua corta como una variante del agua larga.

¹¹⁷ Remberto Escobar Quiñonez, Investigación Lindberg Valencia y el grupo La Canoíta, *Memoria viva...*, p. 70.

¹¹⁸ “Entrevista a María Lourdes Valencia...”

¹¹⁹ “Entrevista a Segundo Quintero...”

Formas de transmisión del conocimiento

Como se vio, la construcción de la marimba y su afinación, lo mismo que la construcción de los instrumentos que la acompañan (bombos, cununos, maracas, guasás), implican un enorme conocimiento relacionado con la naturaleza: saberes sobre el cultivo y la selección de tipos específicos de palmáceas y árboles, sobre sus propiedades, las fases de la luna en las que deben ser cortados, la manera de tratar a la madera para obtener la sonoridad necesaria, etcétera. Este arte implica también comprender y conocer sobre los animales y su tipo de piel, así como poseer una serie de complejos conocimientos ambientales y musicales para afinar la marimba. Además de todos estos saberes, se requiere una sensibilidad particular de parte de las personas que construyen, afinan y tocan los instrumentos, lo cual los vuelve verdaderos especialistas.

El caso de la danza es similar; no es algo que surge al azar. Se requiere de un proceso de aprendizaje que, como se verá más adelante, generalmente empieza en la niñez. Se parte de la observación de lo que hacen los adultos y de ejercitar una serie de movimientos, a veces con un guía, hasta lograr la destreza que luego será expuesta de manera pública en los bailes. La danza expresa momentos de la vida cotidiana, del trabajo, de la vida erótica y sexual, del amor y el desamor o de la naturaleza y su

destrucción, eventos que son representados por medio del movimiento corporal de los bailarines y las bailarinas y de la población en general.

Un aspecto importante de los conocimientos que giran alrededor de la marimba es que su aprendizaje no está formalizado en un pènsu de estudio sistemático. Tradicionalmente, las personas han aprendido observando a sus mayores, con la práctica continua y, en ocasiones, con la orientación de un maestro. La transmisión de conocimientos, tanto para la construcción del instrumento como para la ejecución de su música y bailes, sigue un proceso de observación e imitación; el aprendiz repite lo aprendido hasta lograr la perfección.

La mayor parte de las personas que saben tocar y construir la marimba e instrumentos acompañantes, han aprendido de sus padres o de otros familiares. Remberto Escobar, uno de los máximos exponentes del arte de construcción y ejecución de los instrumentos, cuenta:

Heredé la música de los dos: mi papá tocaba marimba, guitarra, acordeón, bombo; mi mamá gustaba mucho de cantar. Empecé a tocar a los cinco años, me gustaba mucho la guitarra; la marimba, no tanto, pero como se la tocaba y se la oía en todas partes, ella solita se me fue metiendo¹²⁰.

¹²⁰ Lindberg Valencia, *La marimba esmeraldeña*, p. 14.

Respecto a la construcción de la marimba, manifiesta:

La primera marimba la construí hace unos treinta años, por ahí en 1965. Aunque sí tenía noción de este instrumento [...], por la necesidad de dotar de marimbas a los grupos que se estaban formando, tuve que ponerme a construir este instrumento. Empecé construyendo marimbas de cinco tablas, pero no solo para adorno, sino afinadas ya para tocar. Cununos sí he construido muy pocos y los bombos, siempre los he construido entablillados, bien ensamblados y acabados para que no se note las rayas entre tablilla y tablilla y para que la caja encierre bien el golpe y el sonido sea mejor¹²¹.

En otro testimonio, Lubis Mina¹²² cuenta que ella aprendió tanto a bailar como a tocar la marimba y el bombo, viendo a los mayores que participaban en las fiestas que se realizaban en “las casas grandes del pueblo”:

Yo aprendí por mi cuenta, viendo lo que hacían los mayores; a escondidas. Después, empecé a coger los tacos y a tocar la marimba. Cuando mi papi descubrió que ya sabía bailar el paso

base, él me enseñó, bailando todo el día conmigo. Eso se hacía en la casa y no me llevaban a los bailes. Los bailes se hacían en una casa con una sala inmensa, solo en épocas de fiestas, adonde llegaban personas de todas las comunidades cercanas¹²³.

Lubis Mina también relata que:

Los niños se sentaban a mirar cómo se tocaban la marimba, el bombo, el cununo y el guasá y se cantaban los arrullos, las salves y los alabados. Venían músicos de las distintas comunidades y cada uno traía sus instrumentos. Ahí empezaban a practicar los niños. En ese momento, los padres, o cualquier mayor, pedían que repitieran lo que habían tocado previamente. Los mayores corregían y continuaban la enseñanza. A partir de ahí, las personas que aprendían a tocar los instrumentos continuaban su camino mediante la práctica, tocando en los distintos eventos que tenían lugar en las diferentes comunidades¹²⁴.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 18.

¹²² Lubis Mina es oriunda de la comunidad de Urbina, en el cantón San Lorenzo. Es egresada de la carrera de Antropología Cultural de la Universidad Luis Vargas Torres de Esmeraldas y profesora de danza tradicional en el Conservatorio de Música del Municipio de Esmeraldas.

¹²³ “Entrevista a Lubis Mina...”

¹²⁴ *Ibíd.*

Este testimonio es corroborado por Papá Roncón¹²⁵, quien pone énfasis en la transmisión de conocimientos de generación en generación:

[...] los antiguos viejos, pues, tenían sus costumbres y tenían sus cantos, entonces eso se fue transmitiendo a través de las generaciones. Hablamos de la generación mía que son ochenta años, la de mi mamá, la de mi bisabuela; todo eso ha sido una secuencia que [ha] habido. Los viejos nunca le pusieron marimba a los cantos. Incluso, para bailar la marimba aquí en Ecuador, antiguamente primero rezaban. Cuando iban a tocar una pieza que se llama bambuco, primero tenían que rezar porque los viejos tenían sus costumbres y decían que cuando tocaban bambuco subía el beruño¹²⁶.

Guillermo Ayoví, conocido como Papá Roncón, relata su proceso de aprendizaje con maestros indígenas de las comunidades chachi:

Allá en San Miguel, arriba, [yo] vivía frente a los Cayapas, [...] entonces, cuando nosotros íbamos a la cacería, nos íbamos a buscar la pesca por

los esteros. Salíamos de tarde y nos pasábamos donde Picande, [así se] llamaba un cayapa, y ahí "tilín", "tilín" con la marimba. [Yo iba] para que me enseñara. El que me enseñó, me acuerdo se llamaba Pichingue. Me enseñó unos bordones, hacían las fiestas, sus rituales, eran las bodas, las ofrendas... Entonces, allí se ponían a enseñarme a tocar, pero cuando yo me equivocaba –que le daba a otra tabla–, me daban con el taco en la mano, "¡Ayayay!", le decía. "¿Por qué me das en la mano?" Decían, "eso se llama castigo a la mano para que la tengas más rápida" [...] Después de un tiempo, ya dominé mis tres bordones. Bordón se llama la parte grave que se toca en la marimba y tiple se llama la parte aguda, o sea las tablas finas, como existe en la guitarra: la prima es prima y el bordón es de la cuarta para allá. Acá, en la marimba, si tiene su sentido también¹²⁷.

Esta es una de las pocas experiencias que se conocen de intérpretes de la marimba cuya formación fue iniciada con maestros chachi, lo cual se relaciona con el contexto que rodeó a este detentor, caracterizado

¹²⁵ Papá Roncón es uno de los más reputados músicos y constructores de instrumentos tradicionales. Es ganador del Premio Eugenio Espejo 2007, uno de los premios más importantes que entrega la Presidencia de la República como reconocimiento a la trayectoria artística, cultural y científica de las personas. Papá Roncón ganó en el Área de Cultura. Ha viajado por diferentes países difundiendo la música de marimba, la danza y los cantos tradicionales. Actualmente gestiona la Fundación Papá Roncón, donde funciona el taller de construcción de instrumentos. Es el mentalizador del Grupo Madera Metálicos de Borbón.

¹²⁶ El *beruño* es el 'demonio o el diablo', que entraba a las casas donde se estaba entonando el bambuco. Por eso, la necesidad de santiguarse para ahuyentarlo. "Entrevista a Papá Roncón, músico y lutier esmeraldeño, Pablo Minda", Borbón, 1 septiembre 2013.

¹²⁷ *Ibidem*.

por la proximidad entre comunidades de afroesmeraldeños e indígenas chachi y por las relaciones de amistad y de intercambio entre ambas. Sin embargo, el proceso de aprendizaje por medio de la prueba y error se mantiene, sin descontar que, posteriormente, este portador haya perfeccionado su arte con otros maestros de las comunidades afroesmeraldeñas.

Otro músico y promotor de Quinindé manifestó lo siguiente, en relación con su proceso de aprendizaje:

[...] yo comencé a bailar marimba [...] muy pequeño, muy niño, porque mi familia casi toda ha sido de canto, de baile, de música, de bombo, cununo, de maraca, guasá, guitarra. Yo era muy niño. Me cuenta mi mamá que más o menos ya a los cinco o seis años, ya iba a los arrullos y me llevaba a los [espacios donde] descansaban [para] tomarse la copita. Yo ya cogía la mace-ta, sonaba el cununo y me decían, "Muchacho, deja eso ahí". Y el muchacho siempre era "pa' dentro", "pa' dentro". Este muchacho –que usted ve acá– comenzó a trabajar, a trabajar donde encontraba un bombo, un cununo. Ahora ya casi los cununos se están perdiendo porque las tradiciones ya no son ancestrales, o sea, [se] fueron dejando, pero los renacientes son pocos los que tienen ese [deseo] de celebrar los santos: la

*Virgen de las Lajas, la Virgen de Carmen, San Antonio, etcétera*¹²⁸.

La situación de Francisco –conocido como "Marimba"– nos muestra un contexto distinto del de Papá Roncón. Se trata de una situación en la que desde pequeño practica y aprende en su casa, en su hogar, hasta lograr con el tiempo un grado de perfeccionamiento que le ha convertido en un verdadero maestro.

Como se ve, la forma de transmisión de los conocimientos está ligada a la experiencia práctica y a la guía de un maestro. Una vez que el aprendiz ha mostrado interés en el aprendizaje de destrezas, se le va guiando hasta que desarrolla sus habilidades y las expone en público. A partir de ahí, el proceso continúa en interacción con otros portadores, de modo que la persona puede llegar incluso a convertirse en un maestro que guía a otros discípulos.

Actualmente existe otra forma de aprendizaje, tanto de la construcción como de la ejecución del instrumento y de los bailes tradicionales, que se da en las denominadas *escuelas de marimba*. En estos espacios existe un maestro que enseña a tocar los instrumentos: la marimba, el bombo, el cununo, el guasá y las maracas. Uno de ellos es Jackson Arroyo¹²⁹, quien, al igual que otros maestros, se inició en los

¹²⁸ "Entrevista a Francisco "Marimba", ejecutante de la marimba, Pablo Minda", Quinindé, 6 septiembre 2013.

¹²⁹ Jackson Arroyo es egresado de Antropología Cultural, músico y director del grupo Etnia. Ganó el concurso de música y danza afro en el año 2012.

grupos de marimba de la ciudad y luego continuó su formación en el taller cultural del antiguo Banco Central, creado en 1982¹³⁰.

Mis primeros pasos fueron en el Colegio Carlos Concha Torres. En ese entonces se daban los festivales intercolegiales, en la época de 1987. De ahí, participé como utilero cargando [la ropa] de las mujeres y pasaron unos cuantos meses, hasta que por ahí un compañero me dijo que había un grupo de marimba de la señora Telia Estupiñán que necesitaba que vayan a bailar marimba. Entonces, cuando llegué no había quien tocara el bombo y un compañero me pidió que si podía tocar el bombo. Le dije que yo nunca había tocado, pero que si me enseñaba ese momento, yo podía darle la tonada. Entonces así fue, le di la tonada y le dije a la señora Telia que ya habíamos conseguido el bombero y quedé como bombero de la agrupación. Este compañero estaba en el taller del Banco Central. En ese entonces yo ingresé al taller del Banco¹³¹.



Maestro con alumno en el proceso de enseñanza-aprendizaje

Se pueden diferenciar dos tipos de escuelas. Por una parte, se encuentran aquellas percibidas como “oficiales”, pues son apoyadas por instituciones del Estado (municipios¹³², Gobierno Provincial de Esmeraldas, Ministerio de Cultura, etcétera). Por otra parte, existen escuelas formadas por los propios detentores de conocimientos sobre la marimba, su música, la danza y los cantos tradicionales. Actualmente hay varias escuelas de este tipo: la escuela del grupo Jolgorio Internacional, dirigida por el maestro Santiago Mosquera;

¹³⁰ Varios de los más destacados maestros de música esmeraldeña se formaron en esta escuela, que además inició la investigación sobre la marimba y la música que en ella se interpreta.

¹³¹ “Entrevista a Jackson Arroyo...”

¹³² En la Escuela del Municipio de Esmeraldas, los niños aprenden solfeo y a tocar varios instrumentos. Las otras escuelas son espacios de aprendizaje sin mayor formalización. Tal es el caso de los municipios de Quinindé, San Lorenzo y Eloy Alfaro.

la escuela del grupo Los Chigualeros, dirigida por el maestro Segundo “Segundillo” Quintero; la escuela Madera Metálicos, dirigida por Guillermo Ayoví, conocido como Papá Roncón¹³³; y la escuela de arrullos y chigualos, que está bajo la dirección de Rosita Wila. Además, existen otros maestros, como Héctor García, que imparten sus conocimientos en las comunidades.

Las escuelas del segundo tipo tienen en común dos características que se deben resaltar: primero, que están sostenidas por los propios expertos en marimba y, segundo, que por regla general no se cobra por la enseñanza que en ellas se imparte. Otro aspecto que merece ser destacado es que su método de enseñanza es lo menos academizado posible: “Es un tipo de enseñanza libre; cada muchacho hace lo que puede y le interesa. Cuando se fuerza [a los estudiantes a] seguir un programa de enseñanza, los chicos se retiran”¹³⁴.

Para concluir este acápite, se puede decir que existen tres formas de transmisión de los conocimientos: a) la manera tradicional de aprendizaje por medio de la imitación y la prueba error, junto a la guía de un maestro experimentado; b) formas academizadas de enseñanza-aprendizaje, donde existe un programa, la

orientación de un profesor que enseña y un alumno que aprende¹³⁵; y c) formas y espacios de enseñanza-aprendizaje que, aunque denominados “escuelas”, no tienen las características de una escuela formal.



Enseñanza no formal de ritmos y cantos afroesmeraldeños

¹³³ De esta escuela surgieron Cotroco y Guasá, quienes se convirtieron en Madera Metálicos. Este grupo cuenta con una escuela que trabaja con niños y jóvenes. Además de lo relacionado con la música, danza y los cantos tradicionales, esta escuela se orienta hacia la investigación de las manifestaciones culturales y la enseñanza de la elaboración de artesanías.

¹³⁴ “Entrevista a Juan Pablo Garcés y Daniel Ortiz, integrantes del Grupo Madera de Metálicos, por Pablo Minda”, Borbón, 30 agosto 2013.

¹³⁵ Esta forma está presente en los sectores urbanos más grandes, como Esmeraldas y Quinindé.

Los espacios de expresión de la marimba, su música y danza

Tradicionalmente, la música de marimba y la danza han estado asociadas a lo que algunos autores denominan espacios profanos, para distinguirlos de los espacios en que se manifiestan los cantos tradicionales de corte religioso. Norman Whitten Jr. establece tres espacios seculares donde se interpreta la marimba que son: a) la cantina, b) el salón y c) el currulao, es decir, el ámbito social de expresión del baile, la danza y de la interacción entre hombres y mujeres.

Don Remberto Escobar manifiesta que, típicamente, la marimba se tocaba en una casa grande, donde se organizaban los bailes y las fiestas. Este criterio es corroborado por Juan Pablo Garcés, quien también habla de la “casa grande” donde, además de realizarse fiestas, se llevaban a cabo velorios y otros requerimientos de la comunidad. Se trata entonces de un espacio de encuentro, de socialización y festejo. La creación de salones de baile nació en el siglo XX, alrededor de 1950, durante la época bananera, con la finalidad de satisfacer la demanda de entretenimiento de los turistas:

[...] con la siembra del banano y su exportación, al puerto local llegaban los barcos internacionales cuya tripulación necesitaba distraerse; ante

esto, en Barrio Caliente se instalaron una serie de centros de diversión, bares, cantinas, a los que se les denominó “bailaderos”, en los cuales para divertir a los presentes –por lo general estibadores, marineros– se hacían representaciones de los cantos esmeraldeños, entre ellos, arrullos, chiguayos y principalmente el baile de la marimba. Los habitantes de este barrio recuerdan al salón el Balsita que estaba ubicado en la esquina de las calles Olmedo y Calderón, donde se presentaban conjuntos musicales los fines de semana. La primera marimba callejera, cuyo grupo se llamaba Verdes Palmeras conformada entre otros por el finado Remberto Escobar y Escolástico Solís, con toda su trayectoria de gente, desde ahí viene¹³⁶.

En el caso de la ciudad de Esmeraldas, se crearon algunos salones en Barrio Caliente, lugar al que fue confinada la marimba tras la prohibición y el destierro del centro de la ciudad que sufrió a mediados de la década de 1940. Las autoridades de la época prohibieron la marimba porque su música era considerada “cosa de bárbaros” o “de salvajes”. La marimba se relegó a un espacio en los límites de la ciudad –Barrio Caliente –, reconocido como “barrio de negros”, lo que marginó tanto al instrumento como a su valor simbólico y a sus seguidores. Junto con la prohibición, se procedió a la recolección y quema de marimbas y al encarcelamiento de marimberos, músicos y fiesteros.

¹³⁶ Óscar Vera, *Música y danza tradicional esmeraldeña*, Esmeraldas, MCP, UTE, LVT, 2010, p. 81.

Las persecuciones en contra de la marimba también ocurrieron en San Lorenzo, como se relata en el siguiente testimonio:

Yo me recuerdo que aquí en San Lorenzo, ahí al frente de donde ahora es el Parque de la Madre, en una casa grande, ahí salían todos los ancestros a bailar marimba y bailaban en una sola tabla con esa elegancia, con ese coqueteo que tenían las mujeres, esa gala de atraer al pareja. Los curas salían con unos Cristos grandes y decían que era baile del diablo, que no debían bailar esos bailes y espantaban a la gente. A pesar de eso, siguieron manteniendo su baile y su marimba. Ya todos esos viejos que bailaban marimba en una sola tabla ya no están; ya se ha ido perdiendo toda esa enseñanza. Enseñaron a algunos jóvenes que ahora mantienen la marimba, y ahora lo seguimos manteniendo, y necesitamos más apoyo para los jóvenes que estamos todavía bailando y apropiándonos de lo nuestro, de [nuestra] su tradición¹³⁷.

En la ciudad de Esmeraldas sucedió algo parecido, como se desprende de la nota publicada en el periódico *El Correo de Esmeraldas*, con fecha 7 de agosto de 1929, bajo el título “Los lupanares de la calle Olmedo”, cuyo autor escribía con el seudónimo Negro

Benito. En la nota, como se ve, el autor no se refiere a la marimba explícitamente, sino que se centra en la necesidad de proteger la moral pública, perseguir los prostíbulos y evitar los escándalos en lugares que se asociaban con la música de marimba:

[...] a lo largo de la calle Olmedo, entre las de Ricaurte i 10 de Agosto encontramos los cuchitriles que sirven de domicilio a un sinnúmero de mujeres afiliadas al fatal y denigrante comercio del lupanar. La manera nada correcta en la forma de vida que observan estas mujeres hace que, en estas cortas y mal pergeñadas líneas, consigne el prejuicio que está causando este mal social, que bien puede ser atendido como cualquier otro por las autoridades del ramo. El problema está planteado y es fácil de resolverlo. Todos conocemos o sabemos las escandalosas orgías que forman en aquellos barrios, en compañía de gente de sable i gorra, mujeres amigas de la disipación; a quienes, a la agonizante luz que alumbra el fondo de la bohía, se las contempla cantando, bebiendo i bailando desaforadamente; ante el mutismo de nuestra culta i tolerante sociedad. A la vista de esta desenfrenada corrupción, tenemos los ojos de los niños i de los ancianos para quienes es nociva esta clase de espectáculo, por tener, tanto el uno como el otro, almas nobles i sensibles...¹³⁸

¹³⁷ “Entrevista a Inés Morales, maestra y militante de la Comarca Afroesmeraldeña del norte de Esmeraldas, por Pablo Minda”, San Lorenzo, 2 septiembre 2013.

¹³⁸ Oscar Vera, *Música y danza tradicional esmeraldeña*, p. 83.

Hoy, los afroesmeraldeños reflexionan sobre las persecuciones de las que han sido objeto la marimba, su música y su danza, mirando estos hechos no solo como la persecución a un instrumento y su música, sino como amenazas a sus formas de vida.

No obstante la persecución, a inicios de los años sesenta, vuelven a asomarse tímidamente los marimberos en las calles de Esmeraldas, con los macillos –tacos con los que se toca la marimba– de Escolástico Solís, Remberto Escobar y José Castillo. Ellos despiertan la marimba urbana¹³⁹. Posteriormente, además de Verdes Palmeras conformado por Remberto Escobar, surgieron varios grupos de música y danza como, por ejemplo, Canoíta que nació de una división del grupo anterior. A este le siguieron Jolgorio, del cual es director Santiago Mosquera; Tierra Son y Tambor; y Andarele, que nace de Jolgorio y que posteriormente se denominó Tierra Caliente, bajo la dirección de Petita Palma Piñeiro¹⁴⁰.

Con la presencia de estos grupos, y con el surgimiento de otros más adelante, nace también un nuevo espacio de interpretación de la música y danza de marimba. Es lo que se puede denominar el “espacio público”, ya que la marimba se expresa y se manifiesta de manera preferencial en los escenarios, que reemplazan a los clásicos lugares de goce y disfrute de la marimba:

las “casas grandes” o los salones del currulao en las comunidades rurales. Hoy en día, la marimba se interpreta en murgas, festivales, en ciertas fiestas religiosas que se van volviendo “cívicas” y en eventos de cierre de año de las escuelas y colegios, entre otros lugares.

En este “espacio público” aparecen nuevos actores, como las autoridades locales y estatales, los políticos que contratan a grupos para que se presenten en campañas electorales y en actos oficiales y los empresarios del turismo. En la actualidad, prácticamente no existe un acto oficial o público que no termine con la presentación de “lo nuestro”, es decir, con la intervención de un grupo de música y danza de marimba y la interpretación de dos temas emblemáticos del repertorio de todos los grupos musicales: el *Fabriciano* y la *Caderona*.

Al respecto, existe un fuerte debate. Varios piensan que este proceso ha “folclorizado” la marimba, su música y su danza: que ha sido “domesticada”; que ha perdido su carácter subversivo; que los artistas están más preocupados en brindar un espectáculo que satisfaga al cliente antes que en transmitir un mensaje de resistencia; que esto ha hecho que muchas creaciones nuevas sean destinadas a la diversión de los asistentes al espectáculo, antes que a “expresar lo propio”, “lo tradicional”. Las expresiones de Amada Cortés, sintetizan esta postura:

¹³⁹ “Comunicación personal con Juan Montaña, escritor y editorialista del Diario Hoy de Quito”, Esmeraldas, 5 septiembre 2013.

¹⁴⁰ Petita Palma es ganadora del Premio Eugenio Espejo 2007.

[...] hoy las hermanas¹⁴¹ han hecho eco en estas composiciones de la poesía y la décima, saliendo del estilo tradicional, para que el público, a través de ahí, se reeduce, desarrolle aprendizajes de lo que somos, de lo que queremos y de lo que también nos está afectando [...] Así mismo estamos intentando hacer con el caso del baile de la marimba y la misma música de la marimba: que todo lo que se produzca al interior de esta expresión cultural, ya no sea para que el otro ría, para que el otro me aplauda, simplemente por las cosas que me escucha decir y hacer, sino que sea para usar ese instrumento que viene ahora con una nueva propuesta¹⁴².

Por el contrario, algunos músicos, promotores de eventos y promotores culturales sostienen que esta ocupación del espacio público por parte de la marimba es una reivindicación. Ha significado sacarla de donde estaba escondida para ser conocida por todos. Además, señalan que, por este medio, los artistas pueden ganarse la vida de manera digna. En este grupo no se formulan reflexiones, como, por ejemplo, aquellas hechas por activistas del colectivo de mujeres de San Lorenzo y otras agrupaciones que cuestionan la manera

de bailar, las canciones que se construyen y los versos que se recitan. Esta posición crítica se manifiesta en el siguiente testimonio:

[...] hemos tenido dificultades con los ejecutores de la marimba de ahora; meten unos versos en la marimba para que la gente ría. ¡No, pues! Nosotros estamos trabajando un nuevo modelo. Nosotras estamos luchando para que en esas presentaciones de marimba no haya esos versos y, cuando es así, no importa donde estemos, nosotras vamos y les reclamamos a las que están haciendo y decimos que no estamos de acuerdo [...] Hemos tenido problemas bien serios en medio de la comunidad, nosotros acá peleamos porque no dejamos que la gente diga esos versos y la gente sí ha ido cambiando¹⁴³.

El testimonio anterior se refiere a una serie de versos y coplas que algunos grupos de marimba introducen en sus presentaciones con el fin de divertir a los espectadores. Son lo contrario del galanteo y la elegancia que normalmente usaban y usan los grupos tradicionales y con los cuales se enamoraba o se galanteaba a una mujer. Los nuevos versos toman como punto de partida

¹⁴¹ "Hermanas", como aparece aquí, es un término que usan entre sí los militantes de los grupos afroesmeraldeños y afroecuatorianos. No se trata de hermanos y hermanas bilógicas, sino de una hermandad identitaria, política, si cabe el término.

¹⁴² "Entrevista a Amada Cortés, maestra y militante de la Comarca Afroesmeraldeña del norte de Esmeraldas, por Pablo Minda", San Lorenzo, 2 septiembre 2013.

¹⁴³ "Entrevista a Jenny Nazareno, maestra y militante de la Comarca Afroesmeraldeña del norte de Esmeraldas, por Pablo Minda", San Lorenzo, 2 septiembre 2013.

un defecto físico de la pareja con la que se está bailando, características como la intensidad del color de su piel, agresiones verbales sexistas o afirmaciones que desvalorizan a la persona. La copla inicial provoca una respuesta de parte de la mujer aludida, quien recita versos cuyo contenido es igualmente agresivo y que terminan desencadenando hilaridad, tanto en el grupo de danza como en el público. Un ejemplo de estos versos ofensivos es el siguiente: “¡Ve, negra paticarrasposa! ¡Vení pa’ ca! / Tu cara es como la noche / que solo se te ve loh ojoh”; la mujer contesta con frases igualmente agresivas y así continúa hasta que se termina la presentación.

El debate, como se puede ver, es intenso y está en marcha. Lo importante es señalar que existen grupos de personas de las comunidades, intelectuales y grupos culturales que luchan por mantener la orientación original de la marimba, en el sentido de ser un medio para la expresión de una narrativa sobre la resistencia y la identidad cultural de los afroesmeraldeños, como se analiza en el siguiente acápite.

Función social y cultural de la marimba, su música y danza

A lo largo de su historia, la marimba, su música y danza han tenido diferentes funciones sociales entre las cuales se incluyen la búsqueda de una vía de escape al sufrimiento –consecuencia de la condición social de los esclavizados–, la resistencia frente a las prohibiciones de manifestar la cultura propia y la estructuración de la identidad cultural. Incluso no falta quien considere su rol como medio de canalización de expresiones “discursivas” de los afroesmeraldeños.

Sobre la *búsqueda de liberación espiritual, descanso y goce* a los cuales contribuyen los bailes de marimba, Nelson Estupiñán Bass nos ha dejado una de las mejores descripciones:

[...] Una de las características de los bailes de marimba es el estruendo, ventana por la que el hombre negro trasiega su júbilo, con el que cubre momentáneamente su nostalgia y su anterior condición infrahumana. El torbellino, el bunde, el currulao, la cumbia, la caderona, el Andarele, la juga, el bambuco, el fabriciano son sofisticadas naves en las que el hombre negro se embarca, esta vez voluntario y sin otra brújula que el gozo, para un viaje a un continente de anhelos, de sueños y de olvidos [...] la mujer negra, en mayor grado que el hombre, con sus cinco sentidos puestos en la música y la letra, es ola espumeante de

sensualidad, dialecto retórico de voluptuosidad, culminante e imantada escultura del gozo, frugal geometría que tienta y escabulle presta del varón, torrencial lluvia de incitaciones, fulgurante obelisco del vaivén, partícula gigantesca del huracán marino, copioso muestrario de premeditados esguinces para volver más Eva azabache de lo que de suyo ya lo es¹⁴⁴.

Junto a esta característica de la música de marimba, se encuentra la función de *fortalecer la socialización* a través de la fiesta, el compartir y el celebrar juntos las alegrías. Norman Whitten, Jr. relata el contexto de la fiesta y el baile de la siguiente manera:

El evento del baile de marimba con frecuencia se llama el currulao, aunque muchos simplemente dicen "bailes de marimba". En los nichos del caserío y de las moradas rurales dispersas, generalmente hay un currulao cada sábado por la noche [...] En los pueblos, hay currulaos con frecuencia los sábados por la noche y también en los días de fiestas estatales y religiosos [...] La música y el tono de las voces suben hacia un crescendo; durante este proceso las respondedoras y el glosador cantan sus frases casi

de una manera simultánea, hasta que todas las palabras se disuelvan en una estructura armónica muy complicada que incluye los cantos, los falsetes, y los glissandos que suben y bajan en la escala musical¹⁴⁵.

Whitten realiza una descripción interesante y, a la vez, compleja acerca de la estructura simbólica del currulao o baile de marimba y de los intercambios sociales que en él se realizan: intercambio de licor; construcción de alianzas sociales para el trabajo, los negocios, la política; búsqueda de pareja; reconciliaciones amorosas; y creación de amistades.

Los entrevistados de mayor edad, como Rosa Wila o Papa Roncón, recuerdan con emoción las grandes fiestas que se organizaban en Borbón y en Esmeraldas. Cuentan que, después de la prohibición de tocar la marimba, en el salón de Eli Lerman "se organizaban unas tremendas fiestas donde bailadores de la talla de Remberto Escobar, la misma Eli Lerman y otros se congregaban; eran un espectáculo digno de admirarse"¹⁴⁶. Otros cuentan la excitación con la que esperaban estas fiestas, para las cuales "había que buscar comida para atender a todos los que llegaban, hasta por un tiempo de quince días"¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Nelson Estupiñán Bass, *Desde un balcón volado*, pp. 55, 56.

¹⁴⁵ Norman Whitten Jr., *Pioneros negros. La cultura afro latinoamericana del Ecuador y de Colombia*, Quito, Centro Cultural Afroecuatoriano, 1992, pp. 131, 132.

¹⁴⁶ "Entrevista a Rosita Wila, compositora y arrulladora, por Pablo Minda", Esmeraldas, 28 agosto 2013.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

Varios de los actores vinculados a la marimba, su música y danza consideran que este rol de socialización hoy está muy atenuado debido a que, en los pueblos, la mayor parte de las fiestas se realizan con orquestas, artistas en vivo y todo tipo de música que se almacena y se reproduce en una variedad de dispositivos y equipos electrónicos.

Otra de las funciones que destacan enfáticamente los entrevistados es la *resistencia* que ejercen los afroesmeraldeños por medio del *complejo cultural marimba*:

[Se podría hablar de uso social] porque en [la marimba] se recoge todo ese legado cultural que hace parte de ese pasado histórico del pueblo afroecuatoriano. Otra importancia está [en la mirada] a estos instrumentos y su canto como una expresión de resistencia¹⁴⁸.

Entre los entrevistados, hay quienes tienen una postura más política. Para ellos, la marimba, a la vez que se constituyó en un mecanismo de resistencia para los esclavizados, permite la *expresión de una narrativa* o un discurso, en términos de Foucault, alrededor del cual se organiza un sentido de la vida que se resiste a

la esclavización y pugna siempre por la libertad. Al ser la marimba y sus fiestas una expresión de gozo y de alegría, se opone desde la raíz al proyecto esclavizador, cuyo núcleo central era la extracción de la riqueza por medio de la explotación de los seres humanos esclavizados:

[...] la marimba, el instrumento marimba como tal, y todo lo que está en su entorno fue[ron] parte de la resistencia del pueblo negro en esta parte de la costa del Pacífico colombo-ecuatoriana. [...] Tengo un documento que habla [de] que para evitar rebeliones se quemaban los instrumentos. Por ejemplo, hay una quema creo que en Telembí, en 1734. Se hace una recogida de instrumentos y se quemaba por lo que provocaban. [...] El dominador... el grupo colonizador o colonialista [...] era fuerte. En segundo lugar, todos los pueblos deben sostener y mantener y enriquecer... su herencia, eso es irrenunciable, como canta Mayito Rivera "Hay que cumplir la misión de la raíz". Ahí no solo hay un discurso poético –que está bien–, sino un permanente reenvío para el trabajo... dentro de una estética musical o poética o literaria de la libertad¹⁴⁹.

148 "Entrevista a Inés Morales..."

149 "Entrevista a Juan Montaña, escritor y editorialista del Diario Hoy de Quito, por Pablo Minda", Esmeraldas, 5 septiembre 2013. Juan Montaña es ganador del premio Símbolos de Libertad (2003) y de los siguientes concursos: Concurso de Cuentos Binacional Colombo-Ecuatoriano (2004) y el Premio Nacional de Cuento del Ministerio de Cultura (2008).

El análisis de Félix Preciado, que participó en la entrevista anterior junto a Juan Montaño, también coincide en que la marimba, su música y danza fueron para los esclavizados un medio de resistencia frente a los esclavizadores. Y agrega un elemento adicional, que es el cuestionamiento a la pretensión de que afuera del mundo eurocéntrico no existe racionalidad posible, aseverando que desde el siglo XVI en adelante, los esclavizados jugaron un papel decisivo en la resistencia a la colonización y al neocolonialismo:

[...] la recuperación de la memoria histórica constituye parte de la resistencia de los oprimidos frente a los opresores [...] Entonces, al mismo tiempo que se refutan las teorías eurocéntricas en relación a que fuera del mundo [europeo] no había posibilidad de un conocimiento racional, [la recuperación de la memoria] permite demostrar que, a lo largo de la historia, desde 1500 en el que los negros llegaron [fueron traídos] a América Latina, jugaron un papel fundamental en el tema de la resistencia frente a la colonización y posterior al neocolonialismo¹⁵⁰.

La siguiente reflexión plantea el mismo argumento de la resistencia, pero desde otra perspectiva: la de la identidad. Quien brinda su testimonio no baila para que otros la aplaudan o le retribuyan con el pago de

algunos dólares, baila para sentirse ella misma, baila para reencontrarse con sus ancestros, con aquello que viene desde lejos. Es como si en ese encontrarse con ella misma –con sus ancestros– encontrara la fuerza para resistir al sistema:

[Para mí,] bailar marimba [es algo que hago] para reivindicarme con lo mío, bailar marimba para que el otro me acepte como soy, bailar marimba para encontrarme con mis ancestros y bailar marimba como un acto de resistencia al sistema. No bailar marimba para ver cómo me gano unos cuantos dólares y, por ganarme esos cuantos dólares, el otro me lo dé a cambio de que lo hice reír y nada más. Entonces, esa también ha sido una nueva propuesta que se está trabajando y que se debe trabajar muchísimo con la dirigencia que hoy en el día sigue siendo parte de estos procesos de revitalización cultural dentro de los grupos de marimba¹⁵¹.

La perspectiva de Papá Roncón sobre la función de la marimba involucra la ruptura con la esclavitud. Para él, lo que se siente es algo “práctico y sencillo”, sentir que “lo que nos sacó de la esclavitud es la marimba”. Así, cuando un afroesmeraldeño o un afrodescendiente toca o escucha un bombo o la marimba, lo que escucha es la voz de la libertad que se “lleva en la sangre”:

¹⁵⁰ “Entrevista a Félix Preciado, analista de temas sociales y culturales, por Pablo Minda”, Esmeraldas, 5 septiembre 2013.

¹⁵¹ “Entrevista a Inés Morales...”

[...] si hablamos de lo que sentimos nosotros por la música de la marimba cuando la escuchamos, cuando la tocamos, es algo muy práctico y sencillo que, claro, no todos conocen. Quien nos sacó de las cadenas de la esclavitud fue la marimba, por eso, cuando nuestra etnia oye un bombo, una marimba, dice que es chigualo o es arrullo, porque lo lleva en la sangre¹⁵².

Otra de las entrevistadas pone énfasis en que, por medio de los instrumentos (bombo, marimba), se conecta con las voces de los ancestros y de la identidad. Por ello, el bailar marimba, lejos de ser solo un acto de diversión, se convierte en un acto de reivindicación identitaria y, por ende, de rebeldía:

[...] Yo diría que [la marimba] es la voz, el grito de los ancestros, de nuestros ancestros, y cuando nosotros bailamos marimba estamos afirmando nuestras raíces. No estamos bailando por bailar, estamos haciendo un acto de rebeldía; que nosotros no queremos hacer directamente lo que otros dicen, que se olviden que se elimine nuestro baile. Para mí, es el grito de los ancestros¹⁵³.

Félix Preciado¹⁵⁴, en un análisis más discursivo, plantea que las persecuciones a la marimba estaban destinadas a minar la resistencia de los esclavizados, pues este instrumento actuaba como una gramática que trasmitía mensajes de subversión del orden entre los esclavizados:

[...] es indiscutible que los sonidos musicales, particularmente los sonidos expresados a través de los bombos y los cununos, constituyeron parte objetiva del lenguaje que se construyó para enfrentar la brutalidad del esclavismo. [...] No se puede explicar la resistencia masiva, organizada de los pueblos de los negros en los distintos espacios del continente americano, sin explicar la utilización de estos instrumentos, especialmente el cununo y los bombos, porque la música [de percusión] era la herramienta que utilizaban [los esclavizados] en espacios organizativos, porque las fiestas no eran simplemente un disfrute transitorio de la libertad, sino que las fiestas se constituían en espacios de conspiración para la libertad [...] Era en las reuniones donde se planificaba la resistencia contra el esclavismo y donde se planificaban las grandes fugas que permanentemente se originaban en los territorios o en los sectores del esclavismo.

¹⁵² "Entrevista a Papá Roncón, músico y lutier esmeraldeño, por Pablo Minda", Borbón, 1 septiembre 2013.

¹⁵³ "Entrevista a Amada Cortés..."

¹⁵⁴ Félix Preciado es abogado, profesor universitario y analista de temas sociales y culturales.

Por tanto, la particular relevancia histórica de estos instrumentos [...] estriba precisamente en que formaron parte de todo el arsenal con el que los esclavizados enfrentaron al esclavismo durante toda la etapa de insurgencia en América Latina¹⁵⁵.

En esta misma dirección, Juan Pablo Garcés, de la parroquia Borbón, cree que las persecuciones en contra de la marimba y su música se relacionan con un afán de impedir la unión y la resistencia de los afrodescendientes¹⁵⁶:

[...] yo creo que querían que no nos uniéramos, porque sabían que a través de esa [prohibición de la] marimba nos iban –como quien dice– a destruir, [...] para que nuestros ancestros, nuestros antepasados no practicaran su música, no alabaran a sus dioses o no nos uniéramos para combatir en contra del blanco español, de los saqueadores de acá, porque si lo vemos desde ese punto, yo creo que es la realidad. Si aquí nos traemos una marimba y la paramos ahí, [...] en menos de veinte minutos tenemos mil personas ahí, aunque no la toquen, pero vienen a estar ahí.

Y ahí le damos mensaje, sea religioso o sea mensaje político, o sea un mensaje social, por ejemplo. Querían que siguiéramos esclavizados¹⁵⁷.

Como se ve, uno de los roles sociales que se asignan a la marimba, su música y su danza es el de ser un mecanismo de resistencia, de construcción y de formulación de un discurso que reivindica la presencia de un *otro* que ha sido negado por el sistema de la esclavización. Existen varios autores que destacan la importancia de la memoria y el conocimiento de la historia pasada para la formulación de nuevos procesos históricos y que además sostienen que los pueblos construyen su memoria de manera intencionada “con recuerdos y olvidos necesarios”¹⁵⁸, que estratégicamente son útiles para crear nuevas identidades y proyectos históricos.

Precisamente, el *complejo cultural marimba* se ha convertido en un *eje articulador de la identidad de los afroesmeraldeños* e, incluso, de los esmeraldeños en general. Una constatación de lo señalado es que la marimba forma parte de la identidad de la ciudad de Esmeraldas; por ejemplo, consta en la documentación oficial del Municipio de Esmeraldas¹⁵⁹, a la vez que sus

¹⁵⁵ “Entrevista a Félix Preciado..”

¹⁵⁶ “Entrevista a Juan Pablo Garcés, coordinador del grupo Madera Metálicos, por Pablo Minda”, Borbón, 1 septiembre 2013.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ José Sánchez Parga, *La observación, la memoria y la palabra en la investigación social*, Quito, CAAP, 1989, p. 83.

¹⁵⁹ Esto se puede observar, por ejemplo, en la hoja membretada para las comunicaciones oficiales del Municipio donde, en el lado derecho, consta una marimba.

representaciones aparecen en la entrada principal del edificio de este municipio, en algunas intersecciones de las calles de la ciudad y en otros espacios públicos.



Parque dedicado a los marimberos en la ciudad de Esmeraldas

Así mismo, hay negocios que han adoptado la marimba como un símbolo para las campañas de difusión de sus productos.

Al preguntar a los comerciantes sobre la razón por la que usan a la marimba en las propagandas de sus negocios, manifiestan que se trata de *lo nuestro*, de *nuestra identidad*. Esto supone que no estamos únicamente frente a un instrumento musical, sino frente a un símbolo cultural identitario y de resistencia. Por esta razón, cuando se pregunte a un esmeraldeño o afroesmeraldeño acerca del significado de la marimba,

seguramente contestará sin titubear que se trata de su fuente de *identidad*.

Para que la marimba, así como los cantos y danzas tradicionales que la acompañan, hayan llegado a convertirse en elementos estructurantes de la identidad de los afroesmeraldeños, no solo se tuvo que librar una verdadera batalla en el campo simbólico, sino también fue necesario disputar los espacios físicos de la ciudad, porque la identidad es, ante todo, eso: una disputa por recursos materiales y simbólicos, como lo sostiene José Almeida:

[...] Para cualquier persona o grupo no es suficiente constatar su contraste con los demás y tomar conciencia de sí y de los valores que lo adornan; implica también definir sus prerrogativas ante los "otros" y apuntalar derechos sobre recursos en disputa. La identidad en consecuencia, no es solo conciencia de sí, sino también localización fáctica de un individuo en el plexo social, y con ello, posibilidad de abrirse un sitio dentro de la complejidad social para acceder a bienes, recursos y servicios ya sean estos materiales o simbólicos¹⁶⁰.

Las entidades del gobierno local también han aportado a esta construcción identitaria. A partir de 1996, el Consejo Provincial de Esmeraldas empezó a trabajar con miras a lograr la declaratoria de la marimba y sus constituyentes como Patrimonio Cultural Intangible de

¹⁶⁰ José Almeida Vinueza, "Racismo e identidad: fundamentos del racismo ecuatoriano", *Revista Ecuador Debate*, n° 38, Quito, CAAP, 1996, p. 61.

los afroesmeraldeños. Desde el año 2000, cuando se elige a un alcalde afroesmeraldeño en Esmeraldas, se profundizó la revalorización de la cultura afroesmeraldeña: el Municipio creó el conservatorio (2000) e instauró el Festival de Música y Danza Afroamericano (2011), que ya lleva doce ediciones¹⁶¹. Además, facilitó la creación del Centro Afroamericano de la Diversidad Cultural (2005), con el auspicio de la Unesco. Por otra parte, a partir de 2004, el Gobierno Provincial de Esmeraldas creó el Festival Infantil de Marimba Escolástico Solís y desarrolló una serie de eventos culturales orientados al fortalecimiento de la cultura de los afroesmeraldeños.

Finalmente, otro de los usos que hoy tiene la música de marimba es la de ser un *vehículo de comunicación de mensajes de parte de las autoridades a la comunidad*. Este uso empezó en la década de 1990, cuando el Ministerio de Salud Pública realizó una serie de campañas para prevenir la epidemia de cólera. A partir de esa experiencia, y debido al éxito que alcanzaron estos productos comunicacionales, son varias las instituciones que hoy usan la música de marimba para canalizar sus mensajes: el Municipio de Esmeraldas, el Gobierno Provincial de Esmeraldas, el Municipio de Quinindé, el Municipio de San Lorenzo, el Municipio de Limones, el Vicariato Apostólico de Esmeraldas, la

Universidad Técnica Luis Vargas Torres de Esmeraldas y la Empresa Eléctrica de Esmeraldas, entre otras instituciones. Lo señalado anteriormente demuestra la importancia que tiene la música de marimba, tanto para quienes la usan como medio de transmisión de contenidos como para los receptores.

Los cantos tradicionales afroesmeraldeños

Los cantos tradicionales afroesmeraldeños son cantos de contenido religioso, en su gran mayoría de origen español. Muchos cantos eran oraciones que se rezaban en la iglesia y que han sido adaptadas por los afroesmeraldeños para mediar en su relación con los santos y demás seres divinos. El sacerdote Martín Balda nos explica:

[...] la gran mayoría de oraciones, muchos de los cantos, son cantos que se rezaban en España [...] El contenido venía desde la iglesia católica, pero, sin embargo, el tipo de canto, el tipo de ritmos, ya no coincidían [...] Por ejemplo, el aspecto de repetición del coro, [...] con la variedad grande de voces, uno dice "esto es una sinfonía, una polifonía grande de voces"¹⁶².

¹⁶¹ En sus inicios, este festival lo organizaba la Asociación de Norteños Residentes en Esmeraldas (ANRE), liderada por el abogado Diógenes Cuero. Se realizaron seis festivales desde 1994 hasta 1999, todos de carácter internacional. Así mismo, en San Lorenzo se efectuaba el Festival Internacional de Expresiones Negras, de especial importancia para la relación de las comunidades de San Lorenzo y Limones con las comunidades de afrocolombianas de Nariño.

¹⁶² "Entrevista a Martín Balda, sacerdote, por Pablo Minda", Esmeraldas, 10 septiembre 2013.

Los cantos tradicionales, junto con la música y danza de marimba, constituyen dos aspectos claves de la cultura y de la identidad de los afroesmeraldeños. Forman parte de lo que Franco denomina “música ritual negra del norte de Esmeraldas”¹⁶³, pero que en realidad existe en toda la provincia y en la costa sur del Pacífico colombiano. Son cantos religiosos que se entonan en momentos especiales y de alto impacto emocional, ya sea de tristeza o de alegría. Los afroesmeraldeños los han categorizado en:

- a. *salves y alabados*, que son cantos tristes y se ponen en práctica, ya sea cuando muere una persona adulta, al momento de alabar a un santo o en Semana Santa, cuando “se acompaña a nuestro Señor Jesucristo en la pasión”;
- b. *arrullos*, que se cantan en los velorios o fiestas realizadas en honor de los santos; y
- c. *chigualos*, que se cantan a los niños –angelitos– cuando mueren recién nacidos.

Los arrullos y chigualos

Los arrullos son melodías cuyos versos son interpretados por un grupo de cantoras, con un acompañamiento rítmico percutivo, sin música de marimba. Son cantos a lo divino, por ejemplo, al Niño Dios, a la Virgen y a los santos, que se cantan hasta el amanecer.

Rosa Wila¹⁶⁴, una gran arrulladora, define el arrullo de la siguiente manera:

*Un arrullo es una cosa bonita: es una canción que se le canta a los santos, con amor. El que es católico de verdad, le canta al santo como católico, se prepara para una fiesta. [Un arrullo] se piensa y se escribe como una canción*¹⁶⁵.

Ramón Macías Cedeño manifiesta que los arrullos son:

[...] ritmos tradicionales afroesmeraldeños, con los que negros y negras animan las fiestas en homenaje al santo de su devoción, al Niño Dios o a la Virgen. Estas fiestas casi siempre tienen relación con el santoral del calendario [católico]; uno de los motivos es el de obtener favores o

¹⁶³ Juan Carlos Franco, *La mulata: música ritual negra del norte de Esmeraldas*, Quito, Gerencia Ambiental de Petroecuador, 2002, p. 18.

¹⁶⁴ Rosa Wila es arrulladora, compositora y directora del grupo de arrullos y chigualos La Voz del Niño Dios. Es oriunda de la parroquia de Borbón, en la zona norte de la provincia de Esmeraldas. Ha viajado, según sus propias palabras, por varios países. Tiene una escuela de arrullos y chigualos. La casa de la Cultura de Esmeraldas le entregó la Marimba de Oro, por su trayectoria y aporte a la cultura y al desarrollo de la comunidad.

¹⁶⁵ “Entrevista a Rosa Wila...”

pagarlos, lograr perdón o rogar por el bienestar para los fiesteros, sus familias, salud, negocios o trabajo. Por su naturaleza de cantar a lo etéreo se los conoce como cantos a lo divino¹⁶⁶.

Los cantos a lo divino tienen la particularidad de afianzar la relación con el santo de devoción a quien se le realiza el arrullo y la solidaridad grupal. Al respecto, Franco señala:

[...] a través de ellos se refuerzan alianzas, se solicitan y agradecen favores, se convoca a los santos a las fiestas, de ahí que muchas veces son interpretados en procesiones alrededor del pueblo, por las calles o por el río, en donde la figura de la imagen del santo es el aspecto central de la ceremonia. De hecho, los negros piensan que los santos están con las personas en la tierra, son vanidosos y les gustan estas celebraciones¹⁶⁷.



Grupo de arrullos del Divino Niño, en San Lorenzo

La finalidad del arrullo no es la diversión, como en la música de marimba, sino el acto religioso. El arrullo busca “abrir el cielo” para “traer el santo a la fiesta”, o conseguir el favor del Niño Dios que nace en Navidad. El arrullo es un canto con temas preferentemente religiosos, aunque en ocasiones también abordan el sufrimiento del pueblo afroesmeraldeño, así como hechos históricos relevantes en su trayectoria de resistencia y, últimamente, se están introduciendo arrullos sobre cosas cotidianas de la vida. Al respecto Rosa Wila expresa:

En 1961, cuando llegué a Esmeraldas, se hacían los arrullos a la Virgen del Carmen en la

¹⁶⁶ Óscar Vera, *Música y danza tradicional esmeraldeña*, p. 99.

¹⁶⁷ Juan Carlos Franco, *La muluta: música ritual negra del norte de Esmeraldas*, p. 27.

¹⁶⁸ Se refiere al mercado central que, en esa época, se hallaba ubicado en el malecón, entre las calles Piedrahita y 9 de Octubre.

plaza¹⁶⁸; no había barrio en que no se hiciera arrullo. Yo salía de mi casa en el barrio Venecia a las ocho de la noche; iba de arrullo en arrullo y amanecíamos al aire libre cantando. Había buenos arrullos. Ahora es que no se les oye. Los arrullos están cambiando, ya les meten que el cangrejo, que el perico, que la mano del cangrejo. Eso no es arrullo¹⁶⁹.

A continuación se presenta un ejemplo de arrullo que no está dedicado a un santo específico¹⁷⁰:

*Yo no soy de aquí, yo soy de Wimbí.
Yo no soy de aquí, yo soy de Wimbí.
Yo no traje nada, porque no lo vi.
Yo no traje nada, porque no lo vi.
Yo no traje nada, porque no lo vi.*

El siguiente es un arrullo que tampoco se dedica a un santo, sino que relata una experiencia particular. El canto mantiene la estructura tonal y la llamada respuesta¹⁷¹:

*En el pajonal, en el pajonal,
yo vi una cadena de oro.*

*En el pajonal, en el pajonal,
yo vi una cadena de oro.
Yo se la pedí y no me la quiso dar.
Yo se la pedí y no me la quiso dar.
Hasta cuándo Santo Dios y no me la quiso dar.
Me tiene de esa manera y no me la quiso dar.
Con el fúsil en el hombro y no me la quiso dar.
La mano en la cartuchera y no me la quiso dar.
Yo se la pedí y no me la quiso dar.
Yo se la pedí y no me la quiso dar.*

Los versos a continuación corresponden a otro arrullo sobre la cotidianidad¹⁷²:

*El Niño nació en el río Zuno.
El Niño nació en el río Zuno.
Y cuándo subía Loreto, regaba todas las flores.
Y cuándo subía Loreto, regaba todas las flores.
¡Ay, que a mi va...! Regaba todas las flores.
El modelo de cantar, regaba todas las flores.
Tu palabra con la mía, regando todas las flores.
Todos salen al compás, regando todas las flores.
El Niño nació en el río Zuno.
El Niño nació en el río Zuno.*

¹⁶⁹ "Entrevista a Rosa Wila..."

¹⁷⁰ "Entrevista a Higinio Cangá, compositor de arrullos y chigualos de setenta y seis años, oriundo de Wimbí, por Pablo Minda", Quinindé, 6 septiembre 2013.

¹⁷¹ En la creación de los arrullos, mucho depende de la experiencia de la persona que domina este tipo de cantos. En el caso de don Higinio, él conoce todos los arrullos y chigualos a los santos, pero su experiencia de "caminante" le permite crear este tipo de cantos que se relacionan más con la experiencia humana de las personas.

¹⁷² "Entrevista a Higinio Cangá..."

*Y cuándo subía Loreto, regaba todas las flores.
Y cuándo subía Loreto, regaba todas las flores.*

Los chigualos, por su parte, son canciones de alegría que se entonan cuando muere un niño o “angelito”. Un angelito es “un niño que no ha pecado”; ha sido bautizado y se tiene la certeza de que irá al Cielo. El canto lo acompaña y facilita que el angelito entre en el Reino de los Cielos; es como si el canto le abriera las puertas de este lugar:

[...] en el chigualo vemos cómo se expresa, entonces, esa alegría, esa parte espiritual. Y los mayores entregaban a sus niños, a sus niñas, al Dios creador, como un acto de aceptar la muerte. Nosotros creemos que por algo fue porque te lo llevaste y lo entregamos con alegría¹⁷³.

Otra de las entrevistadas manifiesta lo siguiente en relación con los arrullos y los chigualos:

A un niño muerto [se le] cantaban los arrullos y los chigualos, porque la gente pensaba y, todavía hasta ahora [piensa], que cuando se muere un niño se va al Cielo; es un angelito, por eso se cantaban los chigualos. Dentro del chigualo, nos hacían los juegos mirón-mirón o el baile del rey.

Por un lado, la mamá lloraba y, por el otro, la gente cantaba, servía su café, su agüita, su trago y la gente pasaba bien y al otro día lo iba a enterrar. Y eso era una fiesta y había una planta que le decían la palma y hacían su palmita y la gente llorando y cantando “¡Buen viaje!”, eso eran los chigualos¹⁷⁴.

El siguiente es un chigualo dedicado al Niño Dios, compuesto por Higinio Cangá¹⁷⁵:

*Niño, Niño, Niño Dios, dile para dónde vas.
Niño, Niño, Niño Dios, dile para dónde vas.
Dile si te vas al Cielo, yo me voy a pilotear.
Dile si te vas al Cielo, yo me voy a pilotear.
Desde Limones yo vengo, yo me voy a pilotear.
Buscando con quien cantar, yo me voy a pilotear.
Si me hallara una coteja, yo me voy a pilotear.
Me da ganas de cantar, yo me voy a pilotear.
Niño, Niño, Niño Dios, dile para dónde vas.
Dile si te vas al Cielo, yo me voy a pilotear.*

De acuerdo con Franco, la característica fundamental de este tipo de música es que se trata de cantos de llamada y respuesta, donde un solista canta y un coro le responde¹⁷⁶. En Esmeraldas, al solista, cuando es hombre, se lo llama *arrullador* y *arrulladora*, cuando

¹⁷³ “Entrevista a Inés Morales...”

¹⁷⁴ “Entrevista a Jenny Nazareno...”

¹⁷⁵ “Entrevista a Higinio Cangá...”

¹⁷⁶ Juan Carlos Franco, *La muluta: música ritual negra del norte de Esmeraldas*, p. 25.

se trata de una mujer. Estos cantos van acompañados de instrumentos de percusión, pues no existe un acompañamiento armónico.

Los alabados y salves

Los alabados y salves, a diferencia de los arrullos y los chigualos, son cantos tristes. Se cantan, sobre todo, en situaciones de muerte de los adultos y en Semana Santa (el día Viernes Santo). Estos cantos no se acompañan con ningún tipo de instrumento, pero se expresan a través de voces profundas y tristes, que podrían hacer llorar a las personas que se encuentran presentes, aunque no fueran parientes del difunto.

En el alabado, la música se interpreta como una expresión de tristeza; es como decirle al Dios creador: "Nos estás dejando tristes porque aún no era su hora de llevarte a esa madre que va dejando unos niños, a ese padre que va dejando unos niños. Por eso, en el alabado se conjuga una profunda tristeza"¹⁷⁷.

El testimonio de la señora Alicia Mina corrobora esta visión:

Cuando se muere alguien, a través de mi canto, estoy ayudándole a sentir lo que ella está sintiendo, porque no podemos poner una música

y ponernos a bailar. Nosotros cantamos y sentimos también el dolor. Estamos con el dolor de esa persona. Hay un alabado que dice: "Juan era tu nombre". Con el nombre del difunto, nosotros le ponemos el apelativo: "Juan era su nombre, Manuel su apelativo, / que lindo nombre se lleva a la tierra del olvido, / que lindo nombre se lleva a la tierra del olvido"¹⁷⁸.

La señora Alicia nos aclara el sentido de los alabados, en la perspectiva de que no son cantos para que el alma se vaya al Cielo, sino que constituyen un acto de solidaridad con su familia, con sus dolientes. Para que el alma se vaya al Cielo está el rezo y el rezadero:

Para eso está el rezadero, para eso está el rezo, para ayudarle a esa alma a llegar a donde tiene que llegar, porque no sabemos si es que vamos al Cielo o a donde nos toca ir. Entonces, para eso están los rezaderos, que rezan la noche que está ahí el cadáver –ahí el cuerpo presente– y las nueve noches, hasta la última noche, hasta la novena que sabemos hacer aquí. Uno de los alabados dice: "El día que yo me muera, / último favor les pido, / que me lleven paso a paso a la tierra del olvido, / que me lleven paso a paso a la tierra del olvido". Nosotros aquí tenemos la costumbre de sacar el cadáver; le paseamos

¹⁷⁷ "Entrevista a Inés Morales..."

¹⁷⁸ "Entrevista a Alicia Mina, portadora de los cantos tradicionales, por Pablo Minda", Borbón, 1 septiembre 2013.

*en el pueblo. Entonces ahí vamos cantando: "Golpecitos a la puerta, / silbidos a la ventana, / silbidos a la ventana, / Juan, anda ver quién es, / que es tu madre que te llama, / que es tu madre que te llama", y ahí se va nombrando a toda la familia [...] O sea que es el cadáver que está llamando a despedirse. Estos son alabados para la familia*¹⁷⁹.

Las salves, en cambio, se cantan de forma complementaria al rezo y se podría decir que estructuralmente forman parte del mismo ritual:

*Cuando ya se termina de rezar el rosario, cantamos las salves, las salves a la Dolorosa, "Salve, Dolorosa madre!", y ahí vienen los alabados. Nosotros la salve la cantamos: "¡Salve, salve, Dolorosa madre!", entonces un poco a la Virgen y también a la madre, que le ayude a pasar la pena de que se le va su ser querido*¹⁸⁰.

Otra portadora¹⁸¹ de estos saberes comenta los significados de las salves y los alabados en los siguientes términos:

*[...] eran unos cantos fúnebres, de mucho dolor. La gente, cuando iba a enterrar su cadáver, cantaba sus alabados y la gente se ponía de rodillas para cantar esos alabados grandes y la familia, en ese momento, sentía ese dolor profundo y se tiraba al suelo porque perdía la respiración y caía al suelo [...] Otra cosa que también nos estamos olvidando, la Semana Santa; nuestra gente canta salves en la resurrección de Cristo. Toda esa semana pasan rezando y, el último día, el Viernes Santo, las mujeres se visten de negro, se visten de duelo –en mi pueblo acostumbra así– y empiezan a cantar*¹⁸².

A continuación se presenta uno de los alabados clásicos de la provincia de Esmeraldas:

*¡Adiós, primo hermano!
¡Primo hermano, adiós!
Te vas y me dejas
solito con Dios.
Estas cuatro velas,
me las dio el Señor.
Son las cuatro velas
de la salvación.*

¹⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁸¹ Se denomina portadores o portadoras a las personas que poseen conocimientos sobre elementos del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), en este caso, sobre los cantos tradicionales afroesmeraldeños.

¹⁸² "Entrevista a Jenny Nazareno..."

*¡Oigan cómo suena
y como retumba!
Son golpes del alma,
allá en la tumba.*

El padre Martín Balda tiene una perspectiva diferente respecto de las salves y los alabados. Para él, no es posible hacer una diferencia tajante entre unos y otros. Considera que los alabados no se cantan a los muertos, sino que son oraciones que se dirigen a los santos y se reservan para las grandes celebraciones:

Los alabados serían como esas aclamaciones, oraciones hecho canto, son alabados donde entra, en muchos aspectos, hasta frases en latín, porque son oraciones que la gente ha ido aprendiendo. Pero a mí me parece [que] a lo mejor habría que profundizar. Al menos en la práctica, los alabados hacen referencia principalmente a unas celebraciones litúrgicas: Semana Santa, quizás Navidad, quizás alguna fiesta; antes habían muchas fiestas tradicionales: del Corpus Christi, la Fiesta de la Asunción. Entonces, los alabados me han dado la impresión de que son para esos momentos donde hay como un grupo que se reúne para una fiesta¹⁸³.

Según este sacerdote, conocedor de la cultura afroesmeraldeña, el arrullo condensa todas las manifestaciones de los cantos tradicionales afroesmeraldeños:

[...] yo, quizá, no veo alabados cuando una persona fallece; son más bien arrullos, porque en el alabado principalmente la mentalidad de la gente es hacia Dios, manifestado en Semana Santa o manifestado en la Navidad. Entonces, [el alabado] va hacia una fiesta, hacia un Dios, también un santo; puede ser la Virgen. A los muertos va más el arrullo. El alabado son tipos de oraciones grandes que la gente de una manera dice, pero hace referencia a Dios, a la Virgen, quizá a uno de los santos. Sin embargo, los arrullos no..., los arrullos [son] una cosa mucho más amplia, donde ya no [hay] tampoco esa dedicatoria a una alabanza a Dios, porque al difunto no lo van a alabar. Entonces, buscan una manera de que el difunto participe, entonces, ahí viene el arrullo¹⁸⁴.

Como se puede ver, los arrullos, chigualos, alabados y salves se inscriben tanto en la cosmovisión de los afroesmeraldeños como en el marco de la religiosidad popular¹⁸⁵ que practican. Se trata más bien de un

¹⁸³ "Entrevista a Martín Balda..."

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Aunque existe una diferencia de criterios en la definición y la manera de entender los arrullos, chigualos, salves y alabados, ya sea por parte de la comunidad o por un oficial de la Iglesia católica, ello no invalida la fe y el significado que los cantos tienen para la religiosidad de los afroesmeraldeños. La Iglesia no ha tenido otra opción que reconocer la validez de estas prácticas religiosas.

catolicismo popular que ha logrado integrar el catolicismo oficial con aspectos que se encuentran muy cercanos a la religiosidad de origen africano y con elementos de la cultura indígena con la que los afroesmeraldeños han convivido por siglos.

Formas de transmisión de los cantos tradicionales

Un elemento importante en este tipo de cantos tradicionales, que guarda estrecha relación con el patrimonio inmaterial, es la forma en la que las personas aprenden a ejecutarlos. Prácticamente nadie fue educado, en el sentido escolarizado de la palabra; todos adquirieron las destrezas por medio de la observación, la práctica que ejercieron desde muy pequeños y el constante ejercicio, hasta lograr la maestría que hoy ostentan. Así sucedió en el caso de la señora Alicia Mina Caicedo, oriunda de la parroquia Borbón:

Mi abuelo era rezandero y la señora también cantaba arrullos y lo mismo mi mamá también era cantadora. Entonces, yo en ese medio aprendí; con todos ellos yo aprendí, yo los escuchaba. Mientras mi mamá estaba haciendo oficio, ella estaba cantando, entonces yo escuchaba. Después, me llevaban a los arrullos y yo, ahí, [a] escuchar, porque yo no podía entrar, porque no sabía los versos. Entonces, fui poniendo un

poco de atención, poco a poco jugábamos con una muñeca con mis otras hermanas. Entonces, ahí hacíamos como que se moría la niña y, nosotros, con palitos hacíamos como que tocábamos y cantábamos arrullos. Aprendí a cantar los alabaos también con mi mamá. Ella iba a los muertos; yo también iba. Solamente ponía atención porque no podía cantar bien los alabaos. Poco a poco fui aprendiendo a escuchar como ellas cantaban, al principio me daba miedo, porque siempre daba miedo¹⁸⁶.

Rosa Wila cuenta cómo fue su proceso de aprendizaje del canto de los arrullos:

Bueno, de los arrullos, los alabaos, las décimas, eso lo he ido aprendiendo, oyendo, porque, en el tiempo de antes, cuando se moría un adulto [...] toda la semana la gente se reunía ahí en la casa del enfermo. La gente, de día, se venían a hacer sus trabajos y de noche ya la gente estaba acompañando a ese enfermo [...] Eran una gente unida [...] Bueno, si es que se moría, pues entonces ya era para cantarle los alabaos. Se le cantaba los alabaos toda la noche, amanecía el día y ahí se lo iba a enterrar. En los arrullos, era ya para las fiestas de San Antonio, de la Virgen del Carmen. Para San Antonio había una [fiesta y un fiestero]¹⁸⁷.

¹⁸⁶ "Entrevista a Alicia Mina..."

¹⁸⁷ "Entrevista a Rosa Wila..."

En el caso que se presenta en este testimonio, el patrón de aprendizaje es el mismo. Empieza desde la niñez a través de la observación. Luego, la madre es la que guía al principiante hasta alcanzar la mayoría de edad. Posteriormente, el aprendiz va perfeccionándose hasta alcanzar un grado superior de destreza:

Yo aprendí a cantar arrullos desde mi infancia. Empecé a escuchar el arrullo cuando moría un niño, cuando había fiesta de santo –siempre–, en alguna manda que hacían los mayores o en un compromiso con algún santo que le había hecho algún milagro, siempre se hacían los arrullos. La gestora, para mí, fue mi madre, porque siempre la veía cantando arrullos y también la décima. En la poesía, mi inspiración fue mi madre, porque todo un tiempo cuando tocaban fiestas de fin de año en la escuela, los padres, en especial las madres, eran las que declamaban poesías, recitaciones; daban esas loas. Yo me fui grabando de mi madre. [A ella] siempre le gustaba componer arrullos y, cuando me tocó a mí, tuve la oportunidad de participar. Trabajaba en el Colegio Félix Preciado [...] allí se dio la oportunidad de que todos los maestros del cantón escribiéramos una décima, una poesía, sobre el tema El agua potable¹⁸⁸.

La señora Crisanta Quintero, una de las arrulladoras más importantes de San Lorenzo, relata desde cuándo tuvo esa inclinación por los cantos tradicionales de la religiosidad afroesmeraldeña:

Me nació creo que con esa vocación. Antes, las mujeres daban a luz y se morían los niños con mal de ocho días, de catorce días y lo arrullábamos. Así fuera un aborto [...] tenían que arrullar y a mí me gustaba. Más cuando veía a los niños, me gustaba y yo pues lloraba y le decía a mi mamá que me llevara. Después, mi mamá, cuando fui teniendo unos ocho, nueve, diez años, comenzó a llevarme también. Desde pequeñita, yo me metía a la fila de las mayores y ahí me ponía a ayudarles a cantar. Me decían: “Pon un arrullo, pone uno”. Y allí, yo ponía y ahí ellas me ayudaban. Y así fui yo practicando. Pero era una cosa que me nacía. Ya cuando yo oía el bombo y yo no iba, yo no podía dormir; las manos, lo pies se me [ponían inquietas]. Se moría un angelito y me venían a pedir a mi mami para esta noche. Así: “¿Prima Marta, me presta a su hijita? Yo sé que ella canta. ¿Me la presta para esta noche? Voy a celebrar las Carmen, las Lajas, San Antonio”. Porque antes, todos esos santos se los celebraba; ahora ya no¹⁸⁹.

¹⁸⁸ “Entrevista a Jenny Nazareno...”

¹⁸⁹ “Entrevista a Crisanta Quintero, arrulladora, por Pablo Minda”, San Lorenzo, 2 septiembre 2013.

Este testimonio ratifica la manera de transmisión de los conocimientos: la observación, más la práctica permanente, unida a cierta vocación –una especie de llamado que les motivó al aprendizaje. Además, muchos de los intérpretes componen sus propios arrullos como, por ejemplo, don Higinio o Rosa Wila, que lo confirma diciendo: “Sí, pues sí, yo es que los compongo. A mí no me los viene a dejá nadie escrito, yo soy la que los compongo”¹⁹⁰.

Existen varios casos como los que hemos anotado. Sin embargo, cabe indicar que esto está cambiando de manera rápida y radical. Hoy los niños y niñas, sobre todo en la ciudad y en algunas comunidades del campo, ya no aprenden siguiendo el canon tradicional, sino que van a una escuela de música típica afroesmeraldeña, donde pueden aprender a cantar, a tocar los instrumentos y a bailar. No están claras las implicaciones que esta modalidad de aprendizaje pueda tener con respecto a la tradición; lo que es claro es que existe algo que no es posible aprender en una escuela y que encierra una forma particular de vivencia: el estar ahí, el sentir miedo, el ir de a poco y el que sean los mayores los que van observando a los niños y permitiéndoles que vayan asumiendo nuevas responsabilidades, ya sea en los cantos o en los rezos, como ocurrió con la señora Crisanta Quintero, arrulladora de ochenta y dos años, en San Lorenzo, y con la señora Rosa Quintero, rezandera y arrulladora de Quinindé.

Funciones sociales y culturales de los cantos tradicionales afroesmeraldeños

Las funciones sociales y culturales de los cantos tradicionales involucran dos campos que se encuentran interconectados el uno con el otro: el campo de lo individual y el de lo social-comunitario. Sin embargo, es el campo social el que tiene preeminencia. Las funciones de los cantos tradicionales a nivel individual se limitan, por ejemplo, a cuando las personas reciben un milagro de un santo, cuando les ha ido bien en un negocio o han adquirido una casa. En esos momentos, se realiza un arrullo o velorio. Esto satisface la necesidad del devoto de pagar una promesa y estar bien con su santo. En algunos casos, este acontecimiento conlleva el incremento de cierto prestigio social de la persona, la familia o del grupo de personas que organiza la fiesta. A la vez, activa los lazos de solidaridad y de amistad con la comunidad y con el grupo familiar y crea la idea de una especie de “hermandad”, promovida por el santo del cual todos son devotos. Esto es más claro, por ejemplo, en la parroquia Ricaurte, del cantón San Lorenzo, donde todos los moradores de la comunidad organizan el arrullo para la Virgen de las Lajas, que es la patrona de la parroquia.

¹⁹⁰ “Entrevista a Rosa Wila..”

Mientras se realizaba la investigación de campo en Quinindé, Limones, Esmeraldas y Ricaurte, lugares donde se realizaron arrulllos, se pudo constatar que la convocatoria para dichos actos era amplia. A estos eventos acuden personas de las comunidades cercanas y familiares que viajan desde Esmeraldas, Guayaquil o Santo Domingo de los Tsáchilas, lo cual refuerza los lazos sociales y de amistad entre los miembros de la comunidad y la persona o el grupo de personas que organiza la fiesta.

Este rol social y comunitario de los cantos tradicionales es mucho más claro en el caso de las salves, alabados y chigualos, que implican actos de solidaridad. Como indicaba Rosa Wila, se trata de acompañar a una persona enferma hasta que muera o se cure. Si muere, los alabados y las salves expresan empatía con el dolor que sufren los familiares del difunto, a la vez que se pide para que su camino al “otro mundo” sea lo menos doloroso posible. En el caso de los chigualos, no se trata de dolor ni sufrimiento, sino de una alegría que es compartida por todos. No obstante, el resultado es el mismo: la cohesión del grupo y de la comunidad.

Los cantos tradicionales se entonan normalmente en el espacio de la casa y, solo excepcionalmente, en la calle, la iglesia o en el cementerio, durante la velación y el traslado de los féretros. También se interpretan en las fiestas de carácter religioso, que son uno de los elementos más importantes en la cultura afroesmeraldeña. Estas no solo involucran la relación del devoto

o fiestero con su santo, sino que son, sobre todo, actos intensos de socialización a los que acuden amigos, parientes, conocidos o simplemente personas que tienen fe y son devotos del santo. Hay arrulllos que se han convertido poco a poco en comunitarios y han salido de la esfera familiar, por ejemplo, en la parroquia Ricaurte, en el cantón San Lorenzo, el arrullo de la fiesta de la Virgen de la Merced –patrona de la parroquia– se ha convertido en una fiesta de toda la comunidad. Lo mismo ocurre con la fiesta de San Martín de Porres, en Canchimalero, que se ha transformado en una fiesta nacional, aunque el acto íntimo de *arrullar al santo* sigue siendo una cuestión de las personas que tienen fe.



Fiesta religiosa popular en Esmeraldas

Sin embargo, cabe señalar que la mayoría de los arrullos se celebran aún en espacios pequeños, ya sean familiares o comunitarios. Las fiestas de arrullos, conocidos también como velorios, son organizadas por las personas devotas de los santos. Aunque generalmente es una sola persona las que las organiza –o máximo una familia–, en ocasiones, como en el caso de Limones, también pueden ser organizadas por un grupo de personas que son devotas del Divino Niño.

Las fiestas de arrullos son eventos, a la vez, festivos y religiosos. Normalmente se realizan en fechas que conmemoran el santoral católico. El espacio físico donde se interpretan los arrullos generalmente es la casa de alguna persona u otro lugar adecuado para la ocasión. Se trata de un lugar sagrado, en el mismo sentido que se le da a una iglesia, pero es además “un lugar especial”, algo así como el *terreiro* de las religiones afrobrasileñas. Contiene un altar, en el que el santo –en cuyo honor se celebra el arrullo– ocupa el lugar central, y puede estar acompañado de otros santos o de la Virgen María. El altar se adorna con flores, cintas de colores y velas; todo esto le da un aspecto festivo y de alegría, diferente a los espacios comunes.

Se puede decir que el lugar donde se cantan los arrullos es un espacio “construido” simbólicamente, que determina el comportamiento de las personas. Si bien este comportamiento no es de “sumisión al poder de una fuerza espiritual”, es respetuosamente alegre y cargado de algarabía. En él no se escatima el consumo de

licor –primero medido– para “aflojar la garganta” y “aclarar la voz de las cantoras y cantores” y que, luego, en el transcurso de la noche y al calor del arrullo, sube de tono.

Además de preparar el altar, los organizadores deben realizar otros gastos para proveerse de los alimentos y del licor que se brindará a los asistentes, así como también contratar a los arrulladores o arrulladoras; al bombero, que es quien toca el bombo y sin cuya presencia no hay arrullo; y a los cununeros, que son quienes tocan los cununos o tambores pequeños. Si alguno o algunos de estos músicos no existen en la comunidad, el organizador debe invertir en su contratación y traslados desde su lugar de origen y, en ocasiones, efectuar gastos para arreglar los instrumentos. En los arrullos que están dirigidos a los niños, como el que organiza la señora Crisanta Quintero, en San Lorenzo, se debe además comprar regalos y camisetas que luego se entregan a ellos.

Todo esto se hace por la fe en el santo, ya que los devotos están pagando una manda o un favor que han recibido:

[...] en un mes, yo tuve mi casita. De ahí, en el otro mes, conseguí un motor y así sucesivamente. Cada mes el Divino Niño me ayudaba bastante. Comencé cuando vino el año. Dije, “Bueno voy a arrullarlo”. Hice mi promesa con él; fue una fiesta. Es un arrullo lindísimo que, justamente, el

*19 de septiembre de este mes ya toca. Es muy bonito; vienen bastantes personas*¹⁹¹.

La señora Crisanta explica que realiza el arrullo por devoción y por herencia:

*Yo empecé a celebrar al Niño, porque yo, en Concepción, tuve conexión con un tío que se llamaba Abraham Castillo y la suegra de él celebraba al Divino Niño. Ahí me vestían a mí como angelito, me ponían alitas y a las doce de la noche, que es el nacimiento, nos hacían entrar a nosotros al local cantando: "Niñito bonito, carita de dalia". El 2 de febrero son las Candelaria. Íbamos entrando los niños con alitas, vestiditos de blanco y ahí nos enseñaban que les dijéramos unos versitos al santo: "Niñito nada te traigo, / porque nada no tenía, / tan solo lo que te traigo, / la flor del Ave María". El otro decía: "Niñito nada te traigo, / porque vengo de Borbón, / tan solo yo te traigo / esta rosa en botón". Entonces, yo me quedé con eso y cuando empecé a celebrar al Divino Niño, el nacimiento, empecé con ese ritmo, que aquí son los niños. Los visto de ángel, saco a la Virgen María, a San José, los reyes; yo reúno unos dieciséis, quince niños y a los ángeles y, entonces, esos niños yo los traigo aquí durante la novena. Les enseño a cantar, a hacer adoraciones, versitos para que le digan al Niño*¹⁹².

Una vez que está listo el altar y todos los preparativos, según el caso, a las ocho de la noche se hace una procesión por las calles de la comunidad y, si existe la posibilidad, se va a la iglesia y se participa de la misa que el sacerdote celebra con una intención especial para cada arrullo. En otros casos, el sacerdote va al lugar donde está el altar del santo y celebra ahí la misa. Si no se puede tener una misa, se reza el rosario y, una vez terminado, empieza el arrullo.

Cuando empieza el arrullo, al santo "se lo baja de su altar", se lo pone de frente y cerca de los cantadores y cantadoras que, conjuntamente con el bombero y los cununeros, ocupan el centro de la sala, alrededor de la cual se sienta el resto de personas.



Bomberos, cununeros y cantadoras en pleno arrullo al Divino Niño, en Limones

¹⁹¹ "Entrevista a Neyra Montaña, fiestera del Divino Niño en Limones, por Pablo Minda", Limones, 1 septiembre 2013.

¹⁹² "Entrevista a Crisanta Quintero..."

Las piezas clave en el desarrollo de un buen arrullo o velorio son el bombero y las cantadoras o cantadores, junto al buen estado de los instrumentos. Generalmente, se producen entredichos entre el bombero y las cantadoras o cantadores. El bombero es quien marca y lleva el ritmo del arrullo. Los conflictos se producen cuando este “suelta el arrullo”, es decir, cuando termina la pieza por cansancio o porque ha perdido el ritmo de la música. La discusión se zanja cambiando temporalmente de bombero o con un descanso, luego del cual se vuelve con ánimos renovados.

A la media noche, se sirve chocolate caliente u otra comida, por lo general, caldo de gallina o comidas preparadas a base de pescado y mariscos. A las cinco o seis de la mañana, se sirve otra ración de comida y enseguida se “sube el santo al altar”, que es cuando termina oficialmente el arrullo. En ocasiones en que continúa la fiesta, se “da la vuelta” al santo o se le cubre la cara con una sábana y se continúa el baile.

Lo realmente importante del arrullo es el canto. Las canciones son apropiadas para cada santo y la mayor parte se improvisan ese mismo momento. Hay, sin embargo, arrullos tradicionales como el que a continuación se transcribe:

*Carmela viene llegando,
pero mañana se va, pero mañana se va.
Del Cielo le mandan cartas.
¡Que no se vaya a quedá! ¡Que no se vaya a quedá!*

*Carmela viene llegando,
como si viene de Roma, como si viene de Roma,
con su vestido de brillo
que le han mojado las olas, que le han mojado las
olas.*

La virgen de Las Mercedes también tiene sus devotos. El 24 de septiembre es su fiesta y los devotos le cantan arrullos como el siguiente:

*Mercedes, cuando te vayas
me dejarás tu corona
para que yo, cuando muera,
vaya derecho a la gloria.
Mercedes, dale 'e mamá
el niño que llora ya,
que mientras más yo lo arrullo,
él no se quiere callá.*

En el caso del Divino Niño, las devotas de Limones le han creado su propio canto:

*¡Oh, Divino Niño! Mi Dios y Señor, tú eres el dueño
de mi corazón.
¡Oh, Divino Niño! Mi Dios y Señor, tú eres el dueño
de mi corazón.
Niño amable de mi vida, consuelo de los cristianos,
la gracia que necesito, pongo en tus benditas
manos,
la gracia que necesito, pongo en tus benditas
manos.
¡Oh, Divino Niño! Mi Dios y Señor, tú eres el dueño
de mi corazón.*

¡Oh, Divino Niño! Mi Dios y Señor, tú eres el dueño de mi corazón.

Por eso, con fe y confianza, humildes y arrepentidos,

lleno de amor y esperanza, este favor yo te pido,

lleno de amor y esperanza, este favor yo te pido.

¡Oh, Divino Niño! Mi Dios y Señor, tú eres el dueño de mi corazón.

¡Oh, Divino Niño! Mi Dios y Señor, tú eres el dueño de mi corazón.

Otro arrullo, también dedicado al Divino Niño, dice así:

¡Ay! Súbanlo, colóquenlo, coloquen al Niñito en el altar.

¡Ay! Súbanlo, colóquenlo, coloquen al Niñito en el altar.

Esta noche con la luna, colóquenlo al Niñito en el altar.

Y mañana con el sol, colóquenlo al Niñito en el altar.

¡Ay, con el...! Colóquenlo al Niñito en el altar.

¡Ay, con la Osa Mayor! ¡Ay! Colóquenlo al Niñito en el altar.

¡Ay! Súbanlo, colóquenlo, coloquen al Niñito en el altar.

¡Ay! Súbanlo, colóquenlo, coloquen al Niñito en el altar.

Bota la vida pa' fuera, colóquenlo al Niñito en el altar.

Ve lo que nunca has visto, colóquenlo al Niñito en el altar.

... la Magdalena, colóquenlo al Niñito en el altar.

Lavando lo que se..., colóquenlo al Niñito en el altar.

¡Ay! Súbanlo, colóquenlo, coloquen al Niñito en el altar.

¡Ay! Súbanlo, colóquenlo, coloquen al Niñito en el altar.

En estas expresiones está presente la relación viva que, según Antón Sánchez, existe entre las personas, los santos y la Virgen:

Los santos y las vírgenes, y las ánimas, tienen una relación viva con las personas. Estas fuerzas intercambian favores, problemáticas y circunstancias en la vida cotidiana. Por ejemplo, en el plano de las curaciones, el buen destino, la suerte y la productividad, los santos y vírgenes juegan un papel clave. Para tratar una enfermedad, muchos sabios tradicionales afrodescendientes, a través de rezos de oraciones y secretos, invocan la presencia de santos como San Gregorio, San Antonio, la Virgen del Carmen, San Martín de Porres, el Divino Niño, San Francisco, Santa Helena, la Santísima Trinidad y una cantidad enorme de santos y vírgenes propias del panteón católico¹⁹³.

193 John Antón Sánchez, *Diagnóstico de manifestaciones de la religiosidad popular afrodescendiente...*, p. 83.

LA MARIMBA
COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL



Situación del Patrimonio Cultural Inmaterial afroesmeraldeño

El Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) visto por sus actores

Uno de los temas indagados en el proceso de investigación fue cómo la población afroesmeraldeña percibe la vigencia y la continuidad de la marimba, su música y danza y los cantos tradicionales. Al respecto, existen visiones que oscilan entre el optimismo y el pesimismo.

De manera general, se considera que la religiosidad que hace parte de estas manifestaciones se encuentra vigente y es un aspecto fundamental a tomar en cuenta. En los espacios oficiales de la Iglesia católica o evangélica, los cantos y oraciones son acompañados con música tradicional esmeraldeña; la “misa afro”, que se celebra en épocas especiales dentro de la Iglesia católica, es un claro ejemplo. Por su parte, los evangélicos que predicán en las calles, lo hacen al son de cununos, maracas y guasá. Así mismo, los portadores del PCI y la ciudadanía en general, ya sea de manera individual o colectiva, ponen en práctica estas manifestaciones y permiten la continuidad de tradiciones que son recreadas constantemente.

A este ambiente positivo contribuyen las iniciativas que llevan adelante los gobiernos locales e instituciones del Gobierno central, como el Ministerio de Cultura, la Casa de la Cultura, el Ministerio de Turismo, entre otras.

Frente a este sentimiento de optimismo está presente el pesimismo, que se basa en los riesgos y amenazas que las personas perciben alrededor del PCI afroesmeraldeño. Estos riesgos y amenazas incluyen la pérdida de materiales para la construcción de instrumentos, debido a la tala indiscriminada del bosque, como en el caso de la chonta que se usa para la construcción de la marimba y de los árboles con los cuales se construyen

tambores y bombos, tala que implica además la desaparición de animales de los cuales se obtienen las pieles para los tambores. Este es un tema que merece atención por parte del Estado¹⁹⁴, pues la situación de deforestación avanza de manera acelerada en las comunidades y es un fenómeno que va unido a procesos de desplazamiento de la población de sus territorios ancestrales.

Sin embargo, cabe anotar que hay la posibilidad de realizar proyectos encaminados a la reforestación o al mantenimiento de áreas de bosque, dado que algunas comunidades aún viven en sus territorios ancestrales y los mantienen en su posesión.

A lo anterior, según portadores del PCI analizado, se suma la falta de apoyo del Estado para realizar actividades de promoción artística de la marimba y expresiones culturales relacionadas. Esta es una queja recurrente de parte de los grupos artísticos. En este sentido, también hace falta que algunos gobiernos autónomos descentralizados asignen presupuesto para la investigación, promoción y salvaguarda de la marimba, su música, danza y los cantos tradicionales, considerados PCI de la población afroesmeraldeña.

Otros entrevistados perciben como un riesgo la penetración de las iglesias protestantes, pues estas no permiten el despliegue de alegría y goce con los tambores y tampoco que se arrulle a los santos o se canten salves y alabados en los funerales, prácticas íntimamente relacionadas al catolicismo:

[A los evangelistas no les gusta lo tradicional], en cambio uno trae su tradición. Al menos, yo he de morir con la tradición; lo mismo mi familia, porque mi mamá era así, sino que una hermana mía... Mi mamá, ella estaba enferma... y mi hermana [se convirtió] al evangelio. Y bueno, cuando mi mamá se murió, ella se opuso a que le cantaran y eso fue un problema. Y la gente, de madrugada, como sabían que mi mamá era cantadora de aquí –de este pueblo– [empezó a cantar]¹⁹⁵.

Un riesgo adicional percibido es la falta de introducción de estos elementos patrimoniales en el sistema educativo formal y la folclorización de las expresiones culturales:

Ese riesgo está permanente ahí. Sí, hay un volver, pero no se ha incorporado [la música y danza tradicional] al sistema educativo, a los

¹⁹⁴ La situación ha llegado a tal extremo de gravedad, que el 23 de septiembre de 2013, el presidente de la República emitió el Decreto N° 116, declarando en estado de emergencia a la provincia de Esmeraldas por la tala indiscriminada del bosque. El decreto prohíbe la corta y movilización de madera por sesenta días y dispone también una auditoría de todos los permisos y licencias otorgados por el Ministerio del Ambiente.

¹⁹⁵ "Entrevista a Alicia Mina.."

programas dentro del área de música o de cultura o de historia o geografía, inclusive. Siempre hay el riesgo que quede, como decíamos, en términos del menosprecio que está alrededor de la palabra folclorizar. [Que se quede] sólo en los temas de folclorización y no como una incorporación de cultura plena del Ecuador y de Colombia. Entonces, el riesgo está ahí. Yo creo que el Instituto de Patrimonio ha atendido a las señales de alerta temprana, porque el tema está enfocado muy bien. Es la narración alrededor del tema marimba, no solo del instrumento, sino los significados y los instrumentos que le acompañan, primos hermanos: el bombo, el guasá, las maracas, voces, todos los que acompañan. Entonces, esto debe ser como parte de un todo cultural de esta costa del Pacífico colombo-ecuatoriana. Entonces, –ojo– se están atendiendo a las señales de alerta temprana de una expresión cultural que no ha perdido el riesgo de que se quede ahí disminuida [...] Entonces, es importante que esto cambie; se entienda que no es cosa de dos o tres personas –ahí– que bailan marimba¹⁹⁶.

En San Lorenzo, la evaluación sobre el PCI también se debate entre el optimismo y el pesimismo. El mayor problema pasa por el desdén de los mismos afroesmeraldeños hacia la enseñanza de los aspectos fundamentales de la cultura y la tradición local y la negación

a reconocer la importancia que tienen estos elementos culturales en la educación formal:

[...] todos los sectores que bailamos, ese son lo llevamos en la sangre. Ese son nos sale del alma, cuando escuchamos, nosotros, la marimba. Allá, en el puesto, nos movemos, damos un pasito y bien que la sangre misma es la que vibra, y nuestro corazón, llevándonos al baile. En las escuelas también ya se están metiendo en eso. En el cantón, tanto exigir y hablar que en los pregones ya son con arrullo, reviviendo nuestra cultura, y ya la gente canta sus arrullos y ya la gente presenta sus cantos. En el mismo desfile, ya la pastoral van con la ropa afro. Y entonces, creemos que, ese legado cultural, nosotras debemos dejarlo a nuestros hijos, a nuestros nietos, a nuestros sobrinos, a nuestros parientes para que ellos no pierdan esa tradición y puedan asumir los desafíos que nos vienen [...] Esos grandes [retos] que nosotros tenemos que enfrentarlos y tenemos que enfrentarlos, los que tenemos más conocimiento, para irlo transmitiendo. Para que los nuestros se vayan interesando con su cultura, yo les digo: “las negras son lo más bonito, las negras son lo más hermoso que hay, con esos cuerpos de guitarra, con esas grandes caderas, con esas piernas gordas, con esa elegancia; ustedes no tienen por qué estar con vergüenza de su color”¹⁹⁷.

¹⁹⁶ “Entrevista a Juan Montaño, escritor, editorialista del Diario Hoy, por Pablo Minda”, Esmeraldas, 5 septiembre 2013.

¹⁹⁷ “Entrevista a Jenny Nazareno...”

A la vez que los entrevistados miran los problemas por los que atraviesa el PCI, proponen posibles soluciones:

[...] en realidad, no ha habido el interés de que dentro de los planes y programas de educación se incluya nuestra historia [...] y también podemos decir que nuestra gente –nuestro joven– al salir de su comunidad, al salir de su pueblo, va agarrando la cultura de otros y perdemos la nuestra. Entonces, se debería trabajar para retomar a esos jóvenes, a esas niñas, [ya] que yo siempre digo que la esperanza de los cambios, cuando se refiere a la cultura, está en los niños, porque ya los jóvenes, porque ya algunos mayores, ya cambiaron, pero si trabajamos con los niños, va a ir cambiando esa historia que nos quiere someter¹⁹⁸.

Aída Valdez, del Municipio de Quinindé, considera que se debe capacitar a los portadores del patrimonio e insertarlos en alguna institución del Estado para que puedan realizar de mejor manera su trabajo:

[...] capacitando a las personas para que ellas tengan un tipo de alcance [...] Entonces, sería factible de que se inserte a estas personas que mantienen este arte en las celebraciones de los

arrullos; se las inserte –diría yo– al Ministerio de Cultura, para que, de otra manera, ellos reciban aunque sea alguna cuestioncita para que puedan celebrar su santo¹⁹⁹.

Una de las portadoras del PCI afroesmeraldeño manifiesta que se debe insistir en mantener la tradición, porque “es como habernos sembrado, habernos dejado una casa, su papá, nuestra mamá. Y uno ama esa casa porque fue hecha de su papá. Así mismo, esas costumbres las crearon nuestros papás, ya quedó eso ahí y tenemos que mantenerlo nosotros también”²⁰⁰.

Como se ve, existe confianza por lo que se está haciendo, pero a la vez persiste una dosis de desaliento por los cambios que están ocurriendo en la sociedad afroesmeraldeña y que, a veces, dejan sin referente a los actores vinculados a la marimba, su música y danza y a los cantos tradicionales. El avance de la modernidad, que trae consigo el desarrollo de la música electrónica, sintetizada, y la penetración de sectas e iglesias protestantes, que prohíben la música de marimba y sus cantos (de cierta forma reeditando la persecución de la cual estos instrumentos, música y bailes, ya fueron objeto por parte de la Iglesia católica), son algunos de los desafíos que los afroesmeraldeños deben

¹⁹⁸ “Entrevista a Alicia Mina...”

¹⁹⁹ “Entrevista a Aída Valdez, portadora de los cantos tradicionales y promotora cultural del Municipio de Quinindé, por Pablo Minda”, Quinindé, 6 septiembre 2013.

²⁰⁰ “Entrevista a Crisanta Quintero...”

enfrentar para mantener su PCI. Como manifestó una persona en una conversación, en el marco de la presente investigación: “Hemos resistido quinientos años y hemos salido adelante. Esta es una prueba más que también será vencida”²⁰¹.

Los gobiernos locales de los cuatro cantones donde se realizó la investigación tienen interés por apoyar el desarrollo de la música de marimba y la danza tradicional que la acompaña. Esto lo demuestran por medio de los distintos programas y proyectos que sus administraciones desarrollan. Los cuatro alcaldes, o sus representantes, manifiestan que la marimba, su música y danza conforman la base de la identidad de la población, por lo que han seguido una lógica de apoyo a las escuelas y festivales, con la finalidad de impulsar el aprendizaje, el encuentro de los actores culturales y la revalorización de la cultura. El responsable del Área de Cultura y Deportes del Municipio de San Lorenzo lo expresa en los siguientes términos:

Bueno, en eso estamos con el proyecto de la Escuela de Música Tradicional, escuela de música autóctona; danza y música, prácticamente. Además de eso, va acompañado con lo que es la parte de la sistematización de la información.

Entonces, en este contexto, va todo eso. [Además de la] escuelita, se tiene que hacer ese trabajo de ir conociendo lo que es nuestra marimba, de las tradiciones y todo lo que en torno a esta parte musical se hace; lo que la gente cultiva. Eso y otros proyectos que tenemos con el Ministerio de Cultura; ya el ministro les dio el visto bueno para los estudios..., es del Festival de la Marimba, aquí, en San Lorenzo, en 2014. La idea es tener a los mejores marimberos –ojalá se pueda– de toda la costa del Pacífico”²⁰².

En Esmeraldas, el alcalde del cantón se enfoca en la revalorización de la cultura y del patrimonio inmaterial de los afrodescendientes. Se trata, dice, “de mostrar lo que somos, de la generosidad, de la cultura de los brazos y puertas abiertas, nuestra capacidad de resistencia, la cultura de la alegría, de la cual la marimba, su danza y los cantos son su máxima expresión”²⁰³.

Para Katia Ubidia, Directora de Cultura del Municipio de Esmeraldas, la marimba, su música y danza, como patrimonio cultural, han sido una prioridad de política pública para el Municipio, expresada en las inversiones que se han hecho (ver siguiente acápite). Sin embargo, Ubidia plantea que “no se ha podido

²⁰¹ “Entrevista a Juan Montaña...”

²⁰² “Entrevista a Juan Arroyo, Director de Cultura del Municipio de San Lorenzo, por Pablo Minda”, San Lorenzo, 3 septiembre 2013.

²⁰³ Discurso de apertura del Festival Internacional de Música y Danza Afro: Carnaval Esmeraldeño, 2014, a cargo de Ernesto Estupiñán, alcalde de Esmeraldas. Este tipo de afirmaciones son una constante en los discursos del alcalde sobre la cultura y el patrimonio.

avanzar más, por la falta de colaboración del Ministerio de Cultura” y cree que “se debe seguir trabajando con los mayores y con los jóvenes, para lograr la transmisión y la permanencia de este patrimonio; que no se pierda”. Además, asegura que “la marimba, la danza, su música y la gastronomía de los afroesmeraldeños es el patrimonio auténtico de Esmeraldas”²⁰⁴.

En el Municipio de Quinindé existe una gran valoración del PCI de los afroesmeraldeños. En esta institución predomina una visión rescatasta de las manifestaciones que se consideran autóctonas del cantón, para lo cual se ha creado la Dirección de Cultura, con promotores afroesmeraldeños y de la nacionalidad chachi. Los promotores forman grupos, enseñan en las escuelas y los colegios y organizan festivales. La importancia que se otorga al PCI afroesmeraldeño se expresa en la administración del presupuesto asignado y en el apoyo a los grupos, que incluyen a personas con discapacidad, además del hecho de que los propios ediles y el alcalde del cantón se encuentren aprendiendo a tocar la marimba, el guasá y el bombo, por considerarlos parte de “lo nuestro”²⁰⁵.

En el Municipio de Eloy Alfaro, la situación es diferente. Existe interés por el PCI de los afroesmeraldeños, pero

no tienen en marcha proyectos relacionados ni un presupuesto específico para atender las demandas que en este sentido puedan presentar las comunidades. El responsable del Área de Cultura del Municipio considera que “el Estado y, específicamente, el Ministerio de Cultura, debe apoyar al Municipio en la formulación y en el financiamiento de los proyectos culturales y del PCI”²⁰⁶.

Actores y proyectos existentes encaminados al fortalecimiento del PCI de los afroesmeraldeños

En Esmeraldas, desde hace unos veinte años, se han dado acciones tendientes a que la música y danza de marimba y los cantos tradicionales no desaparezcan sino que, por el contrario, se fortalezcan. Los primeros esfuerzos dedicados a ese objetivo fueron los Festivales de Música y Danza Afroamericana, organizados por la Asociación de Norteños Residentes en Esmeraldas (ANRE), liderada por Diógenes Cuero. Luego siguieron los esfuerzos del Consejo Provincial de Esmeraldas, al declarar a la marimba y sus constituyentes como patrimonio intangible de la provincia de Esmeraldas, en el año 2001.

²⁰⁴ “Entrevista a Katia Ubidia, Directora de Cultura del Municipio de Esmeraldas, por Pablo Minda”, Esmeraldas, 12 agosto 2013. El Municipio de Esmeraldas ha realizado cuatro festivales de cine afro, concursos de cuenta-cuentos y encuentros de jóvenes y adultos para la lectura de poemas tradicionales de autores esmeraldeños, realizados a varias voces.

²⁰⁵ “Entrevista a Concejal de Quinindé, Pablo Minda”, Quinindé, 6 septiembre 2013.

²⁰⁶ “Entrevista a Hugo Iturre, responsable del Área de Cultura del Municipio de Eloy Alfaro, por Pablo Minda”, Limones, 1 septiembre 2013.

A partir del año 2000, el Municipio de Esmeraldas empieza un plan más organizado con miras al fortalecimiento de la cultura y la identidad de los afroesmeraldeños. Con esta finalidad, se crea el Conservatorio Municipal de Música, donde uno de los objetivos es que los niños, a la vez que estudian los instrumentos de viento y de cuerda, puedan también estudiar desde una perspectiva académica los instrumentos tradicionales, como la marimba y otros instrumentos de percusión.

En ese mismo año, se instauró el Festival Internacional de Música y Danza Afro: Carnaval Esmeraldeño, al que han asistido de manera regular países como Colombia, Perú, Venezuela, México, Costa Rica, Cuba y, en algunas ocasiones, Brasil. Este suceso produjo un *boom* de surgimiento de grupos artísticos hasta llegar a un número cercano a los veinticinco, varios de los cuales mantienen escuelas comunitarias para niños, como es el caso de Jolgorio Internacional, liderado por Santiago Mosquera, o La Voz del Niño Dios, cuya líder es Rosita Wila. Los demás están más dedicados a las presentaciones artísticas y eventos públicos.

En el año 2004, se creó en este mismo municipio, con apoyo de la Unesco, el Centro Internacional de Esmeraldas para la Diversidad Cultural y el Desarrollo Afro-Indo Americano. Este centro tiene la finalidad de desarrollar actividades y proyectos de alcance nacional e internacional en el área andina, buscando visibilizar a los pueblos afroamericanos e indígenas.

Por su parte, los Municipios de Quinindé, Eloy Alfaro y San Lorenzo realizan un trabajo encaminado a la promoción y fortalecimiento de las manifestaciones culturales de los afroesmeraldeños en sus territorios. Igualmente, las universidades locales, como la Pontificia Universalidad Católica del Ecuador, Sede Esmeraldas (PUCESE) y la Universidad Técnica Luis Vargas Torres de Esmeraldas (UTLVTE) tienen sus respectivas direcciones de cultura y, en algunos casos, proyectos de investigación destinados al fortalecimiento de estas manifestaciones culturales. La UTLVTE, en 2011, creó el Instituto Amílcar Cabral para la investigación de las culturas afroamericanas, indígenas y de otras etnias.

Sin embargo, se debe señalar que todas estas actividades y esfuerzos se realizan de una manera dispersa. No existe una articulación entre los diferentes actores culturales ni institucionales. La mayor parte de las iniciativas involucran “eventos”, sin un enfoque de proceso orientado al mediano y largo plazo, lo que conspira para que los objetivos planteados no se logren.

Matriz de actores vinculados a la gestión cultural de la provincia de Esmeraldas

Actor	Representación	Funciones relacionadas al PCI
Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal de Esmeraldas	Alcalde de Esmeraldas (Ernesto Estupiñán Quintero)	<p>Funciones. Promover y patrocinar las culturas, las artes, actividades deportivas y creativas en beneficio de la colectividad del cantón (literal q, artículo 54 del COOTAD).</p> <p>Competencias. Preservar, mantener y difundir el patrimonio arquitectónico, cultural y natural del cantón y construir los espacios públicos para estos fines (literal h, artículo 55 del COOTAD).</p>
Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal de San Lorenzo	Alcalde de San Lorenzo (Gustavo Samaniego)	Igual a las funciones y competencias anteriores.
Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal de Quinindé	Alcalde de Quinindé (Manuel Casanova)	Igual a las funciones y competencias anteriores.
Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal de Eloy Alfaro	Alcalde de Eloy Alfaro (Francisco Castro)	Igual a las funciones y competencias anteriores.
Gobierno Autónomo Descentralizado Provincial de Esmeraldas	Prefecto de Esmeraldas (Rafael Erazo)	<p>Funciones. Promover y patrocinar las culturas, las artes, actividades deportivas y creativas en el área rural, en coordinación con los gobiernos autónomos descentralizados de las parroquias rurales (literal 1, artículo 41 del COOTAD).</p> <p>Competencias. Planificar, junto con otras instituciones del sector público y actores de la sociedad, el desarrollo provincial y formular los correspondientes planes de ordenamiento territorial en el ámbito de sus competencias, de manera articulada con la planificación provincial, regional, cantonal y parroquial en el marco de la interculturalidad y plurinacionalidad y el respeto a la diversidad (literal a, artículo 42 del COOTAD).</p>
Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial Rural	Presidentes de las juntas parroquiales	<p>Funciones. Promover y patrocinar las culturas, las artes, actividades deportivas y creativas en beneficio de la colectividad (literal i, artículo 64).</p> <p>Competencias. Planificar, junto con otras instituciones del sector público y actores de la sociedad, el desarrollo parroquial y su correspondiente ordenamiento territorial, cantonal y provincial en el marco de la interculturalidad y plurinacionalidad y el respeto a la diversidad.</p>

Actor	Representación	Funciones relacionadas al PCI
Dirección Provincial de Turismo	Director provincial de turismo	Es la autoridad provincial en los temas de turismo. Coordina los proyectos de turismo en la provincia.
Dirección Provincial de Cultura	Directora provincial de cultura (Johana Bennet)	Es la autoridad provincial en materia cultural. Conoce, y es parte de, un importante movimiento cultural.
Casa de la Cultura, núcleo Esmeraldas	Presidente de la Casa de la Cultura, núcleo Esmeraldas (William San Toro)	Representa una visión importante de la gestión cultural en la ciudad y la provincia.
CONAMUNECE	(María Luisa Hurtado, arrulladora)	Representa la visión de las mujeres afroesmeraldeñas organizadas en el tema de la cultura y el PCI.
Federación de Artistas Populares de Esmeraldas		Tienen la visión popular de la cultura y pueden aportar de manera decisiva en la investigación del patrimonio inmaterial.
Federación de Músicos Tradicionales de Esmeraldas		Son los custodios y portadores del Patrimonio Cultural Inmaterial tradicional.
Priostes de santos, decimeros, arrulladores/ras		Son los portadores y custodios de la cultura tradicional de Esmeraldas.
Profesores y educadores		Pueden aportar en la elaboración de los expedientes técnicos.
Investigadores		Pueden aportar con conocimientos en los ámbitos metodológico y de contenido.
Centro Afroecuatoriano		Concentra el trabajo que sobre los afroesmeraldeños realiza la Iglesia. Dispone de un importante centro de información y documentación.
Centro Cultural de Esmeraldas	Patricia Muñoz	Posee importante información escrita de investigaciones que sobre la cultura de Esmeraldas se han realizado.

Fuente: Trabajo de campo / Elaboración: Pablo Minda, 2013

El siguiente cuadro sistematiza las iniciativas existentes con relación al fortalecimiento del PCI de los afroesmeraldeños, en especial la marimba, su música, danza y los cantos tradicionales.

Sistematización de proyectos en marcha respecto a la marimba y los cantos tradicionales

Institución	Proyectos en marcha	Demandas que realizan o recursos que pueden aportar para la salvaguardia del PCI asociado a la marimba y los cantos tradicionales	Presupuesto asignado
Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal de Esmeraldas	<ul style="list-style-type: none"> - Conservatorio Municipal de Música - Centro Internacional de la Diversidad Cultural - Festival Internacional de Música y Danza Tradicional Afroamericana 	Solicitan apoyo del Gobierno para sostener la inversión que realizan en estas actividades.	n/d
Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal de San Lorenzo	<ul style="list-style-type: none"> - Proyecto de apoyo a la construcción de instrumentos musicales en las comunidades; incluye enseñanza de ejecución de los instrumentos, danza y canto. - Cuenta con el centro cultural que es un espacio de reunión de los grupos culturales. 	<p>El Municipio ha manifestado el interés de continuar apoyando las actividades que se orienten a la salvaguarda del PCI relacionado con la marimba y los cantos tradicionales.</p> <p>Para el año 2014, tiene planificadas las siguientes actividades: Festival de la Marimba y puesta en marcha de la Escuela de Marimba (en cooperación con el Ministerio de Cultura, para lo cual ya han firmado un convenio).</p>	No tiene un monto específico destinado a proyectos vinculados a la marimba, su música, la danza y los cantos tradicionales.
Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal de Eloy Alfaro	No cuentan con proyectos específicos; apoya las actividades culturales que se orientan a la salvaguarda del PCI relacionado con la música y la danza de marimba y los cantos tradicionales afroesmeraldeños.	<p>El Municipio ha expresado la voluntad de participar en programas de apoyo a la salvaguarda del PCI relacionado con la marimba y los cantos tradicionales.</p> <p>Reclama un mayor apoyo del Gobierno nacional.</p>	No tiene un monto específico destinado a proyectos vinculados a la marimba, su música, la danza y los cantos tradicionales.

Institución	Proyectos en marcha	Demandas que realizan o recursos que pueden aportar para la salvaguardia del PCI asociado a la marimba y los cantos tradicionales	Presupuesto asignado
Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal de Quinindé	<p>Cuenta con el Departamento de Educación y Cultura.</p> <p>Ha incorporado a portadores del PCI relacionado con la marimba y los cantos tradicionales, como promotores culturales.</p> <p>Apoya a grupos culturales ejecutores de la marimba, su música y los cantos tradicionales.</p> <p>Cada mes realiza un evento denominado jornadas culturales.</p> <p>Apoya la conmemoración del Día Nacional del Negro.</p> <p>Ha constituido un grupo de danza de marimba con personas discapacitadas.</p>	<p>El Municipio tiene interés en participar en un plan de salvaguardia del PCI relacionado con la marimba y los cantos tradicionales.</p> <p>Reclama mayor apoyo del Gobierno nacional.</p>	<p>En 2013, destinó USD 329 454,00 para todo el sector cultura.</p> <p>Para 2014, la asignación prevista es de USD 455 701,00.</p>
Gobierno Autónomo Descentralizado Provincial de Esmeraldas	<p>Festival de Música y Danza Escolástico Solís</p> <p>Festival de Saberes Ancestrales, en el cantón Eloy Alfaro (parroquia Las Peñas)</p> <p>Apoyo a la festividad de San Martín de Porres en Canchimalero</p> <p>Curso vacacional donde se enseña música y danza afroesmeraldeña</p>	<p>No es su competencia, pero usa recursos de desarrollo comunitarios para la realización de actividades culturales.</p>	<p>Destina recursos de la Dirección de Desarrollo Comunitario.</p>
Universidad Técnica de Esmeraldas	<p>Festival de Arte, Ciencia y Cultura Nelson Estupiñán Bass</p>	<p>Cuenta con la Dirección de Cultura, la Carrera de Sociología y un programa de Antropología Cultural que puede aportar en el campo de la investigación.</p>	<p>Tiene un presupuesto general para cultura.</p>

LA MARIMBA
COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL



Conclusiones

A partir de los datos obtenidos en el transcurso de la investigación, se pueden establecer las siguientes conclusiones, no en términos de un punto de llegada, sino como fundamento para nuevas indagaciones que profundicen los hallazgos del presente estudio.

La marimba, su música, la danza y los cantos tradicionales son parte fundamental de la cultura de los afroesmeraldeños. Se encuentran en íntima relación con la cosmovisión, la religiosidad y la experiencia histórica de la población.

Adicionalmente, las manifestaciones artístico-culturales asociadas a la marimba, son producto de la persistencia, adaptación y reinención de culturas originarias del África, así como de culturas que los descendientes de africanos –los afroesmeraldeños– encontraron en los nuevos espacios a donde se los trasladó. En función de esta adaptación, han desarrollado un vasto conocimiento de la naturaleza, que les ha permitido seleccionar elementos para construir instrumentos y arrancarles los sonidos requeridos.

En esta perspectiva, la marimba, su música, la danza y los cantos tradicionales pueden ser considerados un complejo cultural que cumple con todas las exigencias, teóricas y prácticas del PCI. Son manifestaciones culturales transmitidas de generación en generación, donde la oralidad aún juega un rol importante; estructuran la identidad de la comunidad afroesmeraldeña y aportan de manera significativa a la diversidad cultural.

El complejo cultural marimba ha sido fundamental en el proceso de resistencia política, cultural y religiosa de la población afroesmeraldeña. Ha sufrido persecuciones, prohibiciones, pero se mantiene aún vigoroso, al punto que hoy forma parte de la documentación oficial del Municipio de la ciudad. La marimba, su música, la danza y los cantos tradicionales pueden ser entendidos como mecanismos discursivos que expresan las aspiraciones profundas de los afroesmeraldeños y afroesmeraldeñas.

Sin embargo, estas expresiones han sufrido cambios significativos. Hoy en día, se expresan más evidentemente en el espacio público que en los ámbitos comunitarios y familiares de socialización. Los conocimientos se transmiten de preferencia en escuelas, que de alguna manera suplen la ausencia de mecanismos de transmisión de los conocimientos, siguiendo las pautas tradicionales. Los cantos tradicionales empiezan a sufrir el mismo fenómeno. Hay fiestas que antes eran casi privadas, restringidas al ámbito familiar, y que hoy se están volviendo públicas y masivas. La festividad en honor a San Martín de Porres en Canchimaleiro, así como las fiestas de la Virgen del Carmen en Tachina y Río Verde, son señales de esta tendencia.

Los portadores –detentores– de los conocimientos asociados a la marimba y cantos tradicionales afroesmeraldeños, perciben que existen grandes riesgos para la conservación del patrimonio, empezando por la desaparición física de los maestros tradicionales, la destrucción de la naturaleza de donde se extraen los materiales para la elaboración de los instrumentos y la falta de políticas de parte del Estado para su protección.

Paralelamente, existe un fuerte debate entre ciertos grupos culturales que han “folclorizado” las expresiones vinculadas a la marimba y los cantos tradicionales y aquellos que reclaman que estas deben seguir expresando los valores tradicionales de resistencia y libertad.

Todos los municipios del ámbito donde se realizó la investigación tienen interés en promover los valores patrimoniales asociados al complejo cultural marimba. Eso se evidencia en los programas existentes y en el monto del presupuesto asignado para este fin.

Así mismo, existen varias instituciones que demuestran interés por trabajar en el fortalecimiento y salvaguarda de estos elementos, sin embargo, tienen deficiencias técnicas para llevar adelante su trabajo. Hay desconocimiento de los marcos normativos y de los mecanismos operativos para acceder a fondos que les permitan desarrollar programas y proyectos.

Las manifestaciones de la marimba, su música, la danza y los cantos tradicionales de Esmeraldas son muy similares a las que existen en el Pacífico sur colombiano. Estas similitudes se han mantenido y alimentado a lo largo de la historia mediante un constante ir y venir de las personas, los intercambios culturales y las relaciones de parentesco. Es común que la mayor parte de familias afroesmeraldeñas tengan familiares en la ciudad vecina de Tumaco, lo que ha reforzado, no solo los lazos familiares, sino también los culturales.

Finalmente, pese a las dificultades y los cambios observados, se puede aseverar que la marimba y los cantos tradicionales tienen una gran vitalidad. Esta vitalidad es más fuerte en el campo que en la ciudad, donde, pese a las presiones de la modernidad, persisten y forman parte del discurso identitario de la población.

Bibliografía

- Almeida Vinueza, José, "Racismo e identidad: fundamentos del racismo ecuatoriano", *Revista Ecuador Debate*, n.º 38, Quito, CAAP, 1996, p. 61.
- Andrews, George Reid, *Afro-Latinoamérica, 1800-2000*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2007.
- Antón Sánchez, John, *Diagnóstico de manifestaciones de la religiosidad popular afrodescendiente en las provincias de Esmeraldas y en el valle del Chota (provincias de Carchi e Imbabura)*, Quito, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, documento inédito, 2011.
- Antón Sánchez, John, y Luis Alberto Tuaza Castro, *Salvaguardia del PCI de los afrodescendientes en Ecuador: informe sobre la situación del PCI afrodescendiente de Ecuador*, Quito, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina, documento inédito, 2010.
- Asamblea Constituyente, Constitución del Ecuador, http://www.asambleanacional.gov.ec/documentos/constitucion_de_bolsillo.pdf. Acceso: noviembre, 2014.
- Barnet, Miguel, "La cultura que generó el mundo del azúcar", en Luz María Martínez Montiel, coord., *Presencia africana en el Caribe: claves de América Latina, nuestra tercera raíz*, México D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, pp. 165-235.
- Bartolucci, Enrique, *Hacia una pastoral afroamericana*, Cuadernos de Apertura, n.º 1, Esmeraldas, Vicariato Apostólico de Esmeraldas, 1987.
- CID PUCESE-PRAS, *Informe de valoración de pasivos socio ambientales vinculados a la actividad minera aurífera ilegal en el norte de Esmeraldas*, Esmeraldas, PUCESE, 2011.
- Cintra, Raimundo, *Candomble y umbanda: el desafío brasileño*, São Paulo, Ediciones Paulinas, 1984.
- De la Torre, Carlos, *Afro quiteños: ciudadanía y racismo*, Quito, CAAP, 2002.
- Deler, Jean-Paul, "Transformaciones regionales del espacio nacional ecuatoriano entre 1830 y 1930", en Juan Maiguashca, coord., *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930*, Quito, Flacso, Corporación Editora Nacional, 1994, pp. 295-352.
- Escobar, Martha, *La frontera imprecisa. Lo natural y lo sagrado en el norte de Esmeraldas*, Quito, Centro Cultural Afroecuatoriano, 1990.
- Estupiñán Bass, Nelson, *Desde un balcón volado*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1992.
- Estupiñán Tello, Julio, *El negro en Esmeraldas: apuntes para su estudio*, Santo Domingo de los Colorados, Editorial Offset Los Colorados, 1983.
- Franco, Juan Carlos, *La mulata: música ritual negra del norte de Esmeraldas*, Quito, Gerencia Ambiental de Petroecuador, 2002.
- David García Velasco, "Instrumentos musicales inherentes a la cultura tradicional de la provincia de Esmeraldas", *Cauces, Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, Sede Esmeraldas, N.º 2, Esmeraldas, 1992.

- Geertz, Clifford, *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1990.
- , *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Gobierno Provincial de Esmeraldas, *Plan Participativo de Desarrollo Productivo de la Provincia de Esmeraldas*, Esmeraldas, GADPE, 2011.
- Guber, Rosana, *El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Buenos Aires, Taurus, 2004.
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, VII Censo de población y VI de Vivienda, 2010.
- Jácome, Nicanor, "Un modelo diferente de vinculación al mercado mundial: el caso de Esmeraldas", *Segundo Encuentro de Historia y Realidad Económica y Social del Ecuador*, Cuenca, IDIS, 1978.
- Lischetti, Mirtha, *La antropología como disciplina científica*, Barcelona, Eudeba, s. f.
- Loor Villaquirán, Manuel, *Alonso de Illescas: una direccionalidad de servicio o rebeldía*, Esmeraldas, Imprenta Sagrado Corazón, 2005.
- Macías Cedeño, Ramón, ed., *Esmeraldas: tradiciones y verdades*, Esmeraldas, Editora de Publicaciones Vida, 2008.
- Martínez Montiel, Luz María, "Presencia africana en el Caribe", en Luz María Martínez Montiel, coord., *Presencia africana en el Caribe: claves de América Latina, nuestra tercera raíz*, México D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, pp. 11-53.
- Minas Rosas, Neida Margoth, "Verdades sobre los afrodescendientes en Colombia", <http://es.calameo.com/read/000901391532051f0abf4>. Acceso: noviembre 2014.
- Minda, Pablo, *La deforestación en el norte de Esmeraldas*, Cuenca, Universitas, 2004.
- , *Investigación del estado actual de la tenencia de las tierras de las comunidades indígenas y afro descendientes en el norte de Esmeraldas*, Esmeraldas, FEPP, Acnur, 2012.
- , *Deconstrucción del sujeto esclavizado y construcción del sujeto histórico: el caso de los afrodescendientes en Esmeraldas, siglos XVI y XIX*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2013a.
- , *La deforestación en el norte de Esmeraldas: los actores y sus prácticas*, Quito, Editorial Abya-Yala, 2013b.
- Montaño, Juan, *Jazz afroecuatoriano en clave esmeraldeña*, Esmeraldas, Banco Central del Ecuador, 2006.
- Navarrete Peláez, María, "Las Cartas Annuas jesuitas y la representación de los etíopes en el siglo XVII", en María Eugenia Chávez, coord., *Genealogías de la diferencia. Tecnologías de la salvación y representación de los africanos esclavizados en Iberoamérica colonial*, Quito, Ediciones Abya-Yala/UPS, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, pp. 22-58.

- Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), *Carta Iberoamericana de Cultura*, Montevideo, OEI, 2006.
- Quintero, Rafael, *Julio Estupiñán Tello: escritor nativista de la negritud esmeraldeña*, Quito, La tierra, 2007.
- Escobar Quiñónez, Remberto, Investigación Lindberg Valencia y el grupo La Canoíta, *Memoria viva. Costumbres y tradiciones esmeraldeñas*, Quito, Taller de Arte y Cultura Negra La Canoíta, Vértice Studio, 1999.
- Rocío Rueda, "Esclavitud, resistencia y participación de los afrodescendientes durante la independencia". Taller de Estudios Históricos (TEHIS) Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Quito, s/f, pp. 300-315.
- , *Zambaje y autonomía: historia de la gente negra de Esmeraldas*, Quito, Municipalidad de Esmeraldas, 2001.
- , "Esclavos y negros libres en Esmeraldas, S. XVIII-XIX", *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, N° 16, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, 2001. pp. 1-33.
- Ruiz, María Teresa, *Racismo: algo más que discriminación*, San José, DEI, 1988.
- Sánchez Parga, José, *La observación, la memoria y la palabra en la investigación social*, Quito, CAAP, 1989.
- Savoia, Rafael, "El negro en la historia del Ecuador y sur de Colombia", en Rafael Savoia, edit., *El negro en la historia. Raíces negras de la nacionalidad ecuatoriana*, Quito, Centro Cultural Afroecuatoriano, 1988, pp. 29-62.
- Secretaría Técnica del Consejo Nacional de Desarrollo (Conade), *El estrato popular urbano de la ciudad de Esmeraldas. Informe de investigación*, Quito, Conade, 1980.
- Silva, Érika, *Feminidad y masculinidad en la cultura afroecuatoriana: el caso del norte de Esmeraldas*, Quito, Editorial Abya-Yala, 2010.
- Tardieu, Jean-Pierre, *El negro en la real audiencia de Quito: siglos XVI y XVIII*, Quito, Editorial Abya-Yala, 2006.
- Tranquilli Pellegrino, Carlos, "Patrimonio cultural urbano. ¿De quién? ¿Para qué?", <http://www.naya.org.ar/articulos/patrimo1.htm>. Acceso: noviembre 2014.
- Tujibikile, Muamba, *La resistencia cultural del negro en América Latina: lógica ancestral y celebración de la vida*, San José, DEI, 1990.
- Unesco, *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*, París, Unesco, 2012.
- Valencia, Lindberg, *La marimba esmeraldeña*, Esmeraldas, mimeo, 2000.
- Valles, Miguel S., *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*, Madrid, Editorial Síntesis, 1999.
- Vera, Óscar, *Música y danza tradicional esmeraldeña*, Esmeraldas, MCP, UTE, LVT, 2010.
- Whitten, Jr., Norman, *Pioneros negros. La cultura afro latinoamericana del Ecuador y de Colombia*, Quito, Centro Cultural Afroecuatoriano, 1992.
- Zemelman, Hugo, *Aspectos básicos de la propuesta de la conciencia histórica (o del presente potencial)*, México D. F., IPECAL, 2010.



ISBN 978-9942-955-08-1



9 789942 955081



 SERIE ESTUDIOS