

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

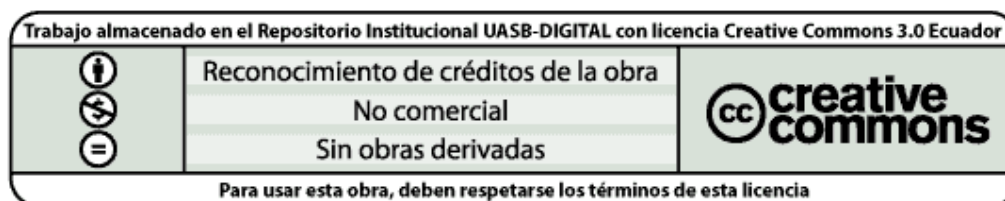
Saberes musicales afroesmeraldeños:

arrullos, chigualos y alabaos en la provincia de Esmeraldas

Karina Clavijo Aguirre

Tutor: Santiago Arboleda

Quito, 2018



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, **Karina Clavijo Aguirre**, autora de la tesis intitulada **Saberes musicales afroesmeraldeños: arrullos, chigualos y alabaos en la provincia de Esmeraldas**, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magister, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda la responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 18 de Marzo del 2018.

.....

Firma

Resumen

Esta investigación busca preservar los saberes musicales afroesmeraldeños de los repertorios de arrullos, chigualos y alabaos. A partir de los testimonios de algunos de los más importantes cantores e intérpretes de la tradición de la Provincia de Esmeraldas. Se exponen los cantos de arrullos, como una celebración de religiosidad popular, donde confluye la fiesta y el milagro como acontecimiento central. Así mismo la importancia de mantener los ritos fúnebres de chigualos y alabaos.

En el primer capítulo se aborda el “Sincretismo interpretativo”, como un concepto que sirve para visualizar las estrategias de penetración cultural y religiosa usadas por el poder, y las tácticas de resistencia del pueblo afroesmeraldeño, a través de los saberes musicales, desde una perspectiva que contextualiza la cosmovisión afroesmeraldeña, en su ritualidad y su construcción histórica.

En el segundo capítulo se analizan los códigos orales, se contrastan métodos de análisis que parten del estructuralismo y el mitema, se comprende el sistema propio desarrollado por la comunidad afroesmeraldeña, se registran además los testimonios de los cantores y cultores más importantes, sus repertorios, su interpretación y relatos en torno a su ritualidad.

En el tercer capítulo se estudian los géneros musicales, las afinaciones, tonalidades, ritmos, melodías, etc. A través de esta investigación podemos inferir como estos saberes se han preservado en la memoria. Entender el sistema musical del Pacífico, como una cultura sincretista que se reinterpreta a sí misma, y en la que confluyen las corrientes de la música africana, la música originaria, la influencia de la música hispánica y como esta música vive en permanente evolución.

Palabras clave:

Arrullos, chigualos, alabaos, bunde, bambuquiao, décimas, rezanderos, cantoras, cantores, marimba, cuentos, saberes, memoria, oralidad, fiesta, ritualidad, espiritualidad, religiosidad popular, cantos afroesmeraldeños.

Este esfuerzo está dedicado a mi madre Susana Aguirre por hacerme amar la música, a mi padre Wilfrido Clavijo por su pasión por la investigación, a mi abuela Guillermina Abad Charcopa por enseñarme los valores de la cultura afroesmeraldeña y a la memoria de los grandes marimberos: Katalina Mina, Don Remberto Escobar y Segundo Nazareno “Don Naza”.

Agradecimientos especiales al tutor de esta investigación al Dr. Santiago Arboleda Quiñonez, por acompañarme en este proyecto.

A Catherine Walsh y Fernando Balseca, por su criterio y consejo sabio.

Al equipo de trabajo que me acompañó en el proceso: Johana Jara, Eliana Bieger, y Francisco Rojas.

A los cultores de la tradición oral por compartir sus saberes: Don José Mora, Rosita Wila, Erodita Wila, Guillermo Ayoví “Papá Roncón”, Purita Ayoví, Don Santos Castrillón, Gualberto Matalinares, Fulton Chasin, Angely Godoy, Linver Nazareno, Kevin Santos y a la comunidad de Pueblito, Muisne, Borbón y Esmeraldas.

A mis amigos y compañeros de música, construcción social e investigación: Juan Mullo Sandoval, Rosa Elena Mosquera, Tito Ponguillo y Lindberg Valencia.

Al equipo de producción de Kimbé: Johana Jara, José Báez, Alex Hincapié, Gilberto Lima y Belén Mena

Tabla de contenidos

Introducción.....	8
Capítulo primero: Cosmovisión afroesmeraldeña sonora y ritual.....	23
1.1.Festividades religiosas y celebraciones populares.....	25
1.2. El arrullo.....	29
1.2.1. Arrullos a lo divino.....	29
1.2.2. Arrullos a lo humano.....	31
1.2.3. Arrullos a lo fantástico.....	32
1.2.4. Arrullos a los Orishas.....	33
1.3. Ritos fúnebres.....	34
1.3.1. El chigualo.....	36
1.3.2. El alabao.....	39
Capítulo segundo: Saberes orales afroesmeraldeños.....	43
2.1. Filosofía de los saberes orales de la comunidad afroesmeraldeña.....	46
2.2. Testimonios de la oralidad.....	48
Capítulo tercero: Sistema musical afroesmeraldeño.....	73
3.1. La escritura musical.....	73
3.2. La interpretación.....	77
3.3. Tonalidades y entonación.....	78
3.4. Variaciones.....	86
3.5. La transcripción.....	87
3.6. Géneros musicales en los cantos de arrullo.....	88
3.7. Beneficios y limitaciones de la escritura musical.....	89
4. Conclusiones.....	93
5. Bibliografía.....	101
6. Anexos.....	106

Lista de ilustraciones

Foto 1.....	26
Tabla 1.....	28

Partitura 1	31
Partitura 2	31
Partitura 3	32
Tabla 2	36
Partitura 4	37
Partitura 5	39
Partitura 6	40
Tabla 3	45
Tabla 4	45
Tabla 5	47
Foto 2	49
Foto 3	50
Foto 4	54
Foto 5	58
Foto 6	60
Foto 7	62
Foto 8	64
Foto 9	65
Foto 10	66
Foto 11	68
Foto 12	70
Partitura 7	73
Foto 13	75
Foto 14	76
Tabla 6	79
Foto 15	84
Foto 16	85
Foto 17	85
Partitura 8	86
Partitura 9	87
Partitura 10	89
Partitura 11	89

*Yo no canto por cantar
Ni porque me da la gana
Yo canto porque me nace
De acá del fondo de mi alma.
Mi canto no es cosa rara
Ni inventos a la carrera
Son de arrullos y chigualos
Que aprendí de mis abuelas.
(Petita Palma 2009)*

Introducción

Al ser parte de la cultura afroesmeraldeña, como cantora de grupos tradicionales, marimbera y activista, me propuse dialogar con algunos de los actores culturales más importantes en las poblaciones de Borbón, Pueblito, Tonchigüe, Muisne, Boca del río sucio y la ciudad de Esmeraldas. Existe una preocupación por la pérdida de la música y versos en los cantos de arrullos, chigualos y alabaos, utilizados en las celebraciones religiosas populares y ritos de la provincia de Esmeraldas.

Guardianes de la tradición como: Rosita Wila, Erodita Wila, Linver Nazareno, Purita Ayoví, Guillermo Ayoví “Papá Roncón”, José Mora, Santos Castrillón, Angely Godoy, Fulton Chasin, Gualberto Reyes Matalinares, al ser entrevistados expresan una inquietud: Las nuevas generaciones están olvidando su identidad. Critican el hecho de que mucho del repertorio se ha menoscabado con el tiempo. Opinan que los cultores de este lenguaje son los mayores, y que cuando mueren se van con ellos sus conocimientos.

Existen los fondos orales, como el Fondo Documental Afroandino que merece ser considerado como una fuente de conocimiento de los saberes musicales y oralidad afroecuatoriana, hay también colecciones personales con grabaciones y publicaciones. Una importante cantidad de investigaciones en torno a la oralidad, desde perspectivas antropológicas y sociológicas. Sin embargo existe una limitada oferta de investigaciones musicológicas en torno a la música afroesmeraldeña, partituras y material didáctico musical, por ello esta investigación busca visibilizar los fondos orales, su uso y su importancia como fuente en la creación de materiales y productos para la investigación, interpretación, composición y didáctica musical.

Juan García resuelve la paradoja de escribir la oralidad, él dice: “Debemos entender que si no se escribe también dejará de existir porque ya no hay viejos”(García

2006, 4). La hipótesis de este proyecto es preservar la memoria musical afroesmeraldeña de arrullos, chigualos y alabaos. A través de la transcripción crear una mediación entre la oralidad y la escritura musical. En la grabación del CD Kimbé, se escucharán las voces de los cultores, se analizará el sistema musical afroesmeraldeño y el diseño sonoro en base a los ritos.

Para ello se propone un modelo de conservación en el que la oralidad y la escritura musical dialoguen y se complementen. Comprender la cosmovisión afroesmeraldeña sonora y ritual, diferenciar la filosofía de los saberes orales, así como las formas de transmisión de conocimientos. Se distinguirá el sistema musical de las culturas afro del Pacífico de Ecuador y Colombia, se decodificarán las estructuras musicales (melodía, ritmo, armonía, organología y géneros de estas expresiones). La mediación entre la oralidad la escritura musical y la producción sonora musical, deberá actuar bajo la lógica de leer a través del oído y ambientar aquello que no tiene notación, para garantizar una correcta interpretación de los cantos dentro del rito.

El objetivo general es analizar los saberes musicales afroesmeraldeños: Arrullos, chigualos y alabaos.

Los objetivos específicos son:

- Interpretar la cosmovisión afroesmeraldeña sonora y ritual de estos cantos.
- Diferenciar la filosofía y sistema de saberes orales de la comunidad afroesmeraldeña a través de los testimonios
- Appreciar el sistema musical afroesmeraldeño, la armonía, melodía, intervalos, géneros y ritmos. De esta manera podremos entender los beneficios y limitaciones de la notación musical frente a la interpretación oral.

Abordar el aprendizaje de la música afroesmeraldeña de una manera integral puede ampliar el espectro del conocimiento al validar los saberes de la comunidad en la academia. A través de este análisis se pretende dar una vía sonora, para aquellas personas que tengan intereses antropológicos o socioculturales en torno al tema y sientan que la música puede brindar algunas respuestas.

Experimentar con las sonoridades para enriquecer las producciones musicales con ambientaciones que le den contexto a los cantos rituales. También aborda la didáctica musical popular, el saber de memoria, desde lo corporal a lo intelectual, la pedagogía de la escucha y lo lúdico.

La insurgencia del conocimiento es pragmática, hay un conocimiento popular con el que las abuelas y abuelos declaman, sanan, cocinan, construyen, rezan y cantan. Una sabiduría que gira en torno a la relación con la naturaleza que nos hace cuestionar nuestra realidad. Los cantos y toques del tambor sagrados son la base de la espiritualidad a través de los ritos para la vida y la muerte.

El sincretismo interpretativo responde a las negociaciones entre el poder y la resistencia. El sincretismo es una estrategia de penetración cultural utilizada por la iglesia católica para globalizar un repertorio a lo divino y la aceptación del sistema colonial. La interpretación musical guarda códigos cimarrones que preservan la identidad del pueblo afroesmeraldeño a través de sus saberes musicales, y utiliza la oralidad como fuente de memoria social. Las letras de los arrullos a lo divino y de muchos alabaos narran la vida de Jesús, los santos y la virgen María. Por ello recurrimos al mitema, para comprender la figura mesiánica presente en varias culturas, y el sincretismo como un proceso de adaptación cultural usado también por el cimarronaje en torno a la divinidad.

Esta investigación finaliza con un producto sonoro “Kimbé”, es un proyecto que ha sido ganador de los fondos concursables del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador que visualiza el proceso de esta investigación cultural. A través de la producción de un CD, en el que intervienen los cantores, músicos y guardianes de la tradición que participan en esta investigación. Se han realizado arreglos musicales para varios temas de esta recopilación. Se han escrito cincuenta partituras con las melodías y letras de estos cantos y se ha creado una página web: <www.saberesafroecuatorianos.com> (Clavijo 2017), así mismo el uso de redes para la difusión de este proyecto.

Sincretismo interpretativo

El sincretismo interpretativo es el resultado de la negociación entre el adoctrinamiento instituido por el poder y la resistencia que mantiene los valores primordiales de una cultura a través de sus saberes. Debemos comprender que la cultura está permanentemente en conflicto, sincretiza los saberes de otras culturas e interpreta estos conocimientos desde su propia cosmovisión. Ya en 1952 Arboleda habla de: “Sincretismo y reinterpretación” (Arboleda 1952, 9) y “La ley de la aceptación de elementos nuevos, la ley del foco cultural”(Arboleda 1952, 9), planteada en los estudios afroamericanistas de Herskovits.

La etimología sincretismo proviene de “syn” cuyo enunciado significa con, el término “Kriti” que significa que proviene de Creta, y el sufijo “ismo” como cualidad, doctrina o sistema («Etimología de Sincretismo» 2016), entonces podríamos entender que sincretismo significa con el sistema o doctrina de Creta. En el caso de esta investigación es más útil hablar del sincretismo como una táctica usada por el poder y la otredad, que tiene como resultado un producto cultural propio. La resistencia toma lo útil y desecha lo dañino, Linver Nazareno en su testimonio dice: “Nosotros nos llevábamos siempre por lo que los abuelos nos decían, que nosotros tenemos que cultivar lo nuestro y de lo de afuera sacar lo mejor, limpiarlo e introducirlo a nuestro palenque para que no cause daño” (Nazareno 2015, entrevista personal). El proceso del sincretismo interpretativo supone debate, adaptación y conciliación de los valores, de ahí que los arrullos a lo divino y su mensaje parecieran ser contradictorios para una filosofía cimarrona, pero en realidad son el producto de la resistencia a través de mantener los valores en la interpretación de la música. Lo esencial en estos cantos es la alabanza, el culto a la espiritualidad y a las deidades. Las cantoras interpretan con una devoción real, que va más allá de las imposiciones del poder. El tambor y la marimba son sagrados y son la base de la cosmovisión de la cultura afroesmeraldeña.

Eco dice sobre el sincretismo:

Esta nueva cultura había de ser sincrética, “Sincretismo”, no es sólo como lo indican los diccionarios, la combinación de formas diferentes de creencias o prácticas. Una combinación de ese tipo debe tolerar las contradicciones. Todos los mensajes originales contienen un germen de sabiduría y, cuando parecen decir cosas diferentes o incompatibles, lo hacen solo porque aluden a una verdad primitiva.(Eco 2010, 78)

Umberto Eco habla del sincretismo como un sistema utilizado por casi todas las civilizaciones a través de la historia de la humanidad. Los pueblos afro del Pacífico se han encargado de que la música sobreviva en el tiempo y el espacio a través de sus sistemas orales. Friedmann llama a esta anomalía un desfase que se sale del control, ya que el pueblo ejerce poder a través de la práctica de sus saberes.

En términos de tiempo y espacio, hay un desfase que rompe continuamente el discurso lineal y predecible propio de la colonialidad y que se traduce en un desplazamiento de la posición de autoridad, lo que cumple con la función de construir sentido y de producir conocimientos y prácticas de otra índole. (Friedmann 2007, 494)

Herskovits sugiere analizar las prácticas actuales y relacionarlas con las ancestrales de las culturas africanas, para encontrar las huellas que han quedado y reinterpretarlas. Este enfoque para muchos investigadores y antropólogos, es interesante pero incompleto, ya que contempla una cultura estática. Friedmann propone otra perspectiva que analiza las adaptaciones afroamericanas del Pacífico, como una nueva cultura que tiene su propia historia y por ende su propia cosmovisión:

Herskovits, con su interés en reconstruir los legados africanos en América, comprendidos como africanismos —es decir, supervivencias culturales con diversa intensidad y dinamismo—, puso énfasis en las construcciones estructurales de las culturas afroamericanas, de modo que construyó un perfil pasivo de la gente negra. Como alternativa, Friedmann optó por comprender a la cultura negra en términos adaptativos, y por ello reivindicó las prácticas socioculturales de las gentes afroamericanas en relación con las presiones históricas y medioambientales que han experimentado los pobladores del Pacífico sur.(Pulido 2014, 142)

El sincretismo religioso utilizó hábilmente las semejanzas culturales para armonizar teorías y corrientes ideológicas diversas: Arboleda al hablar de sincretismo y reinterpretación dice: “Entendemos por sincretismo en general la tendencia a identificar y unir elementos de una nueva cultura con los semejantes de la propia, facilitando así la interpretación de la vida y otros problemas” (Arboleda 1952, 9). Esta idea es incompleta porque denota pasividad y aceptación, el sincretismo interpretativo resiste y defiende sus valores más trascendentes, dando lugar a la construcción de una cultura propia.

El sincretismo religioso y cultural en el Pacífico

El sincretismo religioso usó la música como una estrategia de evangelización. Las misiones tenían que obligar el uso del idioma castellano a los conversos y se dieron cuenta que podrían utilizar la música como medio de adoctrinamiento. “La segunda parte de la primera ley es la Reinterpretación. Cuando no es posible una identificación sincretista de los elementos, los individuos buscan a través de materiales nuevos la expresión substancial de los antiguos, algo más psicológico que material” (Arboleda 1952, 9). Entramos en un campo de coacción psicológica que se ejercía hacia los indígenas y africanos esclavizados, un ejemplo claro es el canto religioso indígena que originalmente se llamaba “Yupaichishca”., ahora conocido como: “Salve, salve gran señora” la religión católica aprovechó el uso de esta melodía y modificó la letra como un canto para la virgen;

sin embargo, en la música misma estaba presente la resistencia: Los pueblos originarios tuvieron que aprender castellano y debieron asociar las palabras nuevas con las imágenes que les brindaba su propia cultura.

Los sacerdotes probaron que era más sutil y profunda la evangelización a través de la utilización de la propia música indígena religiosa, en la cual se le impusieron textos católicos, caso del *Yupaichishca* o de otros himnos religiosos cuya música según los estudiosos son considerados de raíz indígena. (Guerrero 2010, 14)

La música surge como una estrategia de penetración al territorio y una forma de globalización de las misiones en América, Víctor Rondón desde la musicología plantea que: “El intento evangelizador puede ser leído como el primer intento de globalización de un repertorio en América”(Rondón 1998, 778). En este sentido es común encontrar romances, cantos y décimas antiguas interpretadas de acuerdo al género musical tradicional del lugar en este caso los ritmos del Pacífico, por ello afirmamos que la interpretación sonora está ligada a la territorialidad.

Las misiones ejecutaban las disposiciones de los concilios americanos principalmente “el concilio limense” (Dussel 1983, 475). En los siglos XVI y XVII promulgaban la conversión de los indígenas y posteriormente de los esclavos. En el libro I sobre la “doctrina cristiana” en el capítulo 13 se menciona: “Apartar a los indios de las ocasiones de volver a la idolatría, vigilar sus cantos, bailes, juegos, etc.”(Dussel 1983, 475). Arboleda, a través de la “ley de aceptación”, nos presenta un modelo de comportamiento que se ejerce hasta la actualidad, como medio de dominio cultural:

La segunda ley es la aceptación de lo nuevo. El problema principal aquí se cifra en la teoría de valores. Es muy difícil renunciar a las ideas y costumbres adquiridas desde la niñez, tal vez desde siglos, para cambiarlas por otras absolutamente nuevas. De aquí las resistencias, los rechazos formales en todos los campos, en el familiar, en el religioso, etc. Por eso las misiones sabiamente organizadas deben tener en cuenta el sistema de valores de un pueblo para proceder con calma en la enseñanza, aprovechando los universales de la cultura, sin dejarse impresionar por exterioridades, pues puede ser que en la subconsciencia de la cultura estén los valores fundamentales de la naturaleza humana expresados en forma inteligente. (Arboleda, José 1952, 9)

Esta ley que propone Arboleda se fundamenta en la manipulación cultural para producir nuevas costumbres. Utiliza la educación universal como una estrategia civilizatoria eurocéntrica que desecha los valores de la cultura subyugada principalmente las otras lenguas. El propósito es dominar la comunicación que incide en el control

económico. A pesar de los intentos de dominio, la cultura afroesmeraldeña logra que sobrevivan ciertos elementos esenciales que no han podido ser erradicados debido al poder y la espiritualidad que la música posee.

El sincretismo en la religiosidad es una estrategia también utilizada desde la resistencia como hemos visto en el sincretismo Yoruba y Umbanda del Caribe y Brasil, que supieron sincretizar a los Orishás en la representación de los santos y vírgenes; y han sabido mantener sus lenguas. En el Pacífico también las divinidades han sido codificadas por el simbolismo y han permanecido en resistencia gracias a la música y el rito. Actualmente en Ecuador los activistas afroecuatorianos están creando nuevas tradiciones, se están encargando de la reapropiación de las deidades africanas, este proceso político crea una conciencia de identidad.

Para Papá Roncón el sentido primordial al interpretar estos cantos es encontrar la espiritualidad asociada al bien, entendiendo la divinidad de Dios, la ayuda de los espíritus superiores, la naturaleza y los ancestros, él comenta al respecto:

En el tiempo de los mayores, la gente aprendía muchos secretos, sobre todo oraciones y saberes para ayudarse. Como en todo lo que es el saber del cristiano, hay algunas oraciones que son a lo humano y otras que son a lo divino. Por eso, el que aprende oraciones a lo divino, todo lo hace con la ayuda de Dios, de la Virgen del Carmen, con la ayuda de los Santos, con las ánimas benditas, osea, todo tiene que hacerlo por el lado de las fuerzas de lo divino, que es el mundo de lo blanco que también se dice (García 2003, 96)

El sincretismo cultural y religioso se manifiesta distinto entre la población afroamericana del Caribe y la del Pacífico. Este comportamiento responde a la coyuntura territorial, económica, social y religiosa de ambas zonas que son diferentes.

Los indígenas morían debido a las condiciones de trabajo tan fuertes. El clima, las enfermedades y la persecución de los conquistadores influyeron en su desaparición, por lo que se recurrió a la compra de esclavos. La economía en el Caribe se basaba en el cultivo de caña, lo cual dio lugar a un sistema de control estricto. La vigilancia era permanente, debido a que los propietarios vivían en las plantaciones y, por lo tanto, supervisaban de cerca los barracones donde vivían los esclavos.

En el Caribe la compra de esclavos se realizó hasta el siglo XIX, y es importante el papel de los esclavos bozales en mantener la resistencia cultural. Los bozales son aquellos hombres africanos recién traídos, que no comprendían el idioma castellano. Mantener el idioma permitió que la cultura africana se conserve. El novelista Miguel

Barnet entrevistó en 1859, al exesclavo cubano Esteban Montejo; en esta entrevista Montejo explica el significado de bozal: “Les decían bozales por decirles algo, y porque hablaban de acuerdo con la lengua de su país. Hablaban distinto, eso era todo. Yo no los tenía en ese sentido, como bozales; al contrario yo los respetaba... esa palabra, bozales, era incorrecta. Ya no se oye, porque poco a poco los negros de nación se han ido muriendo”(Perl y Pörtl 1999, 275). Gracias a la presencia de los esclavos bozales y a las prácticas secretas de los esclavos criollos, se crea un mecanismo de resistencia.

En el Caribe se mantienen los legados culturales africanos como los Orishas y los sincretismos entre los santos y las deidades. “Como ejemplo claro de este sincretismo tenemos la identificación de los dioses africanos con los santos de la Iglesia Católica, caso tan común en las culturas negras. Así en Cuba y en Haití Santa Bárbara es Changó, y los negros le rinden el mismo culto a la deidad pagana, pues según ellos, ambos son deidades protectoras contra la tempestad” (Arboleda 1952, 9). Esto influye en que se mantengan las prácticas yorubas y bantús. Ante la presión de la iglesia católica, se utilizaron las representaciones cristianas para camuflar los símbolos, los ritos y las fiestas de los esclavizados.

En el Pacífico principalmente surgen varios fenómenos que diferencian este comportamiento. La economía estaba basada la extracción de oro, por lo que se requería mano de obra. En las relaciones geoeconómicas, la ruta del oro del Pacífico era la actividad de explotación más importante para la colonia, para lo cual se trajeron africanos a trabajar en la minería:

A diferencia de lo que ocurrió en zonas del Caribe y Estados Unidos, las haciendas del sur del Valle y el norte del Cauca no desarrollaron una economía de plantación debido, entre otras razones, a que la suya era una función de apoyo a otras actividades más lucrativas (la concentración de esclavos y la explotación minera).(Sevilla 2009, 222)

Estos esclavizados eran traídos por las rutas de Panamá, Cartagena, Valparaíso, Buenos Aires y Portobelo. La mitad de los esclavizados eran destinados al Pacífico. La explotación minera se desarrolló con fuerza en la región del Pacífico sur en Colombia y Ecuador. Colmenares comenta que el precio de los esclavos en las zonas mineras era altamente cotizado: “en el siglo XVII un esclavo negro entre los 16 y los 25 años podía costar entre 250 y 300 patacones en Cartagena y de 500 a 600 en una región minera”(Quiroga 2011, 222). La actividad minera constituía una de las fuentes

económicas más importantes para la corona española y eso se evidencia en el precio de los esclavos.

Hubo tres períodos conocidos de la trata de esclavos en Cartagena: “La trata de negros en Cartagena de Indias pasa por los mismos períodos que en el resto del continente: el de las «Licencias» (1533- 1595), el de los «Asientos» (1595-1791) y el de «Libre Comercio» (1791-1812); desde esta última fecha, con motivo de la Independencia, queda prohibida la importación de esclavos en Cartagena, pero no su comercialización”(Gutiérrez 1987, 188). Estos datos nos revelan porque se dio lugar al contrabando de esclavos y el tráfico de hijos de esclavizados, estos jóvenes al ser separados de sus familias siendo tan pequeños, experimentaron una ruptura cultural en cuanto a la lengua y ritualidad africana relativa a los Orishás, pero sobrevivió la música, las sonoridades y el ritmo.

A los tres períodos de la trata negrera hay que añadir para Cartagena un cuarto período que se extiende desde el mes de junio de 1812, en que la Constitución promulgada en Cartagena prohibió la importación de esclavos, hasta la total abolición de la esclavitud en la República de Colombia en 1851. (Gutiérrez 1987, 189)

La hacienda manejaba economías domésticas, servía como vivienda y lugar para la elaboración de herramientas relacionadas a la minería, tales como clavos, almocafres, velas de cebo y carne seca para alimentar a los esclavos. Las haciendas eran administradas por un capataz que por lo general era un hombre blanco que provenía de una familia pobre. Esto dio lugar a la creación de nuevas familias interraciales. Este hombre administraba las cuadrillas por lo que de alguna manera tenía que mantener una relación buena con los esclavos y fomentar las alianzas. Al no vivir los propietarios en sus tierras estas comunidades eran más autónomas y libres.

La injerencia de la iglesia en los primeros períodos era intermitente por la dificultad de acceso a los territorios y el cimarronaje era un problema para los intereses de los colonizadores que no tenían acceso a ciertas zonas por la densidad selvática y porque se enfrentaban a los palenques. En Esmeraldas se formó uno de los primeros palenques como territorio libre, “La población negra, además de la organización política, adoptó las prácticas sociales, económicas y culturales de los indígenas, sus ritos, ceremonias y trajes, dando paso a un proceso de mestizaje cultural” (Morelli 2015, 11). En esta zona los pueblos indígenas compartían los territorios y por ende los saberes con los esclavizados y cimarrones. En los niveles bajos de poder es decir entre los indígenas

y palenqueros, existieron intercambios de conocimiento e información. La interculturalidad funcionaba como una estrategia de resistencia y convivencia para consolidarse. La influencia indígena de los pueblos originarios ha sido fundamental, en la zona de Esmeraldas especialmente los Chachis. Entendiendo esta interculturalidad como un construir en base a la igualdad de condiciones, dice Walsh:

La interculturalidad intenta romper con la historia hegemónica de una cultura dominante y otras subordinadas y, de esa manera, reforzar las identidades tradicionalmente excluidas para construir, en la vida cotidiana, una convivencia de respeto y de legitimidad entre todos los grupos de la sociedad. (Walsh 2005, 4)

En Esmeraldas a quién se le encomendó el proceso de evangelización fue a Miguel Cabello Balboa, por delegación del dominico obispo Fray Pedro de la Peña, así como lo relata Morelli, "...fue el encargado mediante Provisión Real del 8 de julio de 1577 de reducir a la cristiandad a los indios y negros de Esmeraldas y abrir un camino entre Quito y el Pacífico" (Morelli 2015, 11). Entre las primeras misiones que llegaron a Esmeraldas se encontraban los mercedarios: "Al final del siglo XVI, los primeros misioneros mercedarios, con las expediciones misioneras, ayudados por algunos jesuitas, comenzaron un período de evangelización de los indígenas y negros de la tierra de Esmeraldas"(Vicariato apostólico de Esmeraldas 2009, 374).

En la actualidad los saberes musicales afroesmeraldeños, se enfrentan a nuevos fenómenos del sincretismo religioso, otras religiones están penetrando los territorios esmeraldeños, y promueven doctrinas en las que se les prohíbe a las cantoras interpretar los cantos de arrullos, chigualos y alabaos, porque se los relaciona con la iglesia católica. Al mismo tiempo la iglesia católica a través de la "Pastoral Afroecuatoriana", ha adoptado una postura de apoyo a la interpretación de estos cantos y ritos en las comunidades.

Por qué no transculturación

Entre las nuevas corrientes culturales la pregunta lógica sería ¿por qué no escoger términos como transculturación? Este término surge en Cuba en el Caribe de su creador Fernando Ortiz, y su concepción básica se centra en el intercambio de prácticas culturales entre colonos, indígenas y africanos, lo cual en un principio parece similar al sincretismo pero no lo es. La transculturación etimológicamente viene de "trans", que significa ir de un lado al otro, es decir ir de una cultura a otra libremente. En la música sólo alguien que

conoce dos o más sistemas musicales a fondo puede transitar por ellos libremente, transculturar la música supone un estudio profundo de varios géneros.

Estos fenómenos surgen a partir de un intercambio cultural de experimentación con otros instrumentos y géneros. Para fusionar primero se debe conocer bien las raíces y las estructuras musicales (ritmo, melodía, armonía) de lo que se pretende unir. El aporte de cada cultura contribuye en la creación de un nuevo producto musical sincrético, para ello debemos entender a la cultura en el tiempo y en el espacio que cohabita, sujeta a cambios y transformaciones de acuerdo al entorno.

Ortiz analiza los términos: aculturación, desculturación, exculturación, neoculturación y sintetiza estos procesos como facetas de la transculturación. No es el caso de centrarse en la crítica a ninguna de estas teorías, cada una de ellas es necesaria para explicar los diferentes fenómenos que acontecen en la cultura. La transculturación será más bien utilizada para comprender los fenómenos actuales como la fusión musical, de la que hablaremos en el capítulo tres.

Ortiz pasa revista a los procesos de transculturación de los distintos grupos que sufrieron complejos fenómenos de desarraigo de su cultura originaria, así como de desajuste y reajuste, y contempla procesos como “deculturación o exculturación” y de “aculturación o inculturación”, y “al fin de síntesis, de transculturación”. Añade Ortiz: “Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana acculturation, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, de lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación [...] En conjunto, el proceso es una transculturación, y este proceso comprende todas las fases de una parábola.(Szurmuk y McKee 2009, 275)

En la música tradicional afroesmeraldeña, experimentamos que no existe una total pérdida de la cultura originaria. Por el contrario, estos saberes se han mantenido gracias a la resistencia de los pueblos, y encontramos que el tránsito de una cultura a otra fue impuesto con violencia, manipulación y no como una adaptación orgánica. Friedmann nos alerta que la transculturación no resuelve el problema del poder y por otro lado la transculturación asume que las culturas sometidas son fáciles sujetos de adoctrinamiento, cuando por el contrario tenemos el ejemplo del cimarronaje, pese a las condiciones desiguales de poder:

Pero la preocupación de Ortiz por el problema del poder lo sitúa de tal manera que él suele describir la transculturación en términos de una cultura receptora que a duras penas se resiste a ser pasiva ante el impacto de otra cultura dominante –la hispanocatólica–, lo que implica que, por la poca posibilidad de aquélla de acceder a ésta, el desequilibrio de fuerzas, por decirlo así, se resuelve siempre a favor la cultura dominante.(Friedmann 2007, 493)

Pero qué es sincretismo interpretativo

El sincretismo interpretativo es un razonamiento de la propia cosmovisión y cómo se asume en el pensamiento, sonoridad y ritualidad de un pueblo. La posibilidad de entender como cada cultura se construye a sí misma, mediante la negociación entre lo que el poder impone y lo que las culturas defienden, en los saberes musicales existe un enfrentamiento de dos posturas políticas, la negociación entre los sujetos que ejercen del poder y la resistencia. En los cantos afroesmeraldeños: los arrullos, chigualos y alabaos tienen un contexto propio donde conviven la religiosidad católica con la divinidad africana presente en la música. Susana Friedmann analizó varios textos de los cantos del Pacífico y encontró pensamientos políticos y sociales contundentes en estos repertorios, Friedmann alerta sobre los procesos utilizados desde el poder para imponer su pensamiento y cómo a través de la negociación las poblaciones han resuelto la coexistencia, utilizando la música como agente simbólico que da sentido al texto social en una forma propia de interpretar estos cantos:

Concebir el quehacer musical dentro de un marco que se aleja del esencialismo folclorista para abarcar conceptos como el de negociación, interpelación y de inversión del sentido de la música como texto social que se acomoda a situaciones cambiantes, partiendo de la narrativa que comprende una extraña combinación del concepto de memoria y del deseo e incorporando la música como agente simbólico en este proceso de afirmación. (Friedmann 2005, 147)

Esta visión permite visualizar el proceso que los saberes han tenido que recorrer para llegar al punto de coexistencia que propone el sincretismo interpretativo. Quienes ejercen los saberes son los validadores del conocimiento. Cuando los activistas introducen nuevas formas de rito, algunas personas mayores se resisten a asimilar esas propuestas como algo verdadero, prefieren basarse en lo que ha sido transmitido a través de la oralidad y la memoria. Sin embargo estos procesos no se detienen ya que son parte de esta misma cultura que va cambiando. Linver Nazareno comenta que últimamente se están haciendo arrullos para los Orishas, pero que no es algo de la tradición, sino que es

una práctica nueva en Esmeraldas que poco a poco se va consolidando en favor de la resistencia política.

En la música de composición actual, también está presente la estructura de poder en el consumo, que es impuesta por las instituciones, el mercado y los medios. El problema es que existen muchas propuestas desde lo urbano que intentan “modernizar” lo ancestral sin conocerlo, sólo por tendencia. Asimilar que los saberes musicales pasarán también por este proceso de sincretismo interpretativo a través de las nuevas composiciones, arreglos y producciones es algo que se debe mediar. Los guardianes de la tradición buscan que estas estructuras de poder no cambien la esencia de estos saberes, por lo menos no en el sentido profundo que es ritual, de allí las resistencias a lo comercial. Se produce entonces la lucha desde los pueblos para mantener sus costumbres, Papá Roncón como uno de los más importantes marimberos, es un guardián de la tradición musical, quiere impartir sus conocimientos en relación a los saberes ancestrales con los más jóvenes, ya que entiende la trascendencia de legar debido a la transitoriedad de la vida, dice:

No cambien la forma en que nosotros tenemos, yo aquí donde estoy que soy mayor y se tantas cosas ancestrales, vengan las personas jóvenes para yo entregarles estos conocimientos. Porque yo me muero y me voy llevando todo esto, a quien le voy a entregar esto, pero si vienen nuevas generaciones que aprendan porque yo estoy de paso (Ayoví 2016, entrevista personal).

Papá Roncón hace un llamado a las generaciones jóvenes que tienen la tarea de aprender este sistema musical para preservar el conocimiento fundamental y sus valores. Es por ello que su testimonio es necesario para la reconstrucción de la historia y cultura del pueblo afroesmeraldeño. La necesidad de buscar la verdad desde diferentes posiciones nos dará como observadores el panorama de una reflexión crítica, que nos permita visualizar otros posibles futuros con la conciencia de que el poder siempre busca aprovecharse del otro, pero la otredad siempre está resistiendo.

Metodología

Esta investigación responde a una metodología de investigación propia que da importancia a la comunidad. La proyección personal al ser cantora y como investigadora musical de la comunidad afroesmeraldeña, despierta con la necesidad de conocer más

repertorio. El acercamiento de varios años hacia los músicos y activistas culturales, me permitió escoger a los entrevistados de acuerdo al reconocimiento e importancia que ellos tienen dentro de sus comunidades.

Luego de haber hecho grabaciones de campo en medio de los ritos, la primera dificultad que se presentó fue entender lo que decían las cantoras, primero porque las grabaciones no eran de calidad. Segundo porque en dichas grabaciones, el bombo y los cununos no permitían que ciertas frecuencias sean audibles en especial las de la voz, haciendo que sea muy difícil entender las letras y melodías de los cantos.

El ser parte de la comunidad de marimberos facilitó la relación para realizar las entrevistas individuales a los cantadores, músicos, decimeros y rezanderos. Estas entrevistas fueron realizadas fuera del contexto ritual, lo que permitió generar un diálogo en el que todos mostraban una preocupación en torno a la pérdida de las costumbres en especial de los más jóvenes. Ellos manifestaron que existe mucho repertorio que va cayendo en desuso y como guardianes de los saberes querían compartir sus legados para que esta información no se pierda.

Las entrevistas de campo permitieron que estas melodías y cantos fueran grabados adecuadamente, guardaban una infinidad de versos, con esto se procedió a transcribir la letra y la música en partituras, que son un respaldo de la información y que deben ser leídas como una aproximación a las melodías, ya que en estos géneros la música presenta variaciones. También se pudo realizar una compilación de testimonios que permiten dar una contextualización de la experiencia ritual y los saberes individuales de cada entrevistado.

Se intentó buscar la mayor cantidad de información tanto histórica y musical sobre las manifestaciones sonoras de la música afroesmeraldeña, de la cual se encuentra poco material, especialmente escrito, aparte del Fondo Afroandino que guarda una gran cantidad de material en grabaciones que debería ser estudiado a profundidad.

El testimonio nos abrió la posibilidad de entender una filosofía de la oralidad afroesmeraldeña. Friedmann, propone entonces una metodología específica que se construye en la comunidad y que posee un sistema propio. El fin es el de esclarecer las particularidades en las funciones y estructuras narrativas, las relaciones entre culturas que han dado origen a los saberes. Procesos históricos que influyen en la creación de estos cantos: la colonización, la resistencia y las mediaciones, analizadas bajo la perspectiva de la mimesis y sus representaciones musicales. Así mismo la contextualización de la territorialidad en la zona afro del pacífico comprendida entre el Chocó y la provincia de

Esmeraldas, ayuda a entender los intereses políticos y económicos de los colonos sobre esta región, las formas de penetración cultural, y las interacciones sociales en la fiesta y el rito.

Por último la preocupación de los cultores por preservar los cantos entre los jóvenes, nos permite reflexionar en mecanismos efectivos de difusión de los saberes musicales afroesmeraldeños en un contexto actual y práctico.

A partir de esta investigación se dio cuerpo a una grabación profesional de los cantores a través de un CD llamado “Kimbé”, que recibió el apoyo del Ministerio de Cultura del Ecuador a través de los fondos concursables y con la cual se crea una plataforma digital para compartir estos saberes con los más jóvenes, actualmente dicha plataforma cuenta con más de 2000 seguidores, la mayoría gente joven. Esta grabación está basada en esta investigación, es parte del análisis del tercer capítulo y cumple con la fase de la devolución a la comunidad. Se escogieron 13 temas, grabados por músicos de las comunidades participantes de esta investigación. A estos temas se les hicieron arreglos musicales y se hizo un diseño sonoro que permita entender la ritualidad. Esta grabación ayudó a hacer un análisis de las estructuras melódicas, armónicas y rítmicas a través de la tecnología. Permite guardar las sonoridades, saberes y música afroesmeraldeña con la mayor calidad posible para la preservación de los conocimientos de los testimoniantes.

Capítulo primero:

Cosmovisión afroesmeraldeña sonora y ritual.

En la cosmovisión afroesmeraldeña el sincretismo religioso y la interpretación musical ocupan un lugar muy importante. Esta cosmovisión se manifiesta en una amalgama de intercambios, imposiciones y resistencias, que han dado lugar a tradiciones religiosas propias que inciden en el constructo cultural. Se evidencia la reapropiación de símbolos, los cantos poseen una característica única proveniente de la diáspora africana, el ritmo y el tambor. Las voces interpretan arrullos a lo divino, a la naturaleza, al hombre, a las luchas sociales y políticas del territorio. Los alabaos y los chigualos son para celebrar los ritos fúnebres y la muerte como una liberación del espíritu.

La ritualidad está ligada a lo sagrado, es una puesta en escena de la comunidad en la que los cuadros se reproducen: Las imágenes, las canciones y los rezos son simbólicos. La fe se reafirma a través de la repetición del rito, es una práctica habitual de los creyentes, Hernández dice: “La categoría de lo sagrado rompe la inercia de los soportes materiales determinando sus funciones representativa y simbólica, así como sus propiedades que, por consiguiente, pasan a cumplir el papel de mediadores entre los practicantes y sus creencias” (Hernández 2008, 148). Esto es evidente en las comunidades afroesmeraldeñas quienes se comprometen con la organización tanto económica, como en la producción de los altares, adornar las canoas, vestidos, comidas y bebidas del rito que celebran cada año. Los ritos se ofician a los santos para pedir protección, para solicitar favores y milagros. El milagro es un acto popular, transformador y fundamental, que se vive a través de la fiesta. El santo encarna una divinidad perfecta para los devotos. Un ejemplo es la fiesta de San Martín “El Santo negro” en Canchimalero, fiesta que se celebra con más fervor cada año.

Estas prácticas espirituales se mantienen vivas gracias a los creyentes, allí se manifiestan pedidos personales que van desde la curación de enfermedades, trabajo, dinero, pesca y amor. La fe se traduce en una espiritualidad viva y una relación con los Santos. Remberto Escobar relata que las fiestas religiosas más conocidas son las de San Pedro y San Pablo el 29 de Junio, la fiesta de nuestra señora del Carmen el 16 de Julio, así mismo: “Las Mercedes el 24 de Septiembre, y Santa Rosa y San Ramón el 30 de

Agosto” (Escobar 1999, 37). Las imágenes de los santos son consideradas vivas (animadas), y por lo tanto sienten, piensan y actúan, es decir, son parte de la comunidad:

Así, lo sagrado actúa también como eje articulador y expresivo en las formas que adquieren los mismos, una vez que siendo apropiados como medios de comunicación, expresan y revelan desde las necesidades, propósitos y deseos de los practicantes, hasta la concepción que tienen del mundo, del hombre y de sus relaciones con estas religiones. (Hernández 2008, 148)

Los ritos fúnebres del chigualo y el alabao nos permiten entender una dimensión espiritual y material del fallecimiento, en el que la muerte representa un cuerpo sin espíritu. La sonoridad es inmaterial y se revela en el fundamento filosófico y religioso de la muerte. La idea de lo “inmaterial” construye relaciones metafísicas entre la fe y la divinidad. La espiritualidad abarca más allá de lo divino, es la presencia del alma en todo, se evidencia al rezar, al cantar, en la vibración de los tambores y la música como tal que nos permite ser sensibles ante la vida y la muerte

En la actualidad en Ecuador ciertos grupos afroecuatorianos están en un proceso de búsqueda y reencuentro con las deidades africanas u “Orishas”. Las comunidades populares no las conocen, pero perciben un impacto cultural cuando tienen contacto con los grupos militantes. Escritores de la talla de Antonio Preciado, Jorge Velasco Mackenzie y otros poetas de la negritud ecuatoriana guardan esas memorias. La cultura africana ha sido resignificada entre algunas organizaciones culturales, entre ellas la Casa Ochún y las mujeres Yemanyá, quienes están restituyendo la simbología de la africanidad entre sus comunidades a través del vestuario, la música y la danza. Estos grupos sociales ven la necesidad de retomar los rituales africanos, en búsqueda de la afirmación de su identidad y resistencia. Dice Alves:

Aunque las y los afrodescendientes cultiven un culto a los santos católicos, las manifestaciones, al realizarse por medio de bailes y cantes, hacen referencia a las herencias culturales afro por medio del uso de instrumentos musicales de percusión y ropas coloridas que hacen del rito una expresión “más exuberante”. No obstante, “africanizarse” es una idea de los grupos afros militantes actuales y no de los espacios populares. (Alves y Pérez 2016, 83)

Así se introducen nuevos simbolismos, la idea de resignificar está presente en los atuendos, los pañuelos en la cabeza, las telas estampadas, los colores y los collares, todo tiene un significado. La marimba, el bombo, el cununo y el guasá, dan cuenta de una

identidad sonora africana que permanece y representa el orgullo de un pueblo y su fortaleza. Preciado es un poeta ecuatoriano de la negritud, investiga los orígenes de los Orishas y los coteja con los santos a los que se les rinde culto en las comunidades. Al final del verso, alude a la mediación como forma de resistencia:

*Orula y San Francisco,
Yansá con Santa Barbara,
Obba con Santa Rita,
Ogiin junto a San Pedro,
Elegguá y San Antonio,
Inlé y San Rafael,
Omolu y San Benito,
Ochosi y San Norberto:
ya ven que nos sacrificamos
y fuimos mediadores
en el más peligroso
de todos los posibles desacuerdos.
(Preciado, Antonio 2009, 86)*

En la cultura afrocubana, los santos están sincretizados con los Orishas. Elegguá es aquel que abre los caminos y su representación católica es San Antonio, en la cultura afroesmeraldeña es uno de los santos que más devotos tiene y por ello se le han compuesto varios arrullos:

*San Antoñito bendito,
Dame tu sombrero
Cómo te lo doy
Siendo marinero.
(Canto tradicional)*

1.1. Festividades religiosas y celebraciones populares

Las fiestas y celebraciones religiosas populares en la provincia de Esmeraldas son fechas muy importantes en las comunidades principalmente porque existe la necesidad de congregarse. Estas costumbres fueron inducidas por la iglesia católica, para imponer su presencia evangelizadora, de allí que se utiliza el calendario litúrgico para las celebraciones:

Las fiestas religiosas son las que, con mucho, se celebran más frecuentemente y traen consigo una mayor vinculación de los participantes al espíritu comunitario. En el caso de Iberoamérica, la justificación de la conquista y la colonización fue convertir a los naturales de estas tierras a lo que decían ser “la única religión verdadera”: la católica, dando a la evangelización extraordinaria importancia con el consiguiente poder, en todos los sentidos, de la Iglesia Católica (Encalada, Oswaldo 2005, 9)

Foto 1
Arrullo a la Virgen de las Lajas en Pueblito



Fuente y elaboración propias

En la fiesta no solo existen los cantos y rezos, sino que también se generan otras expresiones culturales y sociales: la figura del prioste, la comida, el juego, el coqueteo entre los más jóvenes, la camaradería entre los adultos, inclusive la preparación del guarapo. De allí que su celebración es muy importante para la comunidad, en especial para los músicos que se turnan para tocar el bombo, los cununos y para cantar.

La estética en los rituales se la hace con las imágenes de los santos, velas y adornos hechos con recursos de la naturaleza. Para decorar las canoas se utilizan palmeras, flores, frutas. El canto es fundamental en las fiestas, la presencia de la música con marimbas, bombos, cununos, guasás y maracas. Estas características y elementos simbólicos reafirman la herencia y la identidad. Contribuyen con la dimensión performática que atrapa emocionalmente. Los grupos que organizan el ritual lo constituyen personas u organizaciones relacionados a la iglesia o aquellas familias que pueden contribuir económicamente para la organización de los ritos.

Linver Nazareno, conocido como “El Decimero de Muisne”, es un estudioso de la historia a partir de la oralidad. La hipótesis que él plantea, es que el sacerdote Mera fue el encargado de botar las marimbas al río, cuenta como se originan los cantos a lo divino:

El arrullo en sí, nace hace muchos años, es un canto de adoración, nuestros ancestros le cantaban a sus dioses, a la luna, a la tierra, a la naturaleza y luego viene esta influencia religiosa, la famosa cruzada que hizo el cura Mera, que es una de las que se tiene conocida acá en el litoral pacífico, que vino botando marimbas y todos los intentos que hizo la iglesia por evangelizar la provincia de Esmeraldas. Entonces infunden tanto y hacen que nuestras madres, nuestras personas mayores inventaran esta parte a lo divino que ahora se habla, que era cantar a un santo, a un favor que se le haga, milagro como se le llama, cantar a dios, cantar al nacimiento y cantar a vírgenes, desde ahí nacen los arrullos que

ahora prácticamente se han quedado establecidos en la mente”. (Nazareno 2015, entrevista personal)

En la “Enciclopedia del saber afroecuatoriano” se cuenta que en 1923 los Jesuitas a través del padre Manuel Reyes, emprenden una misión evangelizadora entre las cuales el cura Mera fue el más conocido. Fue el encargado de utilizar los cantos de arrullo tradicionales y las décimas, para celebrar las fiestas católicas. Haciendo que los versos sean creados en relación a la vida de los santos:

Tomaron como base Esmeraldas, Ostiones y Limones. El trabajo a realizar: recorridos, bautismos y matrimonios. El más famoso entre ellos fue el padre Elías Mera Cobo, fundador de la "Liga Eucarística" y evangelizador a través de los cantos, décimas y oraciones tradicionales de la Iglesia Católica. (Vicariato apostólico de Esmeraldas 2009, 377)

En Colombia también se hace referencia al padre Mera, se podría suponer que se trata de la misma persona, debido a que el plan era incrementar la influencia católica en la región eliminando la música negra del Pacífico. Sin embargo, vemos que a pesar de los intentos de erradicar la marimba, no lo logró debido al valor político, social y espiritual que este instrumento representa para su pueblo:

Algunos de ellos, como el famoso Padre Mera en Tumaco, se dedicaron a recorrer la región para desterrar las ‘prácticas del demonio’ que delirantemente veían en bailes, música o formas de matrimonio (Arboleda 2004). Más recientemente, los sacerdotes y religiosas han cambiado su actitud hacia las prácticas culturales de las comunidades negras, reconociendo en ellas su valor y su expresión de religiosidad. (Birebaum et al. 2018, 30)

En cuanto al sincretismo religioso y la interpretación musical, si bien es cierto que estos cantos adoptaron las representaciones católicas en sus versos, no perdieron su espíritu africano en la instrumentación de bombos, cununos y guasás que se ha mantenido, así como sus ritmos tanto bambuquaios y bundeaos. Los arrullos se interpretan por las y los cantadores durante toda la noche hasta que amanece, por lo cual se entra en un estado de éxtasis, esto es algo que difícilmente ocurriría con los cantos religiosos católicos en otros contextos:

Es necesario también tener en cuenta que dentro de una misma cultura, y en todas las religiones, hay diferencias de interpretación y distintos significados; es decir, no todos/as acogen la herencia cultural de la misma manera; sin embargo, estas diferencias no le

restan validez a la religiosidad como generadora de cultura, sino que la “recrean”. (Vicariato apostólico de Esmeraldas 2009, 132)

Entre los milagros más importantes están los de Canchimalero. Se conoce que esta celebración empezó en 1967. Es la historia de una mujer que casi se ahoga en el río cerca de Canchimalero, ella le pidió a San Martín que la salve; en agradecimiento, prometió hacerle su arrullo cada año y la tradición que sigue hasta ahora:

La celebración a San Martín se realiza desde 1967, cuando una de sus fieles se salvó de morir ahogada tras zozobrar la canoa en la que viajaba, justo en la bocana de Limones, frente a Canchimalero. Ella asegura que San Martín la salvó de morir ahogada en medio del mar, una vez que se encomendó a él; por eso decidió construir un nicho en Canchimalero donde reposa la figura del Santo Negro, que es sacado por sus devotos cada año para realizar una romería por el mar. Desde entonces, cada año, llegan a Canchimalero cientos de fieles y turistas nacionales y extranjeros para participar de la fe religiosa del pueblo afroesmeraldeño, mostrada al Santo milagroso. (Bonilla 2015)

Linver Nazareno nos relata algunas celebraciones de arrullo en Muisne, una de ellas es el caso de San Luis, donde uno de sus habitantes instaure la celebración:

Un señor, dueño de uno de los barcos, se llamaba Luis Colorado, quería celebrar una fiesta pero no tenían un santo. Como él se llamaba Luis y su barco se llamaba San Luis, ese señor trae el santo. Fue el primer santo que hubo en Muisne. Luego ya tenían una figura a quien cantarle arrullos, a quien bailarle, porque los bailantes al principio eran con banda. Así empiezan a celebrar en Muisne las fiestas de San Luis el 21 de junio, se hace una gran fiesta con los barcos en procesión (Nazareno 2015, entrevista personal).

Algunas de las fiestas de arrullo más importantes en Esmeraldas son para las Vírgenes, los Santos y el niño Dios, se detalla el calendario litúrgico de algunas de las celebraciones más conocidas.

Tabla 1.

Celebraciones a los Santos y Vírgenes en la Provincia de Esmeraldas

Fiesta	Fecha	Lugar	Fuente
Nuestra señora del Carmen	16 de julio	Limones, la Tola, la Tolita, Selva Alegre, Timbiré.	(Encalada 2005) (Escobar 1999)
La virgen de las Mercedes	24 de septiembre	Barrio la Isla (Esmeraldas)	(Encalada 2005) (Escobar 1999)
Las Marías	8 de septiembre		(Escobar 1999)
San José	19 de marzo	Chamanga	(Escobar, 1999)

Santa Rosa y San Ramón	30 de agosto	Quinindé y Atacames	(Escobar 1999)
San Antonio	13 de junio		(Escobar 1999)
San Pedro y San Pablo	29 de junio	Panecillo	(Escobar 1999)
San Juan Bautista	24 de junio	Maldonado	(Escobar 1999)
La virgen de las Lajas	15 de septiembre	Pueblito, San Lorenzo	(Encalada 2005)
San Luis	21 de junio	Muisne	(Nazareno 2015, entrevista personal)
La virgen de Monserrate	27 de abril	Tachina	(Encalada 2005)
Virgen del Quinche	1er. Sábado, domingo y lunes de febrero	Quinindé	(Encalada 2005)
La auxiliadora	24 de mayo	Lagarto	(Encalada 2005)
San Martín de Porres	3 de noviembre	Borbón, la Tolita, Limones, La Tola, Canchimalero	(Escobar 1999) (Encalada 2005)
San Vicente		Carondelet	(Encalada 2005)
San Antonio	13 de junio		(Escobar 1999)
San Francisco	20 de septiembre	Tachina	(Encalada 2005)
San Jacinto de Yaguachi	14, 15, 16 agosto	Lagarto	(Encalada 2005)
El señor de las aguas	3 de agosto	Same	(Encalada 2005)
Reyes	5, 6 y 7 de enero	Santo Domingo de Onzole	(Encalada 2005)
Navidad, arrullos al niño Dios	24 y 25 de diciembre	Uimbí, Telembí.	(Encalada 2005) (Escobar 1999)

1.2. El arrullo

1.2.1. Arrullos a lo divino

Los arrullos son cantos que se interpretan en el Pacífico sur de Colombia hasta la Provincia de Esmeraldas. Es una de las expresiones más importantes que demuestran la función social de los músicos populares, como transmisores de una tradición espiritual. Los arrullos son interpretados generalmente en las fiestas religiosas, en la navidad, en las fiestas de las vírgenes y de los santos.

Los devotos de la provincia de Esmeraldas principalmente los del campo y algunos pocos en la ciudad, todavía guardan la tradición. Las mujeres y hombres principalmente de más edad, todavía se reúnen en las casas de los sacerdotes quienes

celebran a su santo. Es un acto que convoca a la comunidad: “El arrullo es ese acontecimiento en el que la gente se reúne a adorar a los santos por medio de la música. Acompañadas de bombos, cununos y guasás, y con la imprescindible presencia de varias cantadoras, en el arrullo se interpretan jugas y bundes de adoración” (Convers, Ochoa, y Hernández 2014, 1:12).

Cuando escuchamos los cantos de arrullo, estamos oyendo algunas escalas y ritmos propios de la música africana que se han mantenido. Pero también presenciamos la influencia de la música colona y originaria, en sus escalas, ritmos y melodías: “Las músicas que hoy ejecutan en América Latina los descendientes de los esclavos más o menos mestizados, no pueden ser las mismas que trajeron sus antepasados” (Aretz, Isabel 2006, 238). Esta sonoridad intercultural se evidencia tanto en los pueblos originarios y en el pueblo afrodescendiente, quienes comparten una misma territorialidad con el pueblo chachi quienes también tocan marimbas. La interculturalidad desde abajo surge como un fenómeno de mediación natural entre las culturas, en cuanto a memorias e identidades. Las relaciones interétnicas de los pueblos afro e indígena han estado plagadas de alianzas y conflictos, los intercambios que se han dado son simétricos a diferencia del sincretismo que es impositivo.

A lo largo del año, los cantores y las cantoras son disputados para interpretar los arrullos a los santos. Este es un buen augurio tanto para los músicos y las familias que los convocan. Los cantores tienen un repertorio para cada uno de sus santos. El cantador que arrulla introduce el tema y le responde el coro de asistentes al arrullo. Estos arrullos pueden ser bundeaos es decir un ritmo binario en 2/4 o bambuqueados, un ritmo ternario en 6/8.

Prácticamente, como yo decía ayer, me parece que la parte o nacimiento del arrullo nace del Bunde, de la parte bundeada, porque aquí hay vestigios en todo lado. Las señoras, las mayores, Le cantan solo bundeado, solo bundeado, solo bundeado. Y vuelta en la parte norte cantan con ritmo bambuqueo, parece que después de la influencia religiosa, se buscó la manera de que cada uno le cante en su palenque, como decimos nosotros, en su territorio y esa parte un poquito más lenta pero también rítmica se quedó aquí en Muisne. Y ahí se diferencia un poco lo de la provincia de Esmeraldas con lo del cantón Muisne, que en todo casi es lo mismo (Nazareno 2015, entrevista personal).

Rosa Wila una de las principales cantoras de arrullo de Esmeraldas, nos da ejemplo de arrullo bambuqueo:

Partitura 1

Tilín, tilín

Tilín, tilín
arrullo bambuqueo

Rosa wila

Voice

a hi/es ta ma rí a ti lin ti lin a hi/es ta jo se ti lin ti lin

Vo.

al ni ño/en el me dio lo tie nen que lin do se ve

Recopilación de Rosa Wila por la autora
Transcripción de: Karina Clavijo, Eliana Bieger y Francisco Rojas

Erodita Wila interpreta un ejemplo de arrullo bunde:

Partitura 2

Orri orra

Erodita Wila Arrullo bunde

Voice

mi ra que bo ni to lo vien nen ba jan do con ra mos de flo res lo van co ro nan do

Vo.

o rri o rra el ni ñi to ya se va

Recopilación de Erodita Wila por la autora
Transcripción de: Karina Clavijo, Eliana Bieger y Francisco Rojas

1.2.2. Arrullos a lo humano

El arrullo no solamente es cantado para lo divino, sino también a lo humano. Estos cantos hacen referencia a la naturaleza, a las labores y saberes de los pobladores. Son frecuentes las romerías en el agua, que dan cuenta de una tradición y una convivencia con

la naturaleza, los paisajes visuales y sonoros que se dan en los ríos, el mar, en la canoa, el pescador entonces agradece por la pesca, por la posibilidad de retorno al hogar:

Ya no te lo identifican que puede ser un canto al humano. Simplemente, tú hablas de arrullo y ya se relaciona con canto a un santo. Pero a nosotros nos quedó dividido: cantos al humano, cantos a lo divino, cantos a la fantasía, y los cantos de argumento, a los argumentos en porfía. Nosotros, al hablar de arrullo, actualmente solo estamos hablando de una parte de la tradición, que son los cantos a lo divino (Nazareno 2015, entrevista personal).

Fulton Chasin, interpreta el arrullo a la sabaleta, que es un pescado que se consume en la zona:

Partitura 3
La Sabaleta

La sabaleta
Arrullo bambuqueo

Fulton Chasin

De los pes - ca - dos del rí - o me gus - ta la sa - ba - le -

- ta De la sa - ba - le - ta / el ra - bo del ra - bo va / a la ca - be -

- za de la sa - ba - le - ta / el ra - bo del ra - bo va / a la ca - be - za

Recopilación de Fulton Chasin por la autora
Transcripción de: Karina Clavijo, Eliana Bieger y Francisco Rojas

1.2.3. Arrullos a lo fantástico

También hay arrullos a lo fantástico, aunque estos son más difíciles de encontrar. El ser fantástico o mitológico también es el personaje antagonista a lo divino, generalmente es el diablo o los espíritus de la naturaleza, en general aquel fantasmal

como: El duende¹, el riviel², la tunda³, la gualgura⁴, aquellos mitos y espíritus del monte y del agua que causan miedo. María Perea, interpreta un arrullo a los espíritus fantásticos:

*Mujeres allá en el puente.
A todas va enamorar
Con su sombrero e' paja,
El duende viene a bailar.
Vámonos arrullando carajo
La ruta del diablo carajo.*
(Perea 2015, comunicación personal).

Linver Nazareno encuentra que estos espíritus por el contrario ayudan a mantener el ecosistema. Estos relatos ayudan a que las comunidades se cuiden y se protejan.

Hay una señora aquí que se llama María Elena Colobón. Aún vive la veterana, ella es del Ostional, conversando con ella, ella dice que la Tunda vive en el manglar. Ella tiene cuarenta años de *concheo*. Bueno, ya no concha porque ya está bien mayor, ella dice que la Tunda no es un espíritu malo, y yo tampoco pienso que la Tunda es un espíritu malo, porque cuando encuentra una parte del manglar aruñada, ella tenía la certeza que en ese momento iba a coger bastantes conchas. Dice que el manglar estaba como un poco más tupido y que alguien cuidaba ese espacio. Ella en menos de media hora capturaba trescientas, cuatrocientas conchas grandes; ella y toda la gente que cargaba conchas. Entonces, cuando una persona mayor te cuenta esas cosas, a ti te da, entra en tu mente el hecho de que estos personajes o que estos espíritus mayores cuidaban la naturaleza, porque la Tunda empieza a aparecer cuando empezaron a abrir la vía Muisne/Esmeraldas, allí empieza a aparecer y empieza a hacer cosas con la gente.

En Maldonado, la Tunda, supuestamente, un minero muere allí en Maldonado. Pero, como muere, ¿qué estaba haciendo el minero? Estaba contaminando el río. Entonces la gente de allí decía: “No, que la Tunda es el espíritu malo, que la Tunda es un demonio...” Yo no pienso así. (Nazareno 2015, entrevista personal).

1.2.4. Arrullos a los Orishas

Últimamente el sincretismo religioso se evidencia en la búsqueda de la identidad de los afroecuatorianos, la incesante exploración de volver al origen, de reapropiarse de los ritos africanos. Se están creando e interpretando arrullos dedicados a las deidades

¹ Duende: Personaje de la mitología afroesmeraldeña, que usa un sombrero grande que toca la guitarra en desafíos y gusta de las jóvenes. (Escobar, *Memoria Viva: Costumbres y tradiciones Esmeraldeñas* 1999).

² Riviel: Espíritu que navega en un potro mocho con forma de ataúd y protege a los pescadores y se lleva las almas de los fiesteros. (Escobar, *Memoria Viva: Costumbres y tradiciones Esmeraldeñas* 1999).

³ Tunda: Personaje femenino de la mitología afroesmeraldeña, que cocina camarones asados con su trasero, tiene una pata de molinillo y enloquece a quien se lleva. (Escobar, *Memoria Viva: Costumbres y tradiciones Esmeraldeñas* 1999).

⁴ Gualgura: Se presenta en forma de pollito, pía hasta que se lleva al hechizado al monte y este pierde su voluntad. (Escobar, *Memoria Viva: Costumbres y tradiciones Esmeraldeñas* 1999).

africanas, grupos de militantes por el africanismo: “La casa Ochún”, las mujeres de Yemanyá y otros. Empiezan a hacer ritos entre los cuales se empieza a arrullar a los Orishas. Linver Nazareno nos cuenta algunas experiencias que se han dado en Muisne.

Hé estado en dos arrullos que me he quedado sorprendido. Yo ya he ido a cantarle a Santa Bárbara, cuando yo estuve en el arrullo de Santa Bárbara me sorprendí, verdaderamente me sorprendí. Aquí también le están cantando a Changó ahora, justamente fue hace unos días y me acuerdo que fue 4 de diciembre lo de Santa Bárbara porque yo participé de allí. Se dice que estas son parte del sincretismo religioso, lo que trajeron los ancestros africanos en lo que ellos creían y o que la iglesia tenía; los africanos tenían una parte pura y la iglesia tenía una parte que se supone que era pura. Entonces no podían dejar que estos fieles de acá, que creían en los curitas y en las demás cosas, se separaran. Porque estos no querían tampoco separarse de sus raíces y tradiciones. Y cuando hacen esta mezcla es que sale esta parte de la santería que es muy fuerte en Cuba, en Estados Unidos y en Brasil.

Nosotros tenemos muy poco conocimiento de eso, porque acá no ha habido mucha influencia. Justamente era motivo de preocupación mía ver que los pescadores hacen una gran fiesta a un santo del cual no se conoce mucho. Y nosotros hemos visto aquí experiencias propias de que cuando uno le rinde culto a un santo una vez, tiene que rendirle siempre, por experiencia sabemos nosotros que los santos se resienten. Cuando al principio tú le haces alguna cosa, al otro año ya no le haces o dejas de hacerla, ese es motivo de resentimiento para ellos, y uno no sabe a quién mismo le está cantando. Lo que me decían era que Santa Bárbara bendita era la misma Changó, y yo ya no entiendo pues por qué hace dos celebraciones y las figuras van variadas, por qué van cambiando. (Nazareno 2015, entrevista personal).

1.3 Ritos fúnebres

La ritualidad es la base simbólica de la relación espiritual con el cosmos y el propio ser. El rito fúnebre en las culturas africanas da suma importancia a los ancestros, es un instrumento de poder que concentra a la familia y a la comunidad en torno al difunto. “Esta visión de la muerte es originaria de la cultura Bantú. En las culturas del África negra en general, los antepasados, son superiores a los personajes míticos y dictan la ley a los vivos” (Vicariato apostólico de Esmeraldas 2009, 386). La velación constituye una despedida y una oportunidad de reencuentro familiar. Los cantos son tristes especialmente en el caso de los alabaos, y en el caso de los chigualos son más festivos. Estos últimos son más cercanos a los ritos fúnebres de África. Fernando Ortiz, nos habla de los ruidosos funerales de los mandingas en los cuales se come y se bebe (Ortiz 1995, 57).

En los ritos funerales africanos aparece la figura del griot, como un mediador y conductor de la ceremonia. Ser un griot es ser un profesional, que cumple varios roles, son contadores de historias, componen música, son genealogistas, intérpretes, músicos, apreciados cantadores, maestros de ceremonia y profesores. Generalmente los griots

nacen en familias de griots, es un arte que se aprende de padres a hijos educándoles en las artes orales y la música.(«What is a Griot.pdf» s.f., 2). Al igual que sucede en Esmeraldas con los cantadores, rezanderos, decimeros y músicos quienes aprenden por tradición familiar. Ellos llevan sus conocimientos en la memoria, estos conocimientos se transmiten de generación en generación y quienes practican esta ritualidad son muy apreciados en su entorno social por sus conocimientos.

En la población afroesmeraldeña, las fiestas fúnebres suelen ser dramáticas y misteriosas. Tenemos la presencia de los animeros, personajes que se visten de blanco en el día de los muertos, ellos cumplen una función ritual, salen a partir de las 3 de la mañana hacia el cementerio con una campanilla para levantar a las ánimas. Se pasean en la madrugada por el pueblo recogiendo limosnas.

Así mismo la figura de los rezanderos es muy importante ya que ellos son quienes se encargan de hacer el novenario, es decir de rezar y cantar alabaos por nueve días al muerto, con el sentido de que el alma se eleve. Estos ritos suelen ser dolorosos e impresionantes por la fuerza de las imágenes y sonidos. “El grito” es un rito que representa la despedida del muerto, la gente se asusta por el sonido desgarrador, se apagan las luces y el muerto sale de donde se está velando para que el alma pueda irse para siempre:

El novenario, que es una especie de réplica del alabao; pero dotado de mayor fuerza emotiva. El objetivo de la novena es asegurarse que efectivamente el alma del difunto se aleje de forma definitiva. Para esta ceremonia se levanta un altar con siete escalones, donde hay velas e imágenes sagradas. Al pie del altar se coloca una réplica del ataúd. Hasta media noche se cantan los alabaos y se reza. A la media noche comienza el rito de despedida. Momento que provoca miedo y puede generar algunas convulsiones entre las mujeres. Se apaga la luz de la habitación y tras otra se apagan las velas del altar. Después de que se ha hecho la oscuridad total, los participantes desbaratan el altar, y con las plantas, adornos, telas, tablas y mesas, construyen un callejón entre el ataúd y la puerta. Por ese callejón el alma se marcha sin que nadie la pueda detener. (Encalada 2005, 58)

El simbolismo se representa también en las prácticas de tradición como las salves y alabaos en la época de la semana santa, en la que se desarrollan procesiones, misas, y actos teatrales que representan la pasión de Jesús. La comunidad de feligreses colabora elaborando trajes con elementos y colores: el blanco y el morado representan un estado de arrepentimiento de buscar la pureza. Se cuidan en los alimentos, se practica el respeto y la desintoxicación. Las imágenes se imponen aparecen los santos varones vestidos de blanco y en las procesiones el cristo vivo negro. Se toman las calles para representar la

pasión de Jesús, el jueves santo es el lavatorio de pies, el viernes santo corresponde a la representación de la crucifixión de Jesús y los cantos de las tres horas. Los grupos de poder en el ritual lo constituyen familias relacionadas con la iglesia o que pueden contribuir económicamente a la realización del rito.

Tabla 2
Ritos Fúnebres

Ritos Fúnebres	Fecha	Lugar	Fuente
Semana Santa	marzo o abril (de acuerdo al ciclo lunar)	Playa de Oro, Uimbí, Telembí, Colón Eloy.	(Encalada 2005)
Día de muertos	2 de noviembre	Borbón, Telembí	(Museo del Carmen Alto 2016)

1.3.1.El chigualo

*Ya me ombligaron aquí,
al gran arrullo universal.
la parranda es el umbral,
chigualo es la despedida,
para un niño su partida
con un legado ancestral.*
(Nazareno 2015, entrevista personal)

Entre los ritos fúnebres están los chigualos que son cantos de bunde y arrullo para los angelitos que son los niños que mueren. Todo el altar es blanco, ya que creen que es una dicha que el niño que no ha sido contaminado todavía con pecados vaya al cielo en medio de una pureza espiritual. Los chigualos, a diferencia de los alabaos, son ritos fúnebres que se practican hasta el día de hoy en la provincia de Esmeraldas y son alegres. En las tradiciones africanas se celebra el ascenso al cielo de un alma inocente. “El chigualo es un rito con coplas cantadas en el velorio de los niños negros. El grupo no lamenta el fallecimiento del angelito: al contrario, celebra su partida a los cielos” (Hidalgo 1995, 39). Ejemplo de Chigualo en Muisne, interpretado por Fulton Chasin:

Partitura 4

Lente, lente

Lente, lente

Chigualo

Fulton Chasin

Voice

Chi-gual - li - to le-te len - te los o - ji - tos del te nien-te Ay chi-gua-li-to

7

Vo.

len - te len - te los o - ji - tos del te - nien - te

Recopilación de Fulton Chasin por la autora

Transcripción de: Karina Clavijo, Eliana Bieger y Francisco Rojas

En el Ecuador aparece el chigualo en dos provincias: Manabí y Esmeraldas. Pero las funcionalidades son distintas, ya que en Manabí es utilizado para las fiestas navideñas, mientras que en Esmeraldas se la referencia para los funerales de niños. Coba nos cuenta: “El chigualo es una forma de celebración navideña. Término tal vez manabita cuya significación abarca el sentido de navidad, el de nacimiento, el de villancicos y el del velorio del angelito” (Coba 1980, 128) Sin embargo el término chigualo no solamente se utiliza en Ecuador, sino también en Colombia en la costa Pacífica, para referirse al funeral de un niño. Aparece también el término chigualo en otros países en los ritos católicos, “El rito del catolicismo popular del Chigualo (también reportado en Argentina, Chile, España y Filipinas [Beaumont 1828; Casas 1947]” (Birebaum et al. 2008, 78).

Linver Nazareno comenta que popularmente la gente en Esmeraldas usaba el término chigualo para referirse a las vueltas que dan en círculos los gallinazos y gaviotas. A través de su relato, ayuda a comprender que en Muisne se está dando un proceso de restauración de estas tradiciones: “Aquí en el pueblo de Muisne, nosotros ancestralmente si practicábamos los chigualos y ahora es que lo hemos restaurado” (Nazareno 2015, entrevista personal). Nazareno dice que chigualo significa ronda, pero en el pueblo afro es un ritual:

Para mí los chigualos son cantos al niño cuando muere. Son ronditas. Yo decía ayer que chigualo significa ronda, en el idioma español. Pero para nosotros, chigualo es, como quien dice, un ritual; el ritual en donde se canta por la muerte de un niño, donde se practican juegos de muluta, los juegos tradicionales. Se hace una ronda, tiene su saber los chigualos, Primero, cuando muere el niño, la madrina es la que lo viste, la madrina se encarga de vestir al bombero, la madre por lo general no hace nada, solo se queda ahí un poco triste (Nazareno 2015, entrevista personal).

Nazareno cuenta que cuando el niño muere se lo viste de blanco. En este rito no se debe llorar porque el angelito puede mojar sus alas y no ascender al cielo; por ello, el chigualo debe ser alegre. El papel de los padrinos es muy importante ya que ellos se encargan de que este ritual salga perfecto para que el niño y la madre estén en paz:

La madrina se encarga de vestirlo de blanco al angelito, porque se dice que de blanco se llega al cielo. Hay muchas creencias: que si lloran, se mojan las alas del angelito y el angelito no puede volar; que si estás triste, el angelito no puede llegar al cielo. Entonces, con esto, con todo lo que los mayores dicen, el chigualo es totalmente alegre. Entonces se empieza a jugar. Se hace la ronda, en el medio de la ronda se colocan los instrumentos, bombo macho, bombo hembra, cununo y en la ronda van las cantoras. En la ronda también entra la madrina, el padrino del angelito y la madre si es que ella puede caminar, es decir si está en buen estado, y se empieza a cantar. Puede cantarse, cantos de chigualo hay un montón:

*La madre de este angelito que no deja de llorar
Padre mío, San Antonio, nunca la haremos callar* (Nazareno
2015, entrevista personal).

La forma de ronda del ritual es muy importante, ya que el niño muerto se va pasando entre la familia, su madrina y su madre, es una despedida alegre donde se hace jugar al niño con todas las personas que le quieren:

Se canta y se va dando la vuelta. Se coge al niño y se lo pasa... primero lo coge la madrina, si está la mamá se lo pasa a la mamá, o si no se lo pasa al tío, a los familiares más cercanos, y durante todo eso no se deja de cantar. Se está cantando (que más que canto es como un juego):

*Se vende el toro y se venderá
Ahora se venderá, ahora se venderá*

Ahí se va diciendo cosas y se sigue jugando y se sigue jugando. Esto se hace toda la noche (Nazareno 2015, entrevista personal).

Una actividad común en los chigualos son los juegos. Papá Roncón cuenta que, luego de cantar, los niños se reunían a jugar el florón, la panda, la yuca, y contar cuentos.

“En los chigualos antiguamente se cantaban y luego se jugaba, vamos jugando el florón, las pandas, vamos jugando la yuca” (Ayoví 2016, entrevista personal). La panda por ejemplo es un juego donde todos los niños tienen sus manos apretadas en un puño, en el que se esconde un objeto en la palma de alguno de los jugadores y el objetivo es encontrarlo, “Entre la panda, pandilla, chuletié mantequilla, ríanse panda, jajajaja... Deme la panda” (Ayoví 2016, entrevista personal).

El florón es un juego tradicional. Esta canción infantil está en ritmo de bunde, y es interpretada por Rosita Wila, sin embargo existen variaciones en las formas de cantarlo dependiendo de cada cantor y su procedencia:

Partitura 5

El florón

Rosa Wila

El florón / Camotal

canción infantil

Voce

el flo rón es tá/en mis ma nos de mi ma nos se me

5

Vo.

fue flo ron si to de mi vi da flo ron de mi co ra

9

Vo.

zón y se fue/el flo rón por el ca lle jón

Recopilación de Rosa Wila por la autora

Transcripción de: Karina Clavijo, Eliana Bieger y Francisco Rojas

1.3.2 El alabao

El alabao es un canto a capela que se interpreta para los funerales de los adultos y también en la Semana Santa por la muerte de Jesús. Es mucho más sentido y dramático. Son muy similares a las salves que escuchamos en el Chota. La familia y la comunidad

se reúnen a cantarle al difunto para recordar las vivencias y los cantos ayudan a elevar el espíritu y expiar:

El alabao es, en esencia, un canto responsorial, en el que unas veces sus letras muestran la alabanza o exaltación religiosa ofrendada a Dios, a la virgen y a los santos, pero estas alabanzas son combinadas con pasajes que hacen referencia a temas más humanos: a experiencias de dolor, contradicción o confusión frente a la muerte. Así mismo las letras de estos cantos buscan reforzar valores que se acercan a las vivencias de nuestras comunidades y a unos principios propios de la espiritualidad afro. El padre Gildardo Alzate 26 dice: “Los alabaos son misterios de la fe. Son memoria histórica, tradiciones y relatos de la cotidianidad, en los que se revuelve la esencia divina con la parte humana”. (Rodríguez 2014, 46)

Los alabaos también se interpretan en Semana Santa, para ello la comunidad se reúne durante la semana, siendo uno de los días principales el Viernes Santo, a las tres de la tarde que es el momento más crítico, ya que es la hora de la muerte de Jesús. Gualberto Matalinares interpreta el alabao “Señor mío”.

Partitura 6

Señor mío

Gualberto Reyes Matalinares

Señor mío

alabao

5

9

Recopilación de Rosa Wila por la autora

Transcripción de: Karina Clavijo, Eliana Bieger y Francisco Rojas

En los cantos y melodías de alabados se siente la presencia occidental. La música, esta se interpreta al modo de un canto gregoriano, sin embargo el lamento de las voces

tiene otro sentir que proviene del canto afro: “Los alabados demuestran tener tres raíces muy claras: la música, cuya estructura sigue los delineamientos gregorianos; la letra, inspirada en romances y coplas hispanos; y el sentimiento negro, unas veces manifiesto en la calidad de las voces, en el lamento, y otras en la libérrima creación popular de sus cuartetos o décimas” (Zapata 2010, 126). Esta música surge del adoctrinamiento por parte de la iglesia hacia las culturas subyugadas, quienes le imprimieron una característica única de lamento a través de la voz. Los alabaos solo son cantados, no son acompañados por ningún instrumento de percusión. Vanin describe al alabao: “sincretismo del canto gregoriano con el sentimiento negro. Las loas son la base del canto tristísimo, que remota la mente a profundidades oscuras. Sirven para ayudar al tránsito del alma al otro mundo, durante nueve noches” (Vanin 2001, 10).

Este canto tiene una gran profundidad en el sentido de que cuando es interpretado es solemne, la gente no quiere ni si quiera cantarlo por el temor de atraer a la muerte. Erodita Wila una de las principales cantoras de la provincia nos cuenta: “Se muere una persona grande, entonces le cantaban alabaos, así cuando venía la semana santa se hacían en una sola casa toditos los del campo, en una casa grande y ahí pasaban jueves, viernes, cantando alabaos” (Wila 2015, entrevista personal). Estos cantos y ritos son sumamente dolorosos e impresionantes, debido a que se hacen en las casas de la familia del difunto en la noche. Juan Mullo Sandoval manifiesta que los cantores suelen decir que ellos sacan el alma del cuerpo con los cantos, manifiestan que cuando muere la persona el alma todavía se queda. Los cantores y rezanderos ayudan al tránsito del alma hacia otras dimensiones. (Mullo 2016, comunicación personal). Estas dimensiones espirituales de la música constituyen aquel desfase descrito por Friedmann, ya que surgen como una singularidad de los saberes.

Capítulo segundo: Saberes orales afroesmeraldeños

Juan García es un obrero del proceso afro en Ecuador, él dice que “los saberes son de la cabeza”. La forma de construcción de estos saberes es algo que los abuelos han cultivado a partir de su propia comprensión del mundo. En este capítulo analizaremos varias interpretaciones y testimonios de cantores, marimberos, decimeros, rezanderos y cultores de esta tradición en la Provincia de Esmeraldas, Rosita Wila, Erodita Wila, Linver Nazareno, Purita Ayoví, Guillermo Ayoví “Papá Roncón”, José Mora, Santos Castrillón, Angely Godoy, Fulton Chasin, Gualberto Reyes Matalinares y Kevin Santos. Los testimonios servirán para comprender el modelo filosófico de construcción oral comunitaria de los saberes.

Cuando Juan García dice “La palabra está suelta”, nos invita a reflexionar sobre la estructura de la oralidad que nace con la palabra que va de boca en boca, es reinterpretada en las épocas y adaptada al contexto de cada ser humano. Se transmite lentamente de generación a generación, tiene un impacto social en la comunidad que la hace trascendente. Es la herramienta de movilización de causas y es fuerte por ello no ha muerto. El sentido interpretativo de la palabra se da en el sentir, al decir y al escuchar. Como lo demuestra el fragmento de esta décima cuya naturaleza es cadenciosa y suena mejor en la boca de un decimero.

*En Esmeraldas nací,
con un legado ancestral.
Cultura tradicional,
que de mi abuelo aprendí.*
(Nazareno 2015, entrevista personal)

Para estudiar el sistema oral de la cultura afro del Pacífico utilizaremos herramientas teóricas como el estructuralismo y el mitema, analizaremos los versos y los pies métricos ligados al ritmo y el dialecto como una forma de explicar la identidad oral. La temática de los versos en los arrullos a lo divino y los alabaos de semana santa, se basan en el relato de la vida de Jesús y los santos. En este sentido Lévi- Strauss nos habla del “mitema mesiánico”(Lloret y Palencia 2008, 4), presente en diversas religiones y culturas. Este hace referencia a la relación que existe entre la religión y la mitología. El

mitema mesiánico está presente en las historias de Jesús, Hércules, Horus, Krishna, Buda, Quetzacóalt, Obatalá.

Cabrera hace una relación entre la figura mesiánica occidental y los de las culturas africanas, “Olorún y Obatalá se convirtieron aquí en Jesucristo para los africanos y sus descendientes; y estos hombres y sus oscuras divinidades celebrarán con regocijo la resurrección del...capataz, del dios de los hombres blancos” (Cabrera 1993, 186). Vemos entonces que las religiones nuevas, o religiones que se sobreponen a otras, suelen desmerecer la historia de las culturas conquistadas y reducen su religiosidad a un mito:

Consideramos que lo única diferencia entre mitología y religión es el prejuicio teológico de pensar que una creencia es superior a las demás. De hecho, muchas religiones identifican como mitológicas creencias que todavía están en vigor, degradando de esta manera las convicciones religiosas de las personas que las practican. Lo único cierto, a nuestro juicio, es que todas las religiones sin excepción con el paso del tiempo terminan convirtiéndose en mitología, pues nuevas religiones ocupan su lugar y las degradan de la forma que hemos visto. (Lloret y Palencia 2008, 3)

Los mitemas constituyen una base para entender el sincretismo y visibilizan las semejanzas culturales que existen en la creación de las deidades y la semiótica que comparte la humanidad en torno a los temas religiosos y espirituales.

Otra forma de comprender la resistencia oral cimarrona es a través de los versos y las palabras en los cantos de arrullos, chigualos y alabaos. La estructura de la palabra del verso está ligada a la rítmica de los tambores. Cuesta y Ocampo determinan los pies métricos de los versos en la poesía afrocolombiana principalmente se resumen en bisílabos y trisílabos, sin embargo ellos hacen referencia a muchos más (Cuesta y Ocampo 2010, 18). A continuación buscaremos palabras dentro de los cantos afroesmeraldeños que rimen con estos pies métricos en el arrullo de Erodita Wila “Guarapo”:

*Guarapo me está jumando,
Guarapo me jumará,
Y si guarapo me juma,
Yo jumare a los demás.
Alba, de la poma trece
Alba, la de la fortuna
Alba, por eso en la vida
Alba, guarapo me juma.
El Aguardiente de caña,
Es un triste majadero,
Se le subió a la cabeza,
Como si fuera un sombrero.
El aguardiente de dios,*

*Ya lo llevan a enterrar,
Y en el testamento deja,
El guarapo en su lugar.
Anoche dormí en mi cama,
Y esta noche en las arenas,
Y tiene la culpa de eso,
El aguardiente de caña. (Wila 2015)*

Tabla 3.

Pies bisílabos

Pies bisílabos	ta ta	ta TA	Ta ta	TA TA	Fuente
Pírrico	poma, juma				(Cuesta y Ocampo 2010).
Yámbico		esTÁ			(Cuesta y Ocampo 2010).
Trocaico			TREce		(Cuesta y Ocampo 2010).
Espondeo				ALBA	(Cuesta y Ocampo 2010).

Tabla 4.

Pies trisílabos

Pies Trisílabos	ta ta ta	A TA ta	ta TA ta	a ta A	ta TA TA	A A a	A ta TA	A A A	Fuente
Tribraco	guarap o								(Cuesta y Ocampo 2010).
Dáctilo		ME JUma							(Cuesta y Ocampo 2010).
Amfíbraco			juMANdo somBREro						(Cuesta y Ocampo 2010).
Anapéstico				jumaRÁ					(Cuesta y Ocampo 2010).
Baquio					lo LLEVAN				(Cuesta y Ocampo 2010).
Antibaquio						COMO si			(Cuesta y Ocampo 2010).
Crético							AnoCHE		(Cuesta y Ocampo 2010).
Molossus								ENTE RRA R	(Cuesta y Ocampo 2010).

Como se puede apreciar, los acentos en los arrullos muchas veces no tienen nada que ver con la acentuación de la ortografía; por el contrario, es más importante que los versos concuerden con los acentos de la música, específicamente los del ritmo.

Para entender el fraseo musical e interpretarlo correctamente, se deben estudiar además los dialectos. Susana Friedmann apunta a que estas diferencias son una forma de afirmación de la identidad y una diferencia cultural de la otredad. Para esto Friedmann propone:

Entonces ciertas distorsiones, por diminutas que sean, se pueden interpretar como signo de un lenguaje diferenciado, como ocurre con la palabra k'rieleisón o con el cambio del acento de una palabra en una canción. Rasgos tan insignificantes como estos, que

frecuentemente se han percibido como señales de inferioridad cultural o de una educación deficiente, bien pueden constituir una pequeña muestra de una diferencia cultural que registra al Otro y al mismo tiempo afirma lo propio. (Friedmann 2007, 497)

También es importante comprender el dialecto, ya que no es lo mismo escuchar a un intérprete urbano que un cantor del campo. El acento y sonoridad se adaptan musicalmente en la percusión que producen las palabras y su rítmica. En el “Diccionario de Esmeraldeñismos” (García 2006, 16), se cuenta que Alonso de Illescas no solamente fue el líder del cimarronaje, sino que también dejó un legado que sobrevive hasta nuestros días, “el dialecto”. En el norte de la provincia de Esmeraldas se habla comúnmente con la zeta sustituyendo a la s y a la c, este dialecto se remonta a la época colonial. Se presume que Illescas quién había vivido en Andalucía hablaba así y esta forma de dialecto se asentó en la zona.

2.1. Filosofía de los saberes orales de la comunidad afroesmeraldeña

La comunidad afroesmeraldeña tiene su propia cosmovisión y filosofía de vida. Juan García habla sobre los saberes orales como un recurso de los ancestros para guardar el conocimiento. “Cuando a nosotros nos negaron la posibilidad de acceder a la palabra escrita, encontramos en la oralidad un instrumento para construir, interpretar, crear y entender la realidad”(García 2006, 4), esta afirmación nos lleva a reflexionar sobre las causas y efectos que han dado lugar a la construcción de una filosofía comunitaria basada en el saber popular.

Whitten y Friedmann hablan de un modelo basado en la “ecología cultural” (Whitten y Friedmann 1974, 108), en el cual los saberes ancestrales son prácticos y vinculan al hombre con la naturaleza en una relación de convivencia armónica. La praxis del conocimiento relacionado a la vida, que fluye en los ríos, los montes, los árboles y el mar. Para el pueblo afroesmeraldeño los saberes son escuelas de aprendizaje ancladas a la oralidad y por lo tanto se fijan en la memoria, además se transmiten entre familias de padres a hijos, lo que compromete un modelo de enseñanza íntimo de la tradición. Es por ello la importancia de protegerlos, ya que están relacionados a las esferas de lo divino, lo humano, lo mítico, la naturaleza, los animales y la temporalidad.

Tabla 5.

Modelo de la filosofía oral de la comunidad afroesmeraldeña

Cosmovisión afroesmeraldeña	Saberes	Descripción	Personajes y objetos
Divino	Arrullos	Cantos de arrullo Ritos	El niño Dios, los Santos, a las Vírgenes, a Jesús
	Décimas	Forma literaria en verso.	
	Romances	Cantos de arrullo y alabaos funerarios Formas literarias de versos en rima.	
	Alabaos	Cantos funerarios Ritos funerarios para adultos y Semana Santa	Difuntos adultos y la pasión de Jesús
	Chigualos	Cantos de arrullo Ritos funerarios infantiles	El angelito muerto
	Rezos	Rezos Plegarias a las ánimas Curación de espanto, mal aire, ojo	El niño Dios, los Santos, a las Vírgenes, a Jesús, difuntos
Humano	Arrullos	Cantos	Personas y personajes Activismo ambiental, político, de género Amor, romance, erotismo.
	Décimas		
	Cuentos maravillosos	Relatos orales	Personas y personajes
Mitológico	Cuentos maravillosos	Relatos orales	La tunda, el riviél, la tacona, el bambero, la gualgura, el duende, el diablo, etc. (Escobar1999)
	Décimas	Formas literarias de versos en rima.	
	Arrullos	Cantos de arrullo	
Naturaleza y animales	Cuentos maravillosos	Relatos orales	El conejo, el tigre, la tía zorra, el alacrán, el murciélago, el elefante, el sapo, el perro, las gallinas, las cucarachas, el gallinazo, las palomas, la garza (García 1992)
	Décimas	Formas literarias de versos en rima.	El cangrejo, el piojo, la concha, el zancudo, el lagarto, el sapo el ratón, la flor. (García1992)

	Arrullos	Cantos de arrullo	La iguana, el camarón, la concha, la sabaleta ⁵ , el toronjil, la canchimala ⁶ , la chillangua ⁷ , el chontaduro ⁸ .
Temporalidad	Construcción de instrumentos	De acuerdo al calendario lunar y la marea	Construcción de marimbas, bombos, cununos, corte de cañas, afinación de instrumentos.
	Arrullos	Ritos de acuerdo al calendario litúrgico	El niño Dios, los Santos, a las Vírgenes, a Jesús
	Alabaos de semana santa		Pasión de Jesús.

2.2. Testimonios de la oralidad

La sabiduría popular devela contenidos profundos del sincretismo interpretativo. El testimonio constituye una forma de expresión de la realidad desde diversas perspectivas que ilustra las formas de adquirir los saberes, las experiencias personales como una vía de asimilación. En la práctica los saberes tienen diferentes estilos e influencias dependiendo de quienes se aprende, de la zona de la que uno proviene y de las costumbres familiares que se heredan.

Cada interpretación en el mundo oral es diversa: por ello la validación de la palabra se hace mediante la confiabilidad del testimonio. Por ello el prestigio es muy importante para la comunidad. En este sentido: ¿cómo se puede validar la oralidad desvinculándola del pensamiento de folklore hacia una validez científica? La respuesta es inacabada. Es un proceso plagado de leyes e hipótesis universales que dan como resultado acontecimientos impredecibles e inconclusos que valdría la pena experimentar para reconstruir la historia.

En el mundo científico la verdad es lo único importante; sin embargo, todos los avances que conocemos hasta hoy, son verdades hasta cierto punto ya que la historia ha demostrado que las verdades cambian con los años, evolucionan, se construyen y muchas veces regresan a la sabiduría popular. La sabiduría popular tiene la particularidad de reafirmarse a sí misma como una verdad al ser experimentada y repetida cotidianamente, el pragmatismo constituye un legado de la memoria cultural de los pueblos.

⁵ Sabaleta: Variedad de pez. (García 2006).

⁶ Canchimala: Variedad de pez que se alimenta de desperdicios. (García 2006).

⁷ Chillangua: Planta aromática para preparar ciertas comidas (García 2006).

⁸ Chontaduro: Fruto comestible de la chonta. (García 2006).

José Mora

Foto 2
José Mora



Fuente y elaboración propias

José Mora es un arrullador de Tonchigüe, quien conserva en su memoria muchos arrullos antiguos. Cuenta que aprendió a arrullar desde su infancia, de generación en generación a través de la oralidad, impartida por su abuelo y su padre. Don José comenta:

Para mí los arrullos es una tradición, antigua de nuestros abuelos ancestrales y fui yo el que tuvo la certeza de tener un abuelo, mi abuelo era manaba mulatito pero bien marimbero. Fue el primer marimbero de Muisne, se llamaba Ismael Mora, de ahí nació mi padre y de ahí nació yo. Vine conociendo desde que ya tengo uso de razón, escuchando el son del arrullo, escuchando la marimba, ver el baile de la marimba (Mora 2015, entrevista personal).

Don José habla de los roles que cada uno cumple en el festejo en relación a la fiesta. La comunidad se compromete con un aporte sea este: comida, licor, música, decoración, rezos y más. Nos habla de la ética de organización comunitaria, que se refleja en las preparaciones previas a los arrullos, existen normas colectivas que sirven para compartir. La estética de la fiesta es preparada con mucho cuidado, los altares son adornados, así mismo las barcas si se trata de una romería en el río o el mar. El uso de los espacios como las iglesias o zonas de uso comunal dan cuenta de un ordenamiento social. Mora habla de la importancia de la escucha:

Escuchar el son del arrullo, que santo vamos a arrullar por decir la virgen del Carmen se saben cuáles son las letras de la virgen del Carmen...si estamos celebrando navidad, el niño Dios, pues hay que saber cuál es el arrullo de navidad. Lo que yo aprendí es no cantar arrullo por cantar, cada arrullo tiene su nombre su letra a lo que estamos celebrando. Mi madre me llevaba a las fiestas de la virgen del Carmen y a la fiesta del niño Dios. En ese

tiempo nosotros éramos los fiesteros⁹ y mi madre decidía la cuota, ella designaba lo que se llevaba por ejemplo tu José vas a llevar un puerco, tu una gallina y una botella de damajuana¹⁰. Así aprendí a amenizar, aprender a arrullar, a rezar, aprender a tocar bombo, a cantar alabado, a aprender décimas... No era preciso tener un libro, es tenerlo todo memorable para que de la boca salga (Mora 2015, entrevista personal).

Al aprender estas tradiciones lo importante es memorizar para poder interpretar en cualquier momento los arrullos, décimas y toques. Insiste en que el arrullo no debe ser interpretado superficialmente: “cantar por cantar”, ya que cada arrullo tiene una letra para cada santo; Afirma que los saberes musicales responden a un sistema propio oral y funcional en el que la escucha es la forma de aprendizaje más común.

Rosa Wila

Foto 3
Rosa Wila



Fuente y elaboración propias

Rosa Wila es una cantadora de Punta de Piedra, que escuchó los arrullos de su madre y su abuela, para ella la memoria constituye la sabiduría de un pueblo. Cuando Rosita Wila se refiere a “Todo lo que sé es aprendido”, habla de un discernimiento a través de la observación, que la lleva a una interpretación propia. Su preocupación es preservar esta memoria que no solo se representa en la música, sino en la cosmovisión del pueblo afroecuatoriano a través del rito y la participación comunitaria. Estos cantos

⁹ Fiesteros: Personas que organizan las fiestas.

¹⁰ Damajuana: Garrafa. (E. García 2006).

se glosan en los festejos dónde varias personas que se turnan para tocar y cantar, durante toda la noche hasta el amanecer. Así mismo relata la trascendencia de los juegos, para los más pequeños como una forma de socialización inclusiva, en dónde los viejos comparten con los jóvenes y se valoran los recuerdos. Rosa Wila cuenta su historia:

Soy Rosa Wila, soy de un pueblito que se llama Punta de Piedra, arribita de Borbón ahí está mi ombligo¹¹, nadie me enseñó a cantar, aprendí solo de oír a mi mami a mi abuela, yo oía y así aprendía los arrullos, todo lo que se es aprendido, nadie me enseñó nada.

Yo me acuerdo, cuando hacían los arrullos a nosotros no nos llevaban, nos dejaban con la hija más grande, quedaba uno en casa, de unos 9 o 10 años en adelante nos llevaban a los arrullos, pero una no cantaba, cuando una ya estaba jovencita, estaban de peligro no las podían dejar en casa ahí nos llevaban, pero una estaba en su lugar no se metía en medio de los mayores, entonces una oía y de tanto oír pues, cuando esas mujeres se pegan los arrullos, vea habían unas veces que se echaban una hora en un arrullos, cuando les gustaba el arrullo, porque se cansaba la una de echar versos la cogía la otra, esos bomberos sudaban y nada mas era cambiar de bombero, porque ahí no había uno solo, había bomberos en cantidades, como los marimberos, no había uno solo habían hartísimos, niña eso era tirar arrullos hasta que amanecía el día, cuando ya amanecía cada mujer iba pa' su casa con sus hijos, con los hijos más grandes que llevaban, ya cuando yo tenía 10, 11 años recién me metían a mí en los arrullos, pero yo ya sabía hace rato.

En el campo en noche de luna, nosotras éramos como 10 mujeres entre las vecinas y todo, nos juntábamos en noche de luna y cantábamos juegos de niño, hacíamos arrullos, chigualos, muertitos y todo me iba quedando en la cabeza, así fue que yo aprendí estas cosas, no me enseñó nadie.

¿Solo en luna llena salían a jugar? no ve que en el campo no había luz eléctrica, ahí se jugaba rayuela, juga, escucha, arranca yucas, trompo, bolas, de todo.

¿Había cantos para los juegos? El florón era un canto que toditas se sientan, y con una cosita en las manos se empieza a jugar. Entre los juegos estaban El florón, otro juego era, yo sembré mi camotal, derrumbe que más derrumbe. Con todos estos juegos yo digo uno y pobremente vivía feliz. (Wila 2015, entrevista personal)

Rosa Wila revela datos muy importantes como la edad de inclusión en las fiestas de arrullo que se trata de aproximadamente los 10 años, cuando los niños son más independientes. Así mismo relata que la forma de aprendizaje es a través del juego y la escucha. Rosita cuenta que fue obligada en su pueblo. El acto de obligar es un rito que se hace a los recién nacidos para que sean fuertes y tengan un talento o poder. Esto habla de una territorialidad y un buen nacer, comenta: “uno pobremente vivía feliz” (Wila 2015, entrevista personal). Este enfoque resume una cosmovisión que busca cuidar y proteger el medio ambiente, alejada del consumo y la explotación, el “buen vivir” está asociado a comunidades que comparten la convivencia, la alimentación, la salud, en una economía sana, las relaciones en lo lúdico y lo espiritual.

¹¹ Ombligo (obligar): Es un rito que se hace a los recién nacidos para otorgarles características especiales que se manifestarán en la vida, generalmente lo hacen las parteras.

Rosa Wila y Erodita Wila su hermana son compositoras y cantoras. Entre sus interpretaciones más importantes están: *Dos bolitas de oro*, *San Martín Bajaba* y *Lindo es*. En estos cantos aparecen elementos no solo simbólicos sino de valor material como el oro, la plata, el marfil en general los tesoros.

Dos bolitas de oro
Dos bolitas de oro,
Voy a mandar a hacer
Una pa´ María
Y otra pa´ José.
(Wila y Wila 2015).

Lindo Es
Al pasar el puente
Me encontré un tesoro
Un niño de plata
Que parecía marfil.
Y lo reviraba
Y lo reviré
Y le preguntaba niño bendito
Lindo es.
(Wila 2015).

San Martín bajaba
y con su escobita bajaba
venía barriendo bajaba
sube, sube, sube, bajaba
la vida en el cielo, bajaba
cuál es la que sube, bajaba
sobre del misterio, bajaba
(Wila y Wila 2015)

Por ejemplo la escoba usada por San Martín hace referencia a los valores espirituales, tales como la sencillez, la humildad y el servicio. Rosa Mosquera es una bailadora tradicional y ritualista, comenta que en las comunidades afroesmeraldeñas el rito de la escoba ha sido practicado desde hace muchos años cuando una pareja se casa. (Mosquera 2016, comunicación personal).

Rosita Wila interpreta otro verso del arrullo “Dos bolitas de oro”, que nos permite visualizar las pugna por el poder, en el verso que habla sobre la conquista del diablo al hacerlo rezar. Pero, ¿Qué simboliza el diablo rezando?, el verso dice:

Dos bolitas de oro
Yo subí al cielo y bajé
Solo con mi escapulario.
Al diablo le hice rezar

El santísimo Rosario.
(Wila y Wila 2015)

La respuesta es simbólica y representa una lucha de poder al satanizar otra religión. En la época de la colonización la iglesia católica arremetía en contra de la música de marimba y tambores. En estos días enfrentamos nuevas formas de adoctrinamiento ahora ejercidos por la iglesia evangélica que prohíbe los cantos de arrullo, por asociarlos con la religión católica y por el uso de tambores y danzas. Esto nos lleva a la reflexión de Susana Friedmann sobre la música como un texto social. Parábola útil para comprender los acontecimientos, y entender la metáfora desde la resistencia a través de la representación del diablo en la cosmovisión afroesmeraldeña.

Rosa Wila relata las fiestas a lo divino más importantes, y su compromiso al componer nuevos arrullos para las futuras generaciones. Entre sus composiciones hay un repertorio para Carmela, el niño Dios y San Martín.

El 24 para amanecer 25 se le canta al niño Dios, el 16 de julio para la virgen del Carmen y todos los santos van variando su fecha y se les canta el arrullo, casi los que canto son compuestos míos, en un cuaderno tengo unos ciento y pico, el Benjamín quedo... porque yo le hable a don Toro, para un libro de arrullos, porque no hay, pero como le toco salir ahí se quedó, Benjamín con el gringo grandote que anda, quedaron en hacerlo, de ahí venían toditos los días y graba, ellos tienen unos 25 arrullos. Un arrullo que compuse no sé qué día para el niño Dios, otro arrullo que le escribí a la Carmela. Con esos arrullos hasta que amanece, se acaba la una se echa la otra, de san Martín tengo como tres arrullos. San Martín bajaba... como san Martín es de los barrenderos (Wila 2015, entrevista personal).

Rosita relata que sus composiciones las tiene escritas en un cuaderno, lo cual demuestra que la escritura se utiliza también como un soporte de la tradición oral. En una segunda entrevista telefónica se le preguntó: Si había ido a la escuela, Rosita Wila respondió que fue hasta segundo grado en una escuela rural de Punta de Piedra, “Con mi letra feíta pero ahí están” (Wila 2017, entrevista personal), Rosa Wila tiene más de cien canciones compuestas de su autoría.

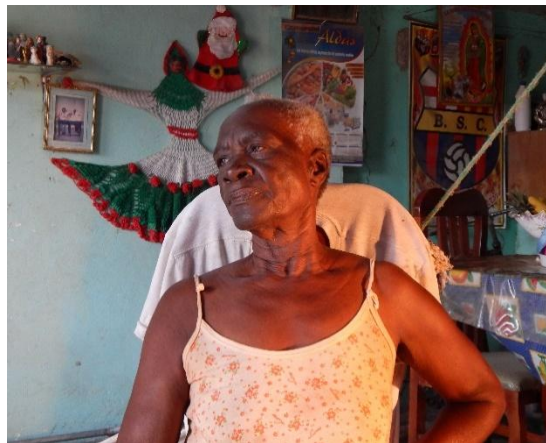
Wila utiliza sus apuntes para recordar sus composiciones, Ong introduce el concepto de mnemotécnica como una forma de preservación. Sin embargo la importancia de la oralidad nunca pierde su valor ya que los apuntes sirven como una ayuda, pero no son la base de la oralidad. ”En una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas formuladas para la pronta repetición oral”.

(Ong 2006, 41). Bajo estos preceptos de conservación conviene utilizar la partitura también como un instrumento mnemotécnico de salvaguardia de la oralidad, sin embargo Ong apuesta por la repetición y el ritmo como la estructura esencial de fijación oral. En este punto todos los entrevistados coinciden en que aprendieron al escuchar, jugar y repetir.

Rosa Wila comenta que no le gusta cantar los alabaos, ya que son tristes porque hacen recordar, sin embargo dignifica el recuerdo: “Ay el alabao si es cosa triste, es un canto que no lleva ni bombo ni cununo, solo a capela se canta, para los muertos mayores, a mí no me gusta ningún alabao, no me gusta porque me acuerdo de los muertos” (Wila 2015, entrevista personal). La sabiduría conlleva dolor y libera las emociones más profundas, entender la muerte permite interpretar los cantos con un sentido trascendental.

Erodita Wila

Foto 4
Erodita Wila



Fuente y elaboración: Johana Jara

Erodita Wila, hermana de Rosa Wila, viene de Anayaco en Punta de Piedra, comenta que el arrullo era una fiesta de los mayores, sin embargo los niños de vez en cuando asistían a las celebraciones y escuchaban los cantos. El alabao era principalmente entonado en semana santa, todos estos saberes se transmiten mediante la participación comunitaria y la retentiva, aprender de oído algo muy común en la música popular.

Para ella el escenario fue el inicio de una carrera musical y un performance en torno a la interpretación de arrullos, en un contexto urbano en la ciudad de Esmeraldas,

que se ha convertido más en una representación folklórica de la cultura, sin embargo comenta que los alabaos se los hace más en el campo como un rito, es una vivencia espiritual sumamente trascendente y dolorosa.

Mi nombre es Erodita Wila, yo vengo del campo un pueblo que le dicen Anayaco punta de Piedra, parroquia de Borbón al norte de Esmeraldas. Los viejos iban a los arrullos cuando era arrullo de santos iban los viejos, cuando era de niños que morían angelitos también iban los viejos, a veces nos llevaban a veces no, pero uno oía lo que ellos cantaban.

El alabao se moría una persona grande entonces le cantaban alabao, cuando llegaba la semana santa se hacían en una sola casa toditos los del campo en una casa grande y ahí pasaban jueves, viernes cantando alabao a los santos era la tradición de los viejos anteriores, entonces uno como muchacho veía y aprendía no es que le enseñaban a uno sino que uno aprendía y cuando salimos al pueblo ya que tuvimos mujeres, tuvimos una vez acercamientos aquí en Esmeraldas en el teatro de arrullos ahí entramos en los arrullos, desde ahí nos quedamos arrullando. Aquí tengo todos los instrumentos ante noche estuvimos cantando toda la noche los arrullitos. Una va cantando y se va de una, los versos los va poniendo dependiendo del verso que cae en el arrullo. Mira qué bonito lo vienen bajando, el niño ya se va. Antes a los viejos les gustaba cantar, ahora solo uno los acompaña, antes era toda la noche con dos bombos y hartas mujeres cantando., cuando una va cantando se va acordando. Aquí poco se hace los alabaos, porque a la gente no le gusta, no más es pasar la noche así conversando, en el campo si se hacia los alabaos. Los alabaos nos hacen llorar, tengo un añito que murió mi hijo, estaba operada y así se murió mi hijo una cosa durísima, perder un hijo grande es cosa dura, prefiero que se me muero un hijo chiquito, un angelito y no uno grande. (Wila 2015, entrevista personal).

Erodita Wila da una pauta sobre el contexto del rito fúnebre, ella nos cuenta sobre la reunión de la gente del campo para pasar la Semana Santa. Esto nos demuestra la existencia de un enfoque comunitario, de uso del espacio y la organización. También pone de manifiesto que en los contextos urbanos se ha ido perdiendo la tradición del “alabao”, mientras que en el territorio rural se conservan. Estos ritos refuerzan los lazos sentimentales y solidarios entre los habitantes de las comunidades.

Erodita cuenta que los alabaos son solemnes y en la Semana Santa la gente solía tener un comportamiento de recogimiento y respeto en el trato entre sí. Toda acción negativa tenía una reprimenda, es decir había otra concepción con respecto a los valores. Así mismo comenta que la Pascua era el momento de la libertad para festejar con bailes, comidas y bebidas, una vez más contemplamos la perspectiva apolínica y dionisiaca.

Cuando uno estaba muchacho que venía la semana santa nadie podía correr, nadie podía cantar una canción, solo podía cantar alabaos, y correr despacito o caminar duro, los viejos le decían que le estaba tirando a nuestro señor se iba a bañar al río tenía llevar su matecito, no podía tirarse al río porque decían que se volvía feo, que se volvía pescado, todo eso se respetaba, ni los viejos le pegaban, podía hacer usted la travesura que fuera y los viejos le pegaban, le decían la Pascua viene, en la Pascua se cobraban todo, más respeto, antes las cosas eran mejores porque se respetaba, por eso en el campo vienen,

buenos días tía, buenas tardes tía, no son nada de familia, pero el deber de uno era eso, y si no saludaba se reclamaba, nadie podía decir una mala palabra a una persona mayor. Así era la semana santa se cocinaba en todas las casa y se podía comer en todas las casa, si usted no quería comer no tenía que salir de su casa, y antes mataba un puerco, nadie compraba, sino se partía y nadie gastaba un sucre, en la semana santa no se bebía, esperaban a la pascua, ahí eran semanas enteritas que se pasaban tomando, comiendo y bailando, pura guitarra, porque no había luz. En viernes santo no se podía picar un palo porque brotaba sangre, nadie quebraba un palo hasta que terminaba la semana grande, el día viernes santo los cocos se partía para tenerlos hecho tapa para rasparlos, para no hacer golpe partiendo el coco, no era mentira uno no podía andar haciendo perversidades, porque si no la pascua venia y a uno le pegaban, si mi hermana era mayor me pegaba a mí y si yo era mayor le pegaba a ella y los viejos tenía que pegarle a toditos sus tres fuetazos, yo parida y requeté parida iba donde mi mamá para que me diera mis tres latigazos, así era. Antes tal vez sería que había más respeto, es que la gente respetaba a los mayores, ahora muchachitas de la escuela le ponen de vuelta a la profesora. (Wila 2015, entrevista personal).

Erodita cuenta como la mitología trasciende en la población afroesmeraleña, la tunda, el riviel, el duende, son parte de esta tradición. Estos relatos han sido contados por los abuelos como una forma de impartir los valores, estos se enmarcan en una vida sana, en el cuidado al ecosistema y un comportamiento digno entre los más jóvenes. Cuenta una de las historias de la tunda que le sucedió a un familiar, este ser se aparece en la forma de un conocido y se lo lleva hacia el monte. Estar “entundado” es una especie de posesión en la que se pierde la razón. Para salvar a la persona, la familia va a la selva a rezar y a cantar con el bombo y el cununo, comentan que la persona entundada difícilmente vuelve a la normalidad. Cuenta una anécdota:

Sobre todo contaban los viejos porque una nunca lo vio, sino que uno conversa y da una explicación porque así lo cuentan los papás, que el niño cuando era grosero, que uno no puede ser grosero con nadie porque le salía la Tunda y se lo llevaba, sino le salía el duende, las animas, que la tunda era una mujer que era idénticamente a usted, que si era mi mamá o mi hermana, me salía idénticamente a usted, entonces como usted era mi mamá me decía mija venga vamos pa’ tal parte ahí me iba entundando y llevando.

¿Los entundados para donde los llevan? Al monte ¿de ahí desaparecen? Desaparecen, un hermano de mi esposo fue llevado por la Tunda, a los tres días regreso ya loco, estaba jovencito no pudo encontrar mujer y murió loco, el conversaba que la Tunda cogía los camarones en los esteritos, que la Tunda se metía los camarones en la nalga y eso le daba de comer a él los camarones coloraditos y por eso lo entundo y de ahí cuando lo entundaba tenía que ir la mamá, el papá, la madrina es la que lo podía sacar, y rezando y con bombo y cununo, la madrina insultaba, alguna coas le decía la madrina, de ahí tenía que sacarlo con cabo, y meterlo en un cuarto, tenía que estar rezando, pero el ya quedo loco, perdido. A él le salió igualito a la abuelita, porque él vivía con la abuelita, con la persona que usted vivía le salía igualito, en el campo.

Esa Tunda se le aparecía alguien de repente, no le aparecía a todo el mundo, el Riviel nunca le aparecía a uno, la Tunda llevaba a los hombres, ella no llevaba mujeres, llevaba a los hombres solo para estarlos manoseando y todo eso le conversaban los viejos a uno, que debajo de las nalgas de la Tunda era que puro tenían, un animal que pica, eso le conversaban a uno

La Tunda, tenía la pata chiquita como muchacho y la otra de molinillo. Uno tenía que aprender a contestar porque se le llevaba la Tunda, siempre que le llamaban no podía contestar uuuuh, tenía que contestar ¿mande señora?, todo tenía que aprender a contestar al mayor. (E.Wila 2015, entrevista personal).

El duende es una criatura mítica, se le asocia con la adquisición del conocimiento musical mediante el desafío. Erodita cuenta que el duende es un gran músico que suele retar a sus contrincantes quienes debían aprender la oración del duende para acceder a sus conocimientos. También el duende se relaciona a la sexualidad, ya que como cuenta Erodita asusta a las jóvenes y las toca. Las ánimas en cambio espantan en la noche a los adultos que gustan de los arrullos y el festejo. Como vemos todas estas leyendas funcionan para que la persona aprenda a cuidarse a sí misma y respete el monte, el mar y tenga cuidado con los lugares dónde estos espíritus suelen presentarse.

Erodita dice:

El duende anda en un potrito, en un potrito mocho, ese también anda asustando y es un buen músico, que nadie le gana tocando, él se lleva a las muchachas para estarle manoseando los senitos, cuando no son manoseadas de ningún hombre, él se las lleva para estarlas manoseando y manoseando hasta que le quedan los senitos aguaditos ahí viene y las deja por ahí cerca para que regresen a la casa, eso contaban los abuelos, él se lleva a las muchachas no a los hombres.

Porque si el duende a usted le enseñaba a tocar guitarra usted tenía que aprender la oración del duende, pelear con él para poder aprender lo que usted quería saber, si era para pelear, porque así los viejos decían, había gente que peleaba en el campo que estaba el baile prendido y llegaba la gente y dale machete al suelo paf y que se acabe el baile y todo el mundo temblaba porque esos vivían con las oraciones y los viejos de antes vivían con las oraciones entonces las personas no les pegaba nadie...No se puede decir yo lo vi al duende, el que veía el duende era el que aprendía la oración del Duende, porque ellos peleaban, un primo hermano que se llama Gardel, él estaba aprendiendo la oración del Duende para pelear y él ya no podía caminar, como siempre las casas están lejos, cuando él iba caminando el Duende iba atrás de él, un día se fue al colino que lo mando la mamá, lo manda mi tío a cortar el racimo de verde y el solo ve que cortan el racimo de verde y él estaba solo y de repente ve un muchachito pequeño, el sí puede decir que vio el duende, se peleó con el Duende y 8 días hinchado y el duende lo seguía, en la cama durmiendo y el duende lo seguía de la cama lo sacaba, para Gardel olvidarse del Duende tuvo que quemar y votar y hacer todas las oraciones para que no lo venga a molestar, cuando se le ganaba la pelea al Duende estaba listo para aprender a tocar algo.

Lo mismo las Ánimas, las Ánimas también asustaban a los viejos, como a ellos les gustaban los arrullos y donde escuchaban el arrullo cogían su canoa, su canaleta y que me voy para el arrullo y así que le salían las ánimas y escuchaban el arrullo cerquita ya voy a llegar y dele canaleta y eran las Ánimas que los iban entundando, así decían que las ánimas asustaban, Cuando cantaba el gallo las Ánimas ya no lo persiguen, cuando se levanta la tumba de los muertos se levanta máximo a las 12 en punto, para que el muerto alcance a llegar a la tumba, antes que cante el gallo, si se alzaba la tumba a las 1 , 2, 3 de la mañana ya no alcanzaba a llegar y ese muerto se quedaba en el aire, porque cantaba el gallo. (Wila 2015, entrevista personal).

Erodita Wila es una compositora de arrullos, compuso una de las canciones más importantes de la tradición esmeraldeña el Guarapo que ha sido interpretada por los más importantes exponentes de esa música entre ellos Papá Roncón, “Yo fui quien saque el Guarapo, yo fui quien compuse esa canción...Guarapo me está jumando...” (Wila 2015, entrevista personal). En el mundo oral la figura del autor no existe como tal, sin embargo Erodita Wila es una de aquellas compositoras desconocidas. Erodita resume como en sus cuadernos están impresas las letras de muchas de sus creaciones, que ahora son parte de la cultura de Esmeraldas.

*El que va a cantar conmigo
Cójala de mi cuaderno
Porque mi cuaderno tiene
Muchos arrullos modernos
(Wila 2015)*

Purita Ayoví

Foto 5
Manuela Ayoví “Purita”



Fuente y elaboración propias

Manuela Ayoví Caicedo “Purita”, es una cantora de Borbón, es hija de Papá Roncón, manifiesta que en general en la dinámica familiar se procura seguir en torno a la tradición, los hijos y nietos continúan con las costumbres y saberes impartidos por su padre. Ella comenta que ha aprendido los cantos al participar en las fiestas y reconoce que sus maestros han sido Papá Roncón y Rosita Wila. Manuela Ayoví es parte de una nueva generación de cantadoras quienes proponen la creación como una dinámica de reavivar estas tradiciones.

Mi nombre es Manuela Ayoví Caicedo, hija de Papá Roncón. Los arrullos los he ido aprendiendo en los velorios, cuando se va a los chigualos y lo que he aprendido en la casa con mi papá y escuchando en las presentaciones a Rosita Wila. Se arrulla a la virgen del Carmen, San Pedro, San Pablo, en la zona norte a San Antonio y san Martín de Porres. Falta más iniciativa de que la gente vaya creando sus propios versos. (Ayoví 2016, entrevista personal).

Purita es parte de la agrupación mujeres Yemanyá, en esta agrupación se realiza una dinámica muy interesante de composición. Irma Bautista es una poeta que escribe las letras y Purita compone las melodías, en general las composiciones de estas mujeres giran en torno a temas de reivindicación social, de retomar las raíces africanas de los Orishas, de la negritud y la mujer. “Cuando cantamos a lo humano nos referimos a las personas, yo tengo un canto a Manuela Sáenz con las mujeres Yemanyá” (Ayoví 2016, entrevista personal):

*Ay Manuela Sáenz ya viene llegando
Porque la mujeres la estamos buscando
Es manuela Sáenz la libertadora
La libertadora del libertador
Recorrió a caballo senderos agrestes
Defendió ideales que nos dan honor.
(Ayoví 2016).*

Purita propone la etno-educación como una vía de reapropiación de la cultura, pero esta no puede ser impartida solo desde las instituciones educativas, sino que además la comunidad y el núcleo familiar debe ser copartícipe en la educación. La inversión del estado en políticas públicas que favorezcan a los actores culturales a través de festivales que incentiven la creación y los formatos de música tradicional.

Yo pienso que dentro del pensum de estudios se debe plantear el tema de que nuestra juventud la nueva generación que viene, se le vaya enseñando desde la casa, la escuela el colegio y que las autoridades inviertan un poco para que esto no se pierda, para que vaya en aumento, para que nuestros jóvenes se dediquen al rescate de nuestras tradiciones. Deberían hacerse festivales continuamente, nosotros tenemos cosas hermosas que, es doloroso llegar uno a su pueblo y no escuchar un bombo, una marimba. (Ayoví 2016).

Guillermo Ayoví “Papá Roncón”

Foto 6

Guillermo Ayoví “Papá Roncón”



Fuente y elaboración propias

Papá Roncón, es uno de los marimberos más importantes de Ecuador. Manifiesta que aprendió estos saberes al asistir a los festejos de arrullo y a los velorios, usualmente tocando el cununo y el bombo. Recuerda que anteriormente cada arrullo llevaba sus versos, y que ahora no es así.

Yo aprendí escuchando iba a los velorios y ahí las mujeres cantaban los arrullos y nosotros tocábamos el cununo y el bombo. Y claro que uno aprendía lo que ellas cantaban yo me dedicaba a mi guitarra en ese tiempo y sabía todos los arrullos que cantaban.

Hay bastantes versos que están repetidos en los arrullos y antiguamente no era así, cada arrullo tenía su verso, una glosadora cada arrullo, se copian los versos. Antes había los romances, cuando más la oí cantando a Lucila Valverde hace unos sesenta años. Cuando ya se han puesto unos cuatro cinco versos, porque los arrullos son largos entonces vuelve y le pone el romance para que descansen las cantoras (Ayoví 2016, entrevista personal).

Papá Roncón habla del romance como un género que se ha ido perdiendo en la tradición. Zapata describe como un canto que se origina a partir del romance castellano, pero que lamentablemente se ha ido perdiendo no sólo en el Ecuador, sino en la zona del Pacífico colombiano: “En las regiones de Colombia en las que se hizo presente el negro surgieron cantos religiosos, unos en vías de desaparición hoy día, y otros, puros o sincretizados con los cantos gregorianos. En el Chocó reciben los nombres de alabados y romances, y constituyen el más rico filón de nuestro folclor”(Zapata 2010, 126). Se hace una descripción de que estos cantos se interpretan en el novenario y en los velorios:

Los romances, como su nombre lo indica, pueden referirse a un auténtico romance castellano, como sucede en el De Catalina; a una anécdota regional, o un episodio satírico, o expresan conceptos sobre la raza, el amor, el paisaje, los ríos o el destino. Fuera de tal distinción temática, tanto los alabados como los romances se cantan en los velorios, ante el cadáver, o en las nueve noches que siguen a su entierro. Donde no hay sacerdotes, estos cantos adquieren un carácter litúrgico en la celebración de procesiones o entierros al cantarse por calles y cementerios. (Zapata 2010, 126)

Justino Cornejo en su libro “Chigualito – chigualó”(Cornejo 2005, 131), habla de los romances, un ejemplo singular es el siguiente verso. Cornejo lo cita como un romance lírico navideño y en el texto lo es. En cambio para Rosa Wila es un alabao y en la música también lo es. Es importante entender que los romances españoles se enseñaron a lo largo del territorio en la conquista, y los versos fueron adaptados a la música y género de cada población. Esta aparente contradicción se resuelve en la forma de cantar, ya que al ser interpretado no lleva percusión, sino únicamente voces al estilo gregoriano, por lo que es un alabao en su género musical, y al mismo tiempo es un romance lírico de navidad, además tiene un coro responsorial al estilo de interpretación del alabao que dice: “Santa María ora pronobis”, los versos dicen:

*La virgen y San José
iban a una romería.
Tan cansada iba la virgen
que ni caminar podía.*

*Cuando llegan a Belén
toda la gente dormía.
Abre la puerta, portero
para San José y María*
(Wila 2015, entrevista personal)

Zapata confirma estas formas de interpretación en la música del Pacífico colombiano. El romance es parte del cuarteto, o de una décima cuya estructura repite los últimos dos versos. “Alabados, romances y gualíes, como los cantos religiosos africanos y gregorianos de que toman origen, tienen formas corales. Una o dos veces hacen el primo, o el coro repite los últimos dos versos del cuarteto o de la décima, con voces graves y cadenciosas matizadas por el dolor y la emoción”(Zapata 2010, 127).

Papá Roncón y Purita Ayoví dicen que la forma de interpretar el romance sirve para hacer variaciones melódicas: “Para no seguir repitiendo lo mismo, además los arrullos son tonadas diferentes, el bunde, el bambuqueado, los romances. El romance es adornar para de allí partir al arrullo, el romance es como el estribillo” (Ayoví y Ayoví 2016, entrevista personal),

*En el nombre de dios digo
Y de la virgen su esposa
Quiero cantar y decirle*

Las salves de santa rosa

*Suban, suban, suban
La virgen al cielo
Suban, suban, suban
La virgen al cielo
Cuál es la que sube papá
La de los misterios
Cuál es la que sube papá
La de los misterios*
(Ayoví 2016, entrevista personal).

En los versos anteriores, podemos ver claramente la estructura del cuarteto que se interpreta como romance es decir más vocal y la segunda parte es un arrullo donde empiezan a tocar los tambores y puede ser en ritmo de bunde o bambuqueado.

Linver Nazareno

Foto 7
Linver Nazareno



Fuente y elaboración propias

Linver Nazareno es llamado “El Decimero de Muisne”, ha trabajado en la reconstrucción de los saberes orales, y es un importante gestor de la cultura en el sur de la Provincia. Explica que es una décima y cómo surge de la décima Espinela, sin embargo cuenta que existe la hipótesis de la décima podría provenir de África, debido a las costumbres orales de los pueblos:

Para mí la décima es una composición dulce que nace de todas las vivencias que uno va viendo diariamente en el pueblo, se dice que la décima es la poesía tradicional ancestral

que carga en su equipaje literario las vivencias y tradiciones de un pueblo. Técnicamente se dice que la décima nace del nombre de una persona, de un soldado de apellido Espinel en el año 1549 se inventa él la décima, eso dicen las investigaciones en el internet y en otros medios, pero yo tengo muchas dudas con respecto a eso, porque hablar de la décima que llega acá a nuestro continente 1549, que los soldados la utilizaban como una manera de diversión, Espinela tenía simplemente diez líneas octosílabas, esa era la décima Espinela que ellos trajeron acá. Curiosamente en ese tiempo todo español tenía en tiempos de esclavitud, todo español tenía su esclavo, Dice la maestra argentina Chiriboga, pregúntele al español el nombre del esclavo que tenía y en África todo se rima, toda la tradición africana está muy ligada y muy parecida a este tipo de poesías, este tipo de poesías que los españoles se las atribuyeron. Para nosotros meterla a nuestro palenque, nosotros nos llevábamos siempre por lo que los abuelos nos decían que nosotros tenemos que cultivar lo nuestro y de lo de afuera sacar lo mejor limpiarlo e introducirlo a nuestro palenque para que no cause daño, entonces esto hicieron ellos con la décima, como era Espinela para introducirla al palenque, ellos la africanizaron entonces luego va quedando esta pequeña regla que dice: Cuarenta y cuatro palabras tiene una décima entera, diez palabras cada pie, cuatro la glosa primera. De una décima Espinela que se supone es la que vino de España nosotros la transformamos en décima entera y ya le dimos otra mirada y la mirada es que tiene que tener cuarenta y cuatro palabras para nosotros una palabra es una línea octosílaba de la que hablan los españoles o habla la academia y para nosotros una palabra no tiene nada que ver con sílabas, puede tener diez, quince, veinte sílabas, lo importante es que el que va a recitar o que el que está haciendo el trabajo de crear una décima, él solo pueda interpretarla, sin olvidar lo que ancestralmente nosotros no teníamos acceso a la escritura, nosotros creábamos las décimas en nuestra cabeza y luego las practicábamos en los ratos libres. Entonces todo decimero acá en la provincia de Esmeraldas, para decir yo conozco de décimas primero tiene que bajarse a la tradición, la tradición nos dice que las décimas tienen una división a lo humano y a lo divino, todas las décimas a lo humano son décimas en las que se puede hablar de cosas del mundo, yo tengo varias décimas escritas y memorizadas.

Esa decima de ahí la hicimos cuando empezamos a leer lo que los abuelos habían escrito también, Remberto tiene la décima que te dice a ti lo que tienes que ser para que seas un decimero cuando él dice:

Cuarenta y cuatro palabras tiene la décima entera
diez palabras cada pie cuatro la glosa primera
y así quiero que me hables argumentos al compás
no salgas con redondillas si no me vas aguantar
quiero oír tu fundamento en tu modo de expresar
que yo no soy un juguete y no imites a las cabras
quiero oírte ya mismito cuarenta y cuatro palabras
(Nazareno 2015, entrevista personal).

Es claro entonces que la décima esmeraldeña tiene una estructura fija de cuarenta y cuatro palabras, que un buen decimero debe conocer para poder crear y recitar como lo exige la tradición. Muchos de los cantos han sido enriquecidos por estas estructuras poéticas que provienen de la décima. En las décimas se recrean la historia, los conflictos y la sabiduría del pueblo esmeraldeño tal como lo cuenta Nazareno:

Ahí te está exigiendo que le digas cuarenta y cuatro palabras, es decir una décima completa y luego te dice: Yo no entiendo como tú te la tiras a buen poeta y no has podido decirme ni una décima completa, háblame con argumento, si acaso tienes talento,

demuéstrame si eres hombre o ponéte mejor tu pollera, porque yo lo que te pido es sólo una décima entera.

Entonces ya el maestro te va dejando la pauta para uno continuar con esto que la tradición nos exige, para mí la décima es eso, ahora ya que uno ya está adentrao en el mundo de la décima podemos ver q la décima es todo para nosotros, la mayoría de las décimas han aportado mucho en los cantos de marimba, casi en todos los cantos de marimba hay un pedacito de una décima, hay un versito de la décima, hay una pequeña glosa de la décima y ahí nosotros vemos la importancia. Nuestros mayores cuando ocurría algo en las comunidades lo dejaban escrito, hay décimas muy antiguas, décimas de la guerra de concha y en esa décima te puedes enterar de que paso y en qué tiempo paso (Nazareno 2015, entrevista personal).

Fulton Chasin

Foto 8
Fulton Chasin



Fuente y elaboración propias

Fulton Chasin es un arrullador de Muisne, aprendió a interpretar arrullos con una mujer colombiana, que solía llevarlo a las celebraciones. Las que más recuerda son los arrullos de navidad, la Virgen del Carmen, San Gregorio y San Antonio.

Yo aprendí a cantar arrullos con una mujer colombiana del norte, que era la esposa de un abuelo mío, me llevaba a los pesebres y aprendí a cantar lo que ella cantaba, ahí fui desenvolviéndome.

La Virgen del Carmen el 16 de junio, el Niño el 25 de diciembre, a San Gregorio las fechas que las personas que le piden, San Antonio 12 de junio para amanecer 13, yo arrullo en mi barrio a San Antonio. En el arrullo, Gregorio me hablaba y yo no lo oía (canta), son arrullos que avanzan según el santo, más claro se debe ir cambiando para ponerle el nombre de los santos.

San pablo que haces ahí (canta), los arrullos pueden ser largos según las cantadoras, uno pone los estribillos y los otros van a tras del estribillo respondiendo, el bombo acompaña y mejora el arrullo (Chasin 2015, entrevista personal).

Cuando hace referencia al arrullo que dice: “Gregorio me hablaba y yo no lo oía”, podemos inferir también la pérdida de la escucha, en el sentido de que cada vez comprendemos menos lo que oímos. Aunque muchos de los cultores opinan que las letras

no se deben reutilizar en otros arrullos, es una práctica muy común como lo manifiesta Fulton Chasin, de una manera es una forma de preservar lo más antiguo o lo más trascendente. Así mismo la improvisación es el recurso de un buen cantador.

Santos Castrillón

Foto 9
Santos Castrillón



Fuente y elaboración propias

Santos Castrillón es un cantor que vive en Boca del Río Sucio, en el cantón Muisne pero es originario de Río Verde al norte de la provincia. Su padre Catalino Castrillón le enseñó el arte de la interpretación, al no tener los instrumentos practicaban con bateas, mates y palos, en reemplazo de los bombos y cununos, comenta que le gustaría que estas prácticas se difundan entre los más jóvenes.

Mi nombre es Santos Castrillón, soy de Río Verde, vivo en la Boca del Río Sucio, creo que heredado lo de los arrullos, desde que soy pequeño, celebro los Santos con los arrullos, me gusta, toco el instrumento, pongo los versos. Aquí son pocas las personas que cantan los arrullos, aquí se celebra la Virgen del Carmen. Me gustaría que de alguna forma se difunda esta tradición, hay algunos jóvenes interesados. Es una base fundamental, pero no tenemos los medios.

Creo que esto sale por natalidad, porque en Río verde la gente sí que sabe, con mi padre aprendí, él se llamaba Catalino Castrillón, se usaba una batea y poníamos una tapa de un mate con un palito, eso los hacíamos como si fueran instrumentos, como cununos, así iniciamos, fui creciendo y siempre he sido sinvergüenza así empecé.

Los arrullos año a año se van modernizando, tengo un folletito con algunos arrullos. Fuimos a un concurso y concursamos con un arrullo que dice el perico (Castrillón 2015, entrevista personal).

En la entrada de su casa tiene un altar a San Antonio. Cuenta que tuvieron un incendio en el altar pero que el santo nunca se quemó, Santos Castrillón le atribuye a San Antonio este milagro, considera que algunos santos tienen la posibilidad de moverse, de ahí el fervor que tiene por su santo al cual lo trata como un santo vivo.

Soy católico de raíz, primero Dios después él. Sobre la fe, un día estaba el altar vestido y la gente se fue a la merienda, entonces cuando el primero que entró, porque el primero que entra ya va cogiendo su canaleta, cuando entra gritando que el altar estaba prendido, se quemó todo alrededor, pero Antonio no se quemó, dicen que nuestro señor Jesucristo que le dio un poder. Aquí mismo me paso un día, con mi compañera tenemos un fogoncito de carbón y habíamos arreglado el altar, cuando de un ratito a otro está el altar que ardía, lo mismo Antonio en el centro y no se quemó. Cuando se desea que haya agua, bañan a Antonio dicen, yo no lo hecho... hasta donde llega el agua hasta ese lugar llegara, la fe es la que mueve (Castrillón 2015, entrevista personal).

*De a donde venís niño
A los dueños de esta fiesta.
Díganles que digo yo,
Que el niño trae bebida,
De la que me convidó.*
(Castrillón 2015, entrevista personal)

Angely Godoy

Foto 10
Angely Godoy



Fuente y elaboración propias

En la zona de Muisne, nos encontramos con cantores de arrullos con identidades heterogéneas, zambos, montubios y mestizos, algunos lugareños son hijos y nietos de familias provenientes de migraciones desde Manabí y algunos vienen de la zona norte de Río Verde. Esta interculturalidad alrededor de los arrullos, chigualos y alabaos, trasciende por el peso de las prácticas musicales y tradiciones. Encontramos entre ellos una cantora Angely Godoy, se autodefine como una cantora muisneña de arrullos, es transexual y mestiza. Es respetada en su comunidad por su saber y muy buscada para cantar en las fiestas de arrullo, su presencia en la historia de los cantores afroesmeraldeños nos ayuda a reconocer las nuevas identidades sociales en Ecuador, y como la búsqueda de las

tradiciones también están ligadas a la oralidad, ella comenta cómo aprendió de su tía y los valores que profesa en su fe.

Cuando era pequeña mi tía Celina, una vieja arrulladora, muchos aprendimos de ella. Ella vivía cerca de donde mi mamá, cada que salía un arrullo me gustaba ir con ella. Desde ahí se me fueron quedando las cosas que ella cantaba, me gustaba la forma que lo vivía porque era una música, con un ritmo contagioso. Yo a mi mamá le hacía un berrinche cuando no me dejaba ir, entonces mi papá tenía que decirle déjale ir sino no se va a calmar. Entonces me dejaban ir y desde ahí comencé andar con ella aprendí a contestar, osea ella cantaba y yo le ayudaba a corear. Me gustaba ir hasta que aprendí a cantar sola, sin voces de ellas, salí con la propia voz mía y la gente comenzó a corear conmigo, dije bueno no ha sido tan difícil sino grabar las músicas los coros, siempre me grabo lo que ella hacía, que la gente disfrute contigo lo que estás viviendo, mi tía siempre se sentía feliz de eso, así aprendí a arrullar.

Mi tía se llamaba Celina Cheme, una gran cantante, era la reina de la música de los alabaos. Siempre la recuerdo, cuando aprendes algo de esa persona, sientes algo en el alma, haciendo lo que ella me enseñó le doy de alguna forma vida. Desciendo de una familia de cantantes arrulladores, José Mora también es mi tío (Godoy 2015, entrevista personal).

Para Godoy la Virgen del Carmen es muy importante, cuenta que para dar a luz, su madre solía hacer un rito, que consistía en que le frotaran en la espalda una vela que haya sido consagrada a la virgen, para iluminar este proceso en el parto y que todo salga bien. Son muchas las historias que se tejen en torno a los santos y sus milagros.

El santo que mi madre me enseñó, es la Virgencita del Carmen, en este pueblo había mucha gente que celebraba el arrullo para la Virgen del Carmen, entonces mi mamá creía en la Virgen, desde que ella iba dar a luz, se iba donde mi tío Fortunato, le frotaban una vela en la espalda y podía dar a luz normal, por eso es la Virgen a la que le tenemos mucha fe y creencia en ella. Pero para arrullar a los santos, he arrullado hasta al santo que no han inventado (Godoy 2015, entrevista personal).

Godoy comenta que la época de Navidad es su favorita, ya que la forma de vivir esta celebración es alegre y se disfruta de la música, también cuenta que en esta época la gente suele demandar a los cantores para arrullar al niño entre las familias que festejan. Para ella el suceso más interesante es el desafío entre los arrulladores, quienes a través de la porfía demuestran sus aptitudes intelectuales y su dominio oral.

La navidad es muy linda no solo aquí sino en todas partes, aquí la gente celebra mucho al Niño Divino, pero ya no hay muchos arrulladores, ya no hay muchos que arrullan a los santos, por eso los pocos cantantes que habemos somos peleados, porque los dueños de los arrullos no pueden hacer el arrullo, porque los tres o cuatro cantantes, estamos justo ocupados ese día. Por eso los que celebran santos la festejan una fecha antes o una fecha después, para concordar y arrullar con ellos, es muy bonito, he cantado aquí en muchas partes de mi pueblo y me gusta más que todo como la gente lo rima, porque la cosa es

que lo vivas y lo disfrutes. Entre compañeros haces como desafíos, te tiran un arrullo como décimas y le contestas con otra, es muy bonito cuando se canta entre más arrulladores.

Me gustaba por la época de las navidades, mi tía Celina cantaba un arrullo que decía: Pajarillo pico e plata arrullos antiguos que me gustaba de escuchar el ritmo y ver la alegría que ella lo bailaba, entonces eso me emocionaba (Godoy 2015, entrevista personal).

En su interpretación Godoy busca innovar y diferenciarse, por ejemplo adorna su presentación, creando versos nuevos. Mientras la gente corea ella busca la manera de improvisar tal cual lo haría un sonero en los pregones. El activismo ambiental resalta entre sus nuevas composiciones de arrullos, ha buscado resaltar los problemas ecológicos que se dan en Muisne en relación con las camaroneras y la tala que afecta a los manglares el cual es el hábitat para la concha negra y el cangrejo entre otras especies.

Yo siempre adorno que llevo lo que yo tengo y me salen muchas cosas que riman con el arrullo, no he practicado en ponerme a escribir siempre voy inventando y me acuerdo las que mi tía decía, yo le decía tía deme el libro o el cuaderno para aprender, ella me decía: miya son cosas que nacen de aquí, son socas que tu cerebro tiene que hacerlo crecer, si la gente lo corea tu nunca vas a parar de arrullar. Nos ha pasado, donde he ido no me la tiro a profesional, siempre vendo mi Muisne. Muisne tenía mucha riqueza grande (Canta) andábamos en protestas con las camaroneras, porque yo soy conchero y nos ponían prohibiciones (Godoy 2015, entrevista personal).

Gualberto Matalinares

Foto 11

Gualberto Matalinares



Fuente y elaboración propias

Gualberto Matalinares es un rezandero y constructor de instrumentos tradicionales, originario de Río Verde que ahora vive en la ciudad de Esmeraldas, solía dormir debajo de los altares y le sostenía el bombo a su padre para que lo toque, la

devoción de su madre hizo que se vincule en la comunidad como rezandero y fomentó las relaciones con los rezanderos mayores. A pesar de la enorme contribución que este hombre hace a la cultura afroesmeraldeña, como muchos no tiene el reconocimiento por su labor.

Mi nombre es Gualberto Reyes Matalinares, soy nacido en el cantón Río Verde, parroquia Montalvo, recinto El Progreso. Los arrullos me han quedado de herencia del tiempo de mi madre, de mi padre, eran los tiempos en que el músico era invitado, yo era muchacho, pero yo iba con ellos, porque yo era el último hijo, yo amanecía debajo de los altares, antes los altares eran inmensos al suelo, tapados todo, me dormía debajo de los altares y me levantaba me ponía a sostenerle el bombo a mi padre, desde ahí yo voy quedando con esa herencia, me fue gustando.

La finada de mi madre cuando venían los tiempos de Semana Santa, nosotros para levantarlos teníamos que rezar, para acostarlos teníamos que rezar, me fui despertando en eso, ahora soy rezandero, yo le puedo decir de la tradición de antes, que ahorita los rezos son de acá de la iglesia, pero antes nosotros teníamos más relaciones, osea como podemos relacionarlo mejor, entonces yo soy uno de ellos, yo empecé a tocar el cununo más o menos a los doce años, ahora el bombo yo mismo lo fabrico desde más o menos unos veinte años.

Soy reconocido por muchos lados, nunca me he regocijado de lo que he aprendido, tengo el nombre por donde voy, pero no ando ganando nada, entonces me gustaría que haya un reconocimiento, porque mire a los sesenta y cuatro años y no tengo nada. Siempre es por afición, hay algunos que propiamente sabemos, yo he ido siempre, con los rezanderos viejos yo les contestaba, tengo las bendiciones de los viejos. Me acuerdo y que Dios me perdone, había dos viejitos que mi mamá nos mandaba con comida para los viejitos, llevándoles la comida nos quedábamos con esas bendiciones, yo no tengo nada, esta casa no es mía, pero yo confío en Dios, él nos ama y yo confío en que algún día alguien me ayude. Yo me aficione con los rezanderos, a veces estoy tranquilo y otras me llaman seguido para rezar. Yo donde voy donde vivo con todos soy amigo (Matalinares 2015, entrevista personal).

Para Gualberto, ser rezandero implica una devoción que se direcciona hacia la persona por la que se quiere interceder, además él habla de un conocimiento de las palabras y la forma en que se expresan, la creencia como un mecanismo de curación y salvación, el rezandero debe tener fe en lo que dice para que el milagro se cumpla, también dice que muchas oraciones se han perdido, en especial habla de rezos antiguos que ahora ya no se conocen:

Rezandero no es el que dice no más padre nuestro..., es el que tiene relaciones, por decir usted que es católica y tiene un enfermo, cualquiera puede leer un libro y leerlo, hacerle sentir es lo que contiene ser rezandero. Para empezar el rezo, lo hacemos lo encomendamos con el nombre del rezado. (Rezos...), rezo antiguo:

*Levanta Bartolomé, antes que el gallo cantara,
Jesucristo encontré pies y manos le bese,
donde esta Bartolomé en tu casa y mesón que yo te daré un don,
en la casa que hay barón, no caerá piedra ni palo,
ni mujer muera de parto, ni criatura de espanto,
las puertas de un paraíso abiertas hallaré,
las puertas de un infernal, nunca más las veré,
quien reza esta oración todos los viernes del año,
sacaré un alma de pena y la suya del pecado,
quien la sabe y no la reza quien la oye y no la aprende,
el día del juicio final, sabrá lo que esta oración contiene
(Matalinares 2015, entrevista personal).*

Por aquí hay bastantes rezos, eso contiene el rezandero, igual cada uno contiene su forma, es saber relacionarse, si a mí se me busca tengo que saber cómo tocar a la gente, hay que tener la vocación (Matalinares 2015).

Kevin Santos

Foto 12
Kevin Santos



Fuente y elaboración propias

La tradición oral es el método de enseñanza que los maestros han inculcado en las nuevas generaciones de intérpretes del arte afroecuatoriano. Uno de estos nuevos intérpretes es Kevin Santos quien es parte de “La casa Ochún” y actualmente director musical del grupo “Ochún” en Quito. Él como otros artistas es el resultado de un proceso de formación ideado por Rosa Mosquera y Lindberg Valencia quienes han apostado por la creación de palenques culturales en todo el Ecuador. Kevin Santos forma parte de una

camada importante de músicos, bailarines y artesanos que apuestan al movimiento cultural como una fuente inagotable de recursos y como sustento en el fortalecimiento de sus raíces, identidad y futuro.

Kevin cuenta sobre el sistema de aprendizaje oral y su proceso:

Uno nunca deja de aprender, nosotros hacemos acá música empírica no es que tenemos conocimientos literarios para ejercer la música, hacemos esto porque sentimos y lo transmitimos de una forma de tradición oral, les enseñamos de una forma visual auditiva y de conciencia, explicamos el significado, la sabiduría de los instrumentos que de esta sabiduría se toca así por una razón, les enseñamos a oído y también trabajando bastante lo que es la memoria, que es importantísima, porque podríamos buscar un profesor que les enseñe a leer partitura que es bien importante, pero hay muchos músicos que se acostumbran a eso y no desarrollan su capacidad de retención de memoria y siempre tienen que estar pegados a la hoja sino no funcionan.

Acá en cambio no tienen esta habilidad de leer la música, pero tienen la habilidad de adaptarse de recordar, de extender su mente, de trabajar su mente hacia esto que es muy importante, yo en lo personal necesito escuchar, una vez que se me queda aquí yo no me olvido, pero a estas otras personas puede pasar un tiempo y se olvidan de todo no funcionan sin el papelito, ninguno de los dos somos músicos completos, en estos dos casos. Pero lo que trabajamos acá es eso, esa es la forma de tradición oral, de lo que puedo rescatar de nuestros métodos de enseñanza. Nuestra música no ha tenido mucha riqueza armónica pero tiene bastante riqueza rítmica y fomentamos el estudio a nivel institucional y literario, y los jóvenes que están aquí algunos ya por su propio mérito y propia decisión lo harán o no lo harán pero nosotros llegamos hasta ese punto, pero planeamos llegar a otro nivel. (Santos 2016, entrevista personal).

El tambor es un símbolo de la africanidad. La universalidad afro se representa en lo profundo del ritmo y la vibración, en esta cosmovisión el ser humano está en movimiento por la resonancia, por la pulsación del corazón y las relaciones del sonido con el universo, de ahí que la percusión es lo más importante del sentir afro. Este sentir ha resignificado la palabra “negritud” a través de la música y la poesía en un sentido político y social. Este valor trasciende en la composición, en las palabras, en la corporalidad de la danza y el sentir espiritual. Kevin Santos nos habla de su labor en el campo del discrimen racial a través de estos elementos y sus metas:

Lo que he dejado hasta ahora, me ha hecho ver que estoy cambiando cosas en el mundo, que esta discriminación, estos prejuicios vayan yéndose a un lado y como músicos salgamos adelante, queremos llevar nuestra música a un nivel extraordinario. (Santos 2016, entrevista personal).

Actualmente Kevin Santos es profesor de un taller de músicas tradicionales en la Universidad de las Américas (UDLA). Esta actividad valida la oralidad y otras formas de

aprendizaje intercultural en la academia, y aporta en el proceso de reconocimiento de las construcciones sociales.

Mi trabajo allá es bueno, me he enfrentado a monstruos de músicos con amplio conocimiento armónico y rítmico de muchas cosas mucho más que yo realmente, pero al estar dando una clase de lo que ellos no conocen absolutamente nada y de la forma en la que doy, en forma de tradición oral, ellos se sienten muy bien, y algunos me dicen que se relajan se liberan, no piensan en que un compás no está bien, no estaban las voces correctas y me van a poner cero. Mi dinámica en la universidad ha sido como tallerista y expositor de la música afroecuatoriana y bueno los músicos tienen bastante respeto sobre esto y bastante interés. Algunos han planeado hacer sus temas de tesis sobre la música afro. Muchos están transcribiendo lo que les estoy diciendo y estamos haciendo una compilación de estas transcripciones, que van a servir para que estos otros músicos que pueden leer interpreten mejor, lo interpreten como es y desarrollarla mejor que haya más posibilidades. (Santos 2016, entrevista personal).

En estos testimonios podemos evidenciar que la oralidad ha tenido que lidiar con la subjetividad en el camino de la validación. En el mundo de la oralidad un hecho puede ser contado de diferentes maneras, en los saberes musicales un canto puede ser interpretado de diversas formas entre una comunidad y otra. La verdad se construye desde la polifonía, no puede existir una unilateralidad del discurso, un arrullo se canta de diferentes maneras. Demostrar la verdad bajo la lógica de la historia escrita es una tarea incompleta, el problema es que siempre se nos ha contado una sola historia desde la hegemonía y se han callado las otras historias que también están llenas de relatos interesantes, esto solamente limita nuestra capacidad humana de percibir y entender distintas realidades.

Capítulo tercero: Sistema musical afroesmeraldeño

El siguiente capítulo hace referencia a la investigación del sistema musical afroesmeraldeño o música del Pacífico dentro de un contexto cultural y territorial. Se busca comprender la estructura melódica, armónica y rítmica propia. Se hará referencia al análisis de las tonalidades, las fórmulas rítmicas básicas, y la relación que existe entre la música y lo divino, ya que el uso de estos cantos es vibrar para elevar el espíritu. Principalmente en la relación armónica de la música que tiene una tendencia numérica en los intervalos, estudiada desde Pitágoras en la antigua Grecia y el estudio actual que se está realizando por músicos e investigadores en torno a estas. Con ese fin se ha hecho un estudio sobre la utilidad de la escritura musical, para comprender esta música, los recursos que la tecnología ofrece a través de la grabación y las formas de construcción del conocimiento musical por los músicos populares de esta región.

3.1. La escritura musical

La escritura musical en la partitura con respecto a los saberes afroesmeraldeños, es limitada en el sentido de que no puede reproducir con fiabilidad ciertas sonoridades propias, ajenas a los cánones de la música occidental. Por lo tanto las transcripciones son meras aproximaciones que intentan contextualizar las tonalidades, las variaciones melódicas y el ritmo. Estos saberes musicales están ligados a los procesos musicales de las culturas africanas y los sincretismos que se dieron en la diáspora en América y son parte de un proceso de construcción cultural propio de la comunidad afro del Pacífico.

En los saberes musicales de la cultura afroesmeraldeña, la tarea de transcribir esta oralidad todavía no logra fijarse completamente en la escritura musical, es por ello que lo aconsejable es adentrarse en este lenguaje a través de la escucha y repetición. La partitura será solamente una acercamiento melódico y rítmico hacia la forma de interpretar los efectos sonoros, matices, figuraciones, glissandos que hacen los cantores, dichas sonoridades son difíciles de graficar en la partitura, por lo que la recomendación es que tanto el intérprete y el arreglista escuche la música.

Partitura 7

El naranjo

El naranjo

Rosa wila

alabao

Recopilación: Karina Clavijo.
Transcripción: Karina Clavijo, Eliana Bieger, Francisco Rojas.

The image shows a musical score for the song 'El naranjo'. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff is labeled 'Voice' and contains the lyrics: 'a lla/a rri ba en be le en sic te le guas del cal va rio ha na'. The second staff is labeled 'Vo.' and contains the lyrics: 'ci do/u na se ño ra muy de vo ta del ro sa a rio'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and a glissando mark above a note in the first staff.

Recopilación de Rosa Wila por la autora

Transcripción de: Karina Clavijo, Eliana Bieger y Francisco Rojas

En el alabao “el naranjo” Rosa Wila hace entonaciones y figuraciones que bajo el grafismo de una partitura no tienen una simbología y por lo tanto no se pueden escribir. La lógica de interpretar surge a partir de que el músico previamente tenga un contacto auditivo con estos géneros. Por ello usamos en las herramientas como son los glissandos y ligaduras para poder expresar en la escritura musical los movimientos sonoros de la voz, sin embargo el lector que no ha tenido contacto con estas músicas debe imaginar su sonoridad, recordemos que los alabaos y las salves tienen una relación con los cantos gregorianos y la forma de cantos melismáticos africanos, por ello para abordar la escritura de los alabaos debemos remitirnos a esta armonía y su interpretación rítmica *ad libitum*, surge entonces otro problema de transcripción, *la métrica*.

En el siguiente ejemplo vamos a observar el flujo de la melodía y la interpretación de la cantora Erodita Wila quien hace unos melismas, esta forma de cantar es propia de la música afroesmeraldeña, en donde se cantan microtonos, que enriquecen la interpretación, sin embargo al enfrentarse a un arreglo más occidentalizado, puede llegar a ser un problema para los instrumentos temperados que responden a otras afinaciones, veremos en la siguiente imagen el comportamiento de la voz y las dinámicas que complican una transcripción de esta música

Afinaciones y glissandos de la grabación de Erodita Wila



Fuente y elaboración: José Báez

En estos géneros musicales como es el caso de los arrullos y currulaos, se incluyen otras afinaciones, sonoridades y escalas que no son comunes en la teoría tonal funcional e inclusive modal de la música occidental. En el libro “Arrullos y currulaos” (Convers, Ochoa, y Hernández 2014, 1:84), se explica cómo en estos saberes se dan escalas que suprimen el sexto grado y en las voces se suele entonar con tendencias a 3^o y 7^a mayores más bajas y 3^o y 7^a menores más altas, e inclusive interpretar simultáneamente 3^a mayor y 3^a menor:

Las voces en la música de arrullos y currulaos cantan melodías enmarcadas dentro de una escala de seis sonidos. Comparada con los modos mayor y menor del sistema occidental, esta escala comprende los grados 1, 2, 3, 4, 5 y 7. Es decir omite el sexto grado. Pero en su afinación, los grados 3 y 7 presentan una variación que algunas veces tiende la modo mayor (3^o y 7^o mayor), otras al modo menor (3^o y 7^o menor) y en otros casos se ubica entre ambas. También es común escuchar coros en los que unas voces tienden a la 3^o menor y otros a la 3^o mayor. Lo mismo ocurre con la séptima. Esto genera una sonoridad particular para esta música y se constituye en una característica estilística, parte importante de su color. (Convers, Ochoa, y Hernández 2014, 1:84)

Estas características sonoras provenientes de otras culturas se deben evidenciar en la partitura a través de ciertas convenciones, y combinar esta aproximación con la escucha para enfatizarlas. Al sonar una tercera mayor y menor simultáneamente o una séptima mayor y menor, el oído de muchos músicos de la cultura occidental no está acostumbrado a estas características sonoras; muchos tratarían de justificar el acorde bajo el sistema tonal funcional, y algunos la tratarían como una desafinación. Si se trata como una convención y se logra una adecuada escucha de este sistema musical, existe la posibilidad de entender los sistemas sonoros de la música afroesmeraldeña.

Foto 14
Grabación de Erodita Wila representación de las afinaciones



Fuente y elaboración: José Báez

En la canción *Guarapo* interpretada por Erodita Wila. La línea café es la línea de la voz, vemos que ella parte de la nota la y sube mediante un melisma a la nota do y do sostenido, como vemos en la imagen, juega con las notas principales de la tonalidad de la menor en la canción *Guarapo*, y en toda la línea se observa el canto melismático.

Frente a las sonoridades afroesmeraldeñas, los músicos occidentalizados deben encontrar mediaciones. Jesús Alcívar es un músico de la orquesta sinfónica venezolana "Teresa Carreño", explica una realidad muy común en las orquestas sinfónicas, que por lo general son músicos lectores: "Somos músicos pero a veces no escuchamos, lo que debemos hacer es plantearnos escuchar bien el material que tenemos, ya sea in situ o una grabación de la cual dispongamos y trasladar esas características al papel para llegar a un

consenso. A partir del papel podemos negociar como transmitimos ese sabor y ese tumbao” (Alcívar 2017, entrevista personal). La visión de Jesús, brinda algunas soluciones que se dan en la orquesta “Teresa Carreño” en el tratamiento de obras de origen oral. Para ello el lector o músico en este caso, debe asumir un compromiso con la lectura y la sonoridad, un músico debe leer pero todavía más debe escuchar. Este proceso lo llevará a un discernimiento más profundo en relación a la interpretación, mientras más conocimientos se tengan y mayor sea la apropiación de un tipo de música la calidad de la interpretación mejorará significativamente.

El descolonizar el oído es una intención de los estudios culturales latinoamericanos. La música podría integrarse a esta propuesta a través de la creación y resignificación simbólica, así como la escucha de la música que proviene de la oralidad debe ser una aproximación contextual a la música escrita. Esto nos lleva a reflexionar sobre la mediación del compositor y del arreglista en torno a las músicas tradicionales. Al llevar estos conocimientos de la música afroesmeraldeña hacia una agrupación musical occidental como lo sería una orquesta sinfónica, un grupo de cámara, un coro o un grupo de música popular urbana. El fin de la escritura musical es preservar un pensamiento, una sensación y en este sentido la validez de la escritura es una herramienta que nos permitirá crear fuentes a partir de la recopilación. La partitura puede ser una ayuda mnemotécnica que puede ayudar a preservar el conocimiento para las generaciones futuras.

3.2. La interpretación

La interpretación musical está relacionada con la cosmovisión y la funcionalidad de la música, una cantora sabe cuándo y cómo se debe cantar un repertorio. La interpretación musical parte de un sentir que tiene relación con la ritualidad. El autor en el repertorio tradicional pierde importancia ya que es más importante el canto y su funcionalidad es por ello que conocemos varias canciones del repertorio afroesmeraldeño y del Pacífico como lo son: *la caderona* y *el andarele*, pero no sus autores, es porque el sentido de esta música es la danza y el festejo. *La caderona* es un tema que habla de la mujer y la exaltación a su belleza, mientras que *el andarele* sirve para despedir la fiesta.

La interpretación se basa en el rito, involucra el canto, los toques y la danza, surge de un estado del alma y por el conocimiento de una cosmovisión, pasa por una corporalidad dada por el intérprete. Existen ejemplos de interpretación de los saberes

musicales afroesmeraldeños, como es el caso de la orquesta de instrumentos andinos OIA, en cuya interpretación del *andarele* adquiere una sonoridad distinta influenciada por los instrumentos de viento como la quena, zampoñas y los instrumentos de cuerda. La rítmica a tierra que es más andina y el *ictus*, hace que esta versión sea distinta de la esmeraldeña que es más sincopada. Lo mismo ocurre en un contexto sinfónico, la versión original de marimba se adapta a instrumentos orquestales, afinaciones más altas como 4:42 o 4:43 y adquiere un nuevo cuerpo sonoro en el que otros instrumentos le imprimen una sonoridad occidental.

En las ciudades de Esmeraldas, Quito y Guayaquil acontece un fenómeno con las agrupaciones urbanas que empiezan a tocar música afroesmeraldeña, estructurada musicalmente para formatos con vientos e instrumentos armónicos como bajo, guitarra y teclados, fusionándose con los instrumentos de la música tradicional como la marimba, bombo y cununos. Esta conformación instrumental hace imprescindible repensar y reescribir la música bajo otros parámetros, lo ideal sería tomar en cuenta los aportes sonoros de la oralidad para interpretarlos musicalmente.

Es por ello que el interprete debe imaginarse en un contexto distinto, encarnar el cuerpo de la otredad. En la música afroesmeraldeña la danza es un camino corporal que permite visualizar la energía que produce la música. El danzar ayuda a entender la música y de esta manera encontrar el *ictus*. El zapateado del hombre en la danza del Currulao, nos permite comprender la dinámica del bombo y los acentos principales, así mismo la danza de la mujer, visibiliza el movimiento circular de la música que acompaña en una vuelta los versos de las cantadoras. Cada movimiento de las manos está asociado a las glosas y los coros, caen en el mismo tiempo, mientras los pies de la mujer subdividen el ritmo en tresillos acompañando a la rítmica del guasá, es decir todo tiene una razón de ser, esta sensación corporal se debe transmitir en la representación.

En la música existen varios niveles de interpretación, la primera es la del compositor, la segunda es la del intérprete, y un tercer nivel es la interpretación de la audiencia. Se produce entonces un arco hermenéutico entre el autor, la composición o arreglo y el intérprete, y a su vez otro entre el intérprete, la interpretación musical y el público.

3.3.Tonalidades y entonación

Las tonalidades y entonación son parte de la teoría tonal funcional o modal que responde a la armonía musical occidental, pero también estos cantos responden a un fenómeno cultural, en donde se refleja el origen de la comunidad que interpreta los saberes musicales. Además se evidencian los registros vocales de los intérpretes, y una memoria colectiva que fija estos tonos, en estas grabaciones veremos cómo los músicos provenientes de la música occidental adaptan estas afinaciones a lo tonal, otro fenómeno del sincretismo interpretativo actual. Gómez habla de la teoría de la entonación como una forma de vida, una célula musical y social:

La teoría de la entonación plantea el origen de la música, que se describe como un largo proceso prehistórico de distinción y separación de las entonaciones musicales de las del lenguaje. Una especie de darwinismo entonativo de selección social de las entonaciones más aptas, que al igual que en la evolución de la vida y las especies, en la música, ésta parte de una forma primigenia de vida que es la “célula musical”, la entonación. (Gómez 2008, 46)

En los saberes musicales recogidos en varios territorios de la provincia de Esmeraldas, nos hemos dado cuenta que cada comunidad y cada intérprete responde a ciertas tonalidades y formas de canto que varían de acuerdo a la región, utilizan variaciones sobre las fórmulas rítmicas y melódicas que se repiten y evidencian una cultura común. Para ello se ha elaborado un cuadro de la recopilación de estos cantos.

Tabla 6.

Entonaciones de la compilación de arrullos, chigualos y alabaos

Canciones	Intérprete	Lugar	Género	Compás	Tonalidad
La virgen para salir	Gualberto Reyes	Esmeraldas	Arrullo	6/8	Cm
Niño llora	Sonia España	Esmeraldas	Arrullo	6/8	C
La corona de María	Rosa Wila	Esmeraldas	Arrullo	6/8	C#m
Si te vas al cielo	Rosa Wila	Esmeraldas	Chigualo	6/8	C#m
Si te vas al cielo	Rosa Wila	Esmeraldas	Chigualo	6/8	C#m

Tumbiaba	Arrulladores de Voluntad de Dios	Esmeraldas	Arrullo	6/8	C#m
Señor mío	Gualberto Reyes	Esmeraldas	Alabao	6/8	C#m
Bajó María de su trono	José Mora	Tonchigüe	Alabao	2/4	Dm
Pie de tierra	Fulton Chasin	Muisne	Alabao	2/4	Dm
Adiós niño	Rosa Wila	Esmeraldas	Chigualo	6/8	Dm
La madre	José Mora	Tonchigüe	Chigualo	6/8	Dm
Antonio me pide	José Mora	Tonchigüe	Arrullo	6/8	Dm
Román Román	Angely Godoy	Muisne	Arrullo bunde	4/4	Dm
San Martín bendito	José Mora	Tonchigüe	Arrullo	6/8	Dm
Si no me bajas la rama	Angely Godoy	Muisne	Arrullo	6/8	Dm
Los muisneños se mueren de hambre	Angely Godoy	Muisne	Arrullo	6/8	Dm
La madre de este angelito	José Mora	Tonchigüe	Chigualo	6/8	Dm
Ay niño, niño lindo	José Mora	Tonchigüe	Arrullo bunde	4/4	D#m
A esta casa	Guillermo Ayoví “Papá Roncón”	Borbón	Arrullo bunde	4/4	D#m
Navegó María	Erodita Wila	Esmeraldas	Arrullo	6/8	Em
Que bonita la tumba	Gualberto Reyes	Esmeraldas	Alabao	6/8	Em

La iguana	José Mora	Tonchigüe	Arrullo a lo humano	6/8	Em
A ver que me va a decir	Erodita Wila	Esmeraldas	Arrullo	6/8	Em
Haciendo la reverencia	Erodita Wila	Esmeraldas	Arrullo Bunde	4/4	Em
Lavando su pañuelito	Arrulladores de Pueblito	Pueblito-Lagarto	Arrullo	6/8	E
Santa María ora pronobis	Rosa Wila	Esmeraldas	Alabao	6/8	Fm
Santa María ora pronobis	Rosa Wila	Esmeraldas	Alabao	6/8	Fm
Ya viene la mañana	Santos Castrillón	Boca del río sucio	Alabao	2/4	F
La reverencia	Rosa Wila Erodita Wila	Esmeraldas	Arrullo	6/8	F#m
Me pides una limosna	Santos Castrillón	Boca del río sucio	Arrullo	6/8	F#m
San Martín bajaba	Erodita y Rosa Wila	Esmeraldas	Arrullo	6/8	F#m
Se despide San Martín	Erodita Wila	Esmeraldas	Arrullo	6/8	F#m
Tilin tilin	Rosa Wila	Esmeraldas	Arrullo	6/8	F#m
Lente lente	Fulton Chasin	Muisne	Chigualo	6/8	Gm
Caldo e pihuala	Fulton Chasin	Muisne	Arrullo	6/8	Gm
La mata de chirarán	Santos Castrillón	Boca del río sucio	Arrullo a lo humano	6/8	Gm
La sabaleta	Fulton Chasin	Muisne	Arrullo a lo humano	6/8	Gm
Lindo es	Erodita Wila	Esmeraldas	Arrullo	6/8	Gm
Tumbando guaba	Fulton Chasin	Muisne	Arrullo	6/8	G#m

El naranjo	Rosa Wila	Esmeraldas	Alabao	2/4	Am
Ya viene la mañana	Santos Castrillón	Boca del río sucio	Alabao	2/4	Am
Ha dado a luz María	Gualberto Reyes	Esmeraldas	Arrullo bunde	4/4	Am
Suban, suban	Guillermo Ayoví “Papá Roncón”	Borbón	Arrullo	6/8	Bbm
Ramito de flores	Purita Ayoví	Borbón	Arrullo	6/8	B

Tabla 7.

Tonalidades usadas con mayor frecuencia en la recopilación

Tonalidad	Nº
Dm	10
Gm	6
F#m	5
C#m	5
Em	5
Am	3
Fm	2
D#m	2
G#m	1
Cm	1
C	1
E	1
F	1
Bbm	1
B	1

Es importante anotar que este registro se realizó sin ningún instrumento musical, los cantores interpretaron ad libitum, y en la tonalidad que les quedaba más cómoda. En

el proceso de recopilación se advierten ciertas tonalidades usadas con mayor naturalidad por los cantores. La mayoría de estos cantos son menores, menos usuales son las tonalidades mayores. Las tonalidades más frecuentes están en Re menor y Sol menor, las otras tonalidades son cercanas a estas como Fa sostenido menor o Do sostenido menor. Esto tiene que ver con el registro de las voces, en el caso de los hombres, parecería que la tonalidad de Re menor se adapta más a los registros vocales y en el caso de las mujeres la mayoría son contraltos por lo que también se acoplan a un registro grave.

Cuando las canciones se interpretan con marimba tradicional, algo que no es muy frecuente en los arrullos, encontramos similitudes en la interpretación de los intervalos entre las voces y las afinaciones de la marimba. Con el propósito de analizar las voces que corresponden al sistema de afinación al de la marimba tradicional que es diatónica, es decir de siete sonidos, que se repiten en octavas. Ochoa, Hernández y Convers dicen al respecto:

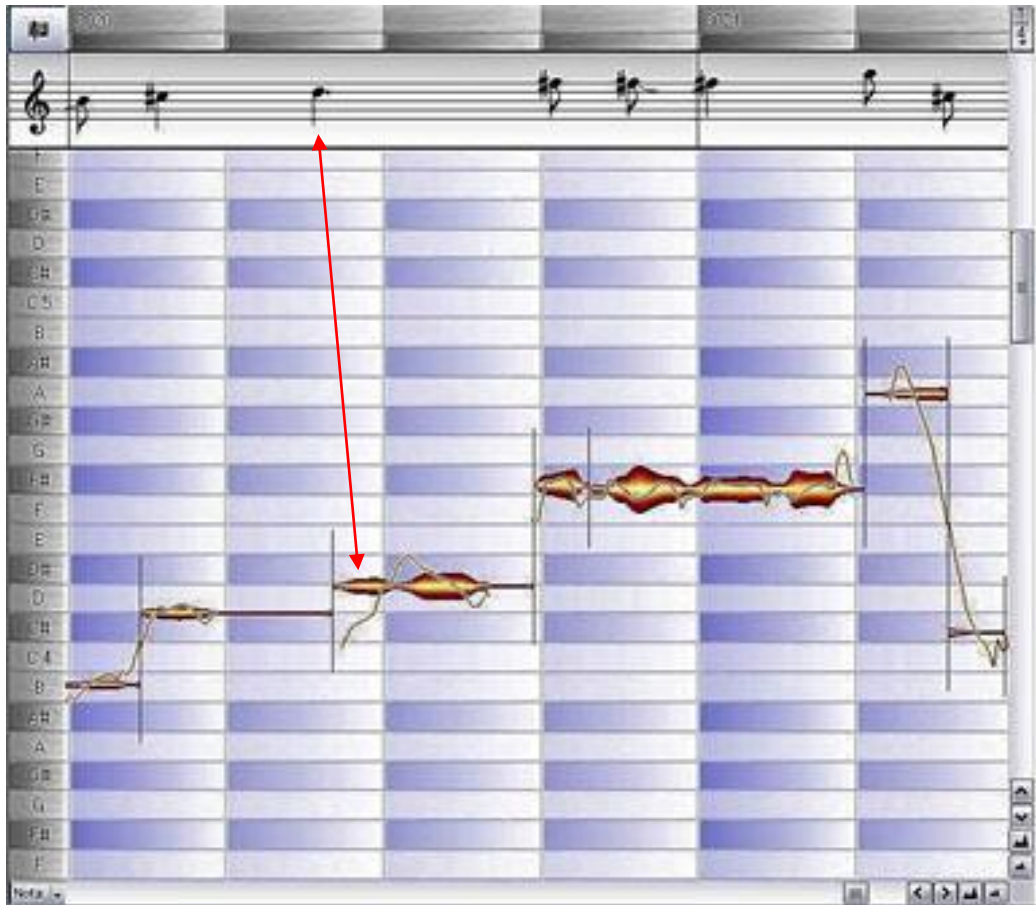
La marimba de chonta tradicional se afina con una lógica semejante a la de las voces. Se construye con una escala diatónica (de siete sonidos), pero con una afinación en la cual se busca obtener una 3ª y una 7ª que se encuentren a medio camino entre mayor y menor. Es decir, una 3ª menor alta en afinación, o una 3ª mayor baja en afinación, y una 7ª menor alta en definición o una 7ª mayor baja en afinación. Esto lleva a que la escala diatónica se afine con una distancia de medios tonos un poco mayor a 100 cents (medida que define el medio tono en la escala temperada), y también que algunas distancias de tonos enteros sean un poco menores de 200 cents (Convers, Ochoa, y Hernández 2014, 1:84)

Con respecto a este fenómeno sonoro, podemos deducir que las terceras menores más altas o terceras mayores más bajas, ya aparecen en la historia como el intervalo de la tercera justa. “Uno de los grandes redescubrimientos de la teoría musical del renacimiento fue el de la tercera justa (cuya relación de frecuencias es 5/4)” (González 2004, 965). Este redescubrimiento hecho en el renacimiento, nos remonta a una historia previa a la organización tonal funcional de la música occidental, que nos lleva a repensar los saberes musicales afroesmeraldeños, en el ejemplo en el programa de software Melodyne¹².

En la siguiente fotografía se ve una toma de la grabación de la cantora Erodita Wila, donde se observa el sistema de afinación descrito, ella canta una tercera justa pero en la parte superior del programa donde se escribe la partitura aparece un re natural:

¹² Programa de software afinación musical y edición.

Foto 15
Afinaciones y registro de la grabación de Erodita Wila



Fuente y elaboración: José Báez

En este ejemplo podemos observar que sucede con las voces. Tenemos la grabación de Erodita Wila del tema: “Antonio”, un arrullo que está en Si menor. En la figura aparece B (si) y apreciaremos la formación de la tercera justa entre D (re) y D# (re sostenido), e inclusive aparecen otros intervalos entre C# (do sostenido) y D (re) que ameritan ser estudiados con más profundidad para ver si son recurrentes o se trata de un melisma, algo que es preferible analizar con la escucha.

Para analizar los acordes del arrullo “Antonio” primeramente utilizaremos el sistema de notación occidental que nos facilita entender la construcción del acorde, pero como ya hemos dicho antes es una mera aproximación. Estos cantos tienen la función de tónica y dominante. Utilizaremos para este ejemplo la escala menor natural y la dominante menor, algo muy usual en las sonoridades y músicas de las culturas originarias

del Ecuador. Aunque también se utiliza la escala menor armónica, que la usan usualmente los grupos contemporáneos para tener una dominante V7.

Veríamos entonces los acordes del arrullo “Antonio” formados de la siguiente manera:



Fuente y elaboración propias

El problema es que Erodita Wila canta una tercera justa, en la música occidental no existe una denominación para un acorde de este tipo. Sin embargo para la notación el uso de los microtonos nos pueden dar algunas soluciones de escritura a estas afinaciones. Podemos utilizar programas de notación tales como el Sibelius¹³ muy usado en música contemporánea que tiene la herramienta de microtonos.

Foto 17
Escritura de tercera justa usando microtonos



Fuente y elaboración propias

Muchas veces las entonaciones son también parte de nuestros recuerdos de como percibimos la música y cuan bien la interpretamos de acuerdo a como la aprendimos, como una construcción social. En *La Teoría de entonación de Boris V. Asaf'ev*, al hablar sobre la entonación melódica como una sonoridad cultural, “la música es un complejo de memorias, de estados de ánimo y sentimientos unidos en la mente, que existe sólo así,

¹³ Software de notación musical

como ésta es percibida y experimentada por otros en el proceso de la interpretación. La música es un pensamiento sonoro colectivo” (Gómez 2008, 42). La entonación responde también a esa memoria colectiva, a una forma de cantar y unas melodías que se graban en nuestra retentiva. “La idea del desarrollo entonativo como un proceso de adquisición en el transcurso de innumerables generaciones, a través de la acumulación de la experiencia, y no como una intuición aislada y a priori” (Gómez 2008, 40). Este desarrollo entonativo pasa de generación en generación, entonces la entonación al igual que el habla es social, más aún en una sociedad cuya oralidad es tan rica y que tiene una forma de cantar particular a su propia entonación.

3.4.Variaciones

En la música oral afroesmeraldeña es muy común repetir ciertas melodías con variaciones, como vemos a continuación. Un ejemplo muy claro surge en la interpretación de los chigualos, el uno interpretado por Rosa Wila y el otro por José Mora, vemos que existen similitudes entre el compás 6 y 7 en la variación 2 del chigualo “Adiós niño” y en el compás 1 y 2 del chigualo “La madre de este angelito”, la melodía y la entonación son muy similares salvo por un par de detalles rítmicos.

Partitura 8
Adiós niño

Adios niño
Chigualo

Rosa wila

variación 1

Voice

a díos ni ñi to la glo ria te/es ta lla man do

variación 2

Vo.

ni ñi to cuan do te va as la glo ria te/es ta lla man do

Recopilación de Rosa Wila por la autora
Transcripción de: Karina Clavijo, Eliana Bieger y Francisco Rojas

La madre de este angelito

La madre de este angelito

José Mora

Chigualo

La ma-dre de/este/an-ge-li-to es-ta-ba llo-ran-do

Ay ni-ño lin-do co-mo la/ha-re-mos ca-llar

Recopilación de Rosa Wila por la autora

Transcripción de: Karina Clavijo, Eliana Bieger y Francisco Rojas

3.5. La transcripción

Estas transcripciones sirven para fijar ciertas ideas generales debido a la complejidad de estas músicas. El fin de transcribir es para que estas obras sean interpretadas por alguien más. Sin embargo los medios de fijación son cambiantes de acuerdo a los tiempos. Es así que en la música tenemos una serie de recursos tecnológicos importantes, entre ellos la escritura más cercana al ámbito académico y la grabación asociada más al pensamiento sonoro popular.

Eliana Bieger y Francisco Rojas, han sido parte del proceso de transcripción de estas partituras, encontraron algunas dificultades del lenguaje que es ajeno al occidental, en lo rítmico manifiestan que es una temporalidad distinta a una partitura que es cuadrada y en las afinaciones de las notas, ya que son músicas que obedecen a otras prácticas. Francisco Rojas, es un músico popular que investiga la antropología sonora chilena, él opina:

Algunas veces las notas no se entienden bien, algunas notas son mayores o menores como el caso de las terceras, a veces se transforman en cuartas, es extraño a lo tonal y más próximo a lo modal, tiene muchos glissandos y notas de paso, que son difíciles de anotar en una partitura y tienen que ver con la forma como ese cantor canta, la forma que interpreta, no hay herramientas dentro de la notación para reproducir eso. (Rojas 2017, entrevista personal).

Muchos músicos académicos manifiestan que no hay forma de transcribir lo que está sucediendo en un tiempo real, si uno se quiere acercar a la música conviene escucharla más que leerla. En la transcripción muy difícilmente se encuentra la esencia de esta música. Eliana Bieger es estudiante de música y derechos humanos en la Universidad de la Plata en Buenos Aires, opina: “Si uno quiere aprender estas músicas bien, me parece que la partitura nunca va a ser el medio, siempre va a ser una aproximación. Sobre todo cuando se trata de algo tan profundo como estas culturas, creo que conviene acercarse de verdad y no hacer una lectura lejana de las cosas. (Bieger 2017, entrevista personal). Este tipo de análisis es muy claro a la hora de interpretar y transcribir la música debido a que ella no es estática siempre cambia. Por ello el acercamiento mediante la escucha es la primera forma de abordar estos conocimientos. Es aquí donde el modelo de enseñanza oral de la comunidad funciona para darnos herramientas de aprendizaje, ya que este modelo responde a un ordenamiento temporal, y una funcionalidad que la academia pocas veces toma en cuenta.

A partir de las herramientas tecnológicas tales como programas de software para la notación musical podemos buscar soluciones que preserven la sonoridad. La grabación de audio profesional es sin duda la mejor forma de conservar la música y sonoridades, de ahí la importancia de analizar el material que descansa en el “Fondo oral Afroandino”, bajo la perspectiva de una musicología comprometida con el patrimonio inmaterial del pueblo afroecuatoriano.

3.6. Géneros musicales en los cantos de arrullo

Entre los géneros musicales afroesmeraldeños que encontramos en los cantos de arrullo, están el bunde que es un ritmo binario y el bambuquiao que en Colombia se lo conoce como currulao que es un ritmo ternario de 6/8, “Estos patrones rítmicos, o variaciones de ellos, corresponden a las bases más comunes para los géneros currulao, juga, juga grande y torbellino”.(Convers, Ochoa, y Hernández 2014, 1:92). Convers explica que esta música tiene una dualidad métrica entre los compases de 6/8 y 3/4.

A continuación aparecen los patrones de bunde y currulao (bambuquiao), con los cuales podemos evidenciar el ritmo base para cada instrumento.

Partitura 10
Patrón de bunde

Patrón arrullo bunde

Musical score for 'Patrón arrullo bunde' in 4/4 time. The score consists of five staves:

- Cununo macho:** A melodic line with quarter notes and rests, alternating between the two halves of the measure.
- Cununo hembra:** A melodic line with quarter notes and eighth notes, featuring a syncopated rhythm.
- Bombo 1:** A rhythmic line with quarter notes and rests, alternating between the two halves of the measure.
- Bombo 2:** A rhythmic line with quarter notes and rests, alternating between the two halves of the measure.
- Guasá 1:** A melodic line with quarter notes, providing a steady accompaniment.

Fuente y elaboración: Ochoa, Convers y Hernández 2014

Partitura 11
Patrón de bambuquiao

Arrullo bambuquiao

Musical score for 'Arrullo bambuquiao' in 6/8 time. The score consists of six staves:

- Cununo macho:** A melodic line with quarter notes and rests, alternating between the two halves of the measure.
- Cununo hembra:** A melodic line with quarter notes and eighth notes, featuring a syncopated rhythm.
- Bombo arrullador:** A rhythmic line with quarter notes and rests, alternating between the two halves of the measure.
- Bombo golpeador:** A rhythmic line with quarter notes and rests, alternating between the two halves of the measure.
- Guasá 1:** A melodic line with quarter notes and rests, alternating between the two halves of the measure.
- Guasá 2:** A melodic line with quarter notes, providing a steady accompaniment.

Fuente y elaboración: Ochoa, Convers y Hernández 2014

3.7. Beneficios y limitaciones de la escritura musical.

El sincretismo interpretativo en la música surge en el momento en que estos cantos originalmente rituales entran en el engranaje performático, especialmente cuando se añaden otros géneros y formas musicales, mezclas que son derivadas en nuevos géneros, en la experimentación, la fusión y la interculturalidad a través de la música, que es el espacio donde diferentes culturas se juntan para producir nuevas sonoridades. Esta interculturalidad musical se deriva del intercambio de géneros y formatos instrumentales, pero también el factor humano es importantísimo.

Grupos experimentales como: “Suená Marimba” estaba conformado por integrantes de diferentes culturas, con diferentes formaciones musicales. La música de marimba era el centro de la composición, en torno a ella se sumaron músicos académicos, otros del jazz, del rock, de la cumbia, de la bomba y por supuesto de la música afroesmeraldeña. Este formato dio como resultado una experiencia sonora en la forma de acoplar instrumentos no tradicionales para tocar los ritmos afroesmeraldeños, y en este sentido la transculturación sustenta este tipo de prácticas.

Los saberes afroesmeraldeños entran en una esfera de intercambios con varios sistemas musicales, con otras sonoridades como las occidentales y globalizadas. Resulta una ventaja en especial para quienes saben aprovechar las herramientas tecnológicas y conocen de la tradición. Con este fin la escritura musical puede considerarse una herramienta para comprender desde la cultura occidental la música afroesmeraldeña y el ordenamiento musical de estos cantos para un fin interpretativo. Así mismo la tecnología y los programas de software nos permiten analizar un nuevo espectro sonoro desde la comunicación, la comprensión visual y auditiva.

A pesar que es muy reciente la formación de escuelas de música tradicional, diríamos que un primer ejemplo es el taller de música del pacífico de la UDLA, también está en proceso de formación la carrera de música tradicional en la Universidad Central, proyectos académicos de los cuales esperamos ver los resultados, ya que son espacios nuevos de experimentación educativa en especial si se vinculan con la comunidad. En estos procesos la academia reconoce el valor de los saberes musicales afroesmeraldeños.

Juan García también habla de la importancia de que los conocimientos estén escritos, por los intereses del “encargo y la brecha generacional”, en el caso del encargo del saber ancestral que se aprendía escuchando y la brecha generacional reposiciona el aprendizaje de los saberes a través de la escuela.

La decisión hoy de poner en papel la memoria colectiva, los contenidos ancestrales que están guardados en la memoria, tiene dos vertientes. La una la llamamos 'el encargo generacional'. Los de mi generación escuchábamos a nuestros mayores narrando, contando, explicando y nuestro corazón, nuestra mente estaban listos para aprender a través de la transmisión oral de sus conocimientos, de sus saberes. El encargo generacional de nuestra generación, era de aprender escuchando. Pero ahora eso ha cambiado. Ahí la segunda vertiente que es la brecha generacional, parte yo diría de la escuela; ya no hay la voluntad de escuchar, entonces la escuela viene a reemplazar a los ancianos y las ancianas (Walsh y García 2015, 85)

La escritura musical puede servir como una herramienta de estudio y para preservar estos saberes. A pesar de ser una aproximación, servirá para que estudiantes de música que estén interesados en aprender los saberes del pueblo afroesmeraldeño puedan experimentar. Sin embargo la recomendación general es que se aprenda escuchando, que el oído sea el que enseñe las sonoridades y sobre todo el consejo de Juan García de ir a la comunidad a aprender y devolver, dice un arrullo:

*San Pedro a mí me escribió,
En una hoja de almendra,
El que no sabe leer,
Que venga para que aprenda.
(Arrullo tradicional afroesmeraldeño)*

Conclusiones

Los arrullos, chigualos y alabaos, guardan un conocimiento sonoro y ritual en torno a la espiritualidad, la vida y la muerte. Los saberes musicales son el resultado del sincretismo religioso y cultural adaptado a una interpretación musical, sonora y ritual particular de la comunidad afroesmeraldeña en su manera de sentir y resistir.

El objetivo principal de esta investigación ha sido analizar los saberes musicales afroesmeraldeños: arrullos, chigualos y alabaos. La más relevante información proviene de los testimonios orales de los guardianes de la tradición, que concluye con la producción profesional de un material sonoro y ritual denominado “Kimbé”, donde se recoge la interpretación de los más importantes representantes de estos saberes.

A partir de la compilación, se ha realizado un análisis de la oralidad afroesmeraldeña en los saberes musicales, la estructura de los cantos, los versos, la historia cantada, sus personajes, los ritmos, las melodías, la armonía y los instrumentos. La dualidad que coexiste en una cosmovisión afro que se representa en los tambores, bombo macho y hembra, cununos macho y hembra, las semillas y las voces de las mujeres. Distinguir las similitudes y diferencias en las formas de interpretación que varían de cantor en cantor. Uno de los hallazgos más significativos sobre la música es la interpretación de los intervalos, específicamente las terceras, el uso de glissandos y la armonía en las voces.

Se ha utilizado el concepto de sincretismo interpretativo para explicar las formas de imposición cultural y los procesos de resistencia cimarrona. El sincretismo interpretativo ha sido fundamental para entender los ejercicios de poder que se han mantenido sobre esta población, los cuales nos han acostumbrado a desconocer otras lógicas. La resistencia a las imposiciones de la cultura occidental sobre el pueblo afroesmeraldeño mantiene vivos los saberes, entre ellos los musicales. A través de la sonoridad, el pueblo negro sostiene su poder, en este punto la consigna es la de reivindicar las diversas formas de conocimiento.

En un tiempo globalizado la inquietud es entender las dimensiones actuales del sincretismo interpretativo en relación al poder: ¿cómo el poder nos usa?, ¿qué representan los saberes de una cultura como la afroesmeraldeña para la hegemonía?, y ¿Cómo utilizar eficientemente la tecnología para mantener vivos los saberes? La validación de los saberes se presenta como un camino alternativo del conocimiento, una nueva línea de

indagación en relación al estudio profundo de los saberes. Dicho estudio nos brindaría la oportunidad de sistematizar los procesos para el reconocimiento de las alteridades y su forma de hacer. La restitución de los saberes y la memoria dignificará la vida de quienes los practican, mejorando su sistema social, político y económico.

Uno de los objetivos específicos fue el de interpretar la cosmovisión afroesmeraldeña, su origen, el contexto sonoro y ritual de estos cantos. El proceso fue enriquecedor ya que hubo un espacio de convivencia con los testimoniantes por más de dos años y se garantizó la creación de un producto sonoro y ritual de calidad que sirvió para analizar técnicamente el sistema musical afroesmeraldeño. En el proceso de investigación se pudo evidenciar que los ritos de arrullos, chigualos y alabaos, son una manifestación de la fe, es el momento en que colectivamente se experimenta la espiritualidad a través del poder de la música. Los cantos que se interpretan poseen una profundidad emocional que revitaliza la creencia y los lazos de la comunidad. La experiencia de participar en estos ritos y fiestas es subjetiva a cada individuo; sin embargo, la acción de tocar y cantar juntos, de pertenecer a un todo, hace que se amplifique la sensación de unidad y la sonoridad de los tambores provocan vibraciones que estimulan los niveles de energía del cuerpo. El canto no es meramente performático, sino que responde a una sacralidad y a un conocimiento oral. Una de las complicaciones es asistir y ser parte de un arrullo, por lo que en la investigación se realizó un calendario con las festividades y ritos; sin embargo, estas celebraciones se realizan en casas con priostes o en las iglesias, por lo que una recomendación importante es la de crear relaciones con la gente de la comunidad.

Se ha logrado diferenciar los códigos orales que se mantienen en las prácticas musicales de raíces afroecuatorianas y entender la filosofía oral de la comunidad, la forma de transmisión y preservación de conocimientos de los cultores a partir de la memoria y la práctica. Al realizar el análisis se puede concluir que la oralidad permite recoger los testimonios de los cultores más viejos de las diversas comunidades esmeraldeñas. En el capítulo dos abordamos el análisis estructural de los versos, los mitemas, pero el principal hallazgo es el modelo oral de la comunidad afroesmeraldeña, que inicia con la cosmovisión afroesmeraldeña y segmenta sus saberes musicales hacia lo divino, lo humano, la mitología, la naturaleza y la temporalidad. Se interpretan arrullos, chigualos, alabaos, décimas, rezos y cuentos que son parte de la ritualidad y la interacción social. A partir de la compilación de la memoria oral colectiva, propongo continuar con el proceso de documentar, investigar archivos, colecciones y sobre todo recrear la historia musical

contada por sus cantores, decimeros, cuenteros, para crear archivos orales. Este sería un interesante ejemplo de reconstrucción musicológica de la historia e investigación sonora.

Otro objetivo fue el distinguir el sistema musical de la cultura afroesmeraldeña, las melodías, intervalos, entonaciones, ritmos, así como los beneficios y limitaciones de la notación musical frente a la interpretación oral. Fue muy interesante crear una primera colección de compilaciones en partituras que sirvan para que los músicos del país puedan acceder a la lectura y uso de ellas en favor de la difusión y el conocimiento de un repertorio ancestral; sin embargo, una recomendación será siempre el escuchar ya que la partitura nos ha demostrado que es siempre una aproximación y guía, pero para entender estos saberes el aprendizaje de oído es una herramienta esencial de estudio. La tecnología es un aliado importante para registrar las formas de interpretación, una buena grabación es un elemento pedagógico importante.

En base a esta investigación, se ha realizado una buena grabación denominada “Kimbé”, que obtuvo un premio de los fondos concursables del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Con este tipo de trabajos investigativos creamos archivos sonoros, que preserven la esencia musical contemporánea, en dicha grabación se puede apreciar la sonoridad de una obra musical que intenta recrear la experiencia ritual de la comunidad afroesmeraldeña. Sin embargo siempre es una grabación producida, experimental y es distinta a la experiencia real. A continuación trataremos los tópicos más importantes que se concluyen:

1. Escasez de investigaciones musicológicas de la música afroesmeraldeña:

Ha sido muy complicado conseguir bibliografía específicamente partituras, o estudios musicológicos con respecto a la música afroesmeraldeña, los estudios que se han realizado, no han puesto énfasis en la música se ha hablado en general desde una mirada antropológica, pero no didáctica musical y aun así existe una escasa información desde la perspectiva histórica. En el rastreo que se hizo por las bibliotecas, universidades y organismos culturales tanto de Quito, Esmeraldas y Bogotá. Se encontró poca información escrita sobre la historia del pueblo afroesmeraldeño.

Un camino que queda por recorrer y que tiene una gran cantidad de información oral está en el Fondo Documental Afroandino. Hay una deuda pendiente de parte de los musicólogos y músicos para transcribir las canciones que reposan en este fondo que merece ser investigado, ya que sería una importante propuesta bibliográfica proveniente de la oralidad

El siguiente paso es empezar a crear nuevas fuentes de información netamente musicales. La más relevante información ha sido respecto a estudios etnográficos y antropológicos asociados a la música, así como también fuentes de recopilación de la oralidad con respecto a décimas y cuentos. Por lo tanto la premisa es la creación de materiales musicales, pedagógicos e investigativos de estos saberes.

2. El concepto de “sincretismo interpretativo” para la restitución de los derechos:

El sincretismo interpretativo es una estrategia que ha sido utilizada por el poder para penetrar otras culturas, usando herramientas como el arte, el idioma y la alienación para lograr un cambio de dogma, las consecuencias para el individuo son la pérdida de la identidad y desapropiación.

De ahí que el desafío que mantienen las comunidades es la conservación de las costumbres y tradiciones en una época de globalización, una vez más frente al poder estos saberes resisten mediante la adaptación. Se crea un debate en la necesidad de divulgar el tema entre las nuevas generaciones en espacios académicos, comunitarios, redes sociales, incentivando el interés cultural hacia los pueblos y nacionalidades. Valorar el conocimiento empírico que cobra vital importancia en los saberes de los pueblos. Asegurar el buen vivir de las comunidades que han sabido mantener sus costumbres, esto no solamente ligado a los saberes musicales, sino también a los saberes curativos, alimenticios, de cultivo, pesca, minería artesanal, artesanías y más. En este sentido somos todos, la comunidad y el estado quienes debemos empoderarnos de difundir estos conocimientos para que no se pierdan.

El buen vivir para las comunidades afroesmeraldeñas representa una forma de vida acorde con los saberes. Es importante entender primero el contexto territorial, la naturaleza abundante que existe en la Provincia de Esmeraldas, así mismo su riqueza fluvial, minera, agrícola, maderera y pesquera. Sin embargo Esmeraldas es una de las provincias más pobres y abandonadas por los gobiernos. Actualmente la explotación maderera y minera, el mercurio y otros tóxicos están contaminando el agua; de esta manera esta riqueza se va extinguiendo. Esto evidencia que la hegemonía le da más importancia a la explotación de recursos naturales que al bienestar ciudadano.

Las tensiones que se producen al hablar de los derechos de los pueblos, derechos ambientales y cómo podemos ejercer estos derechos que prácticamente están enunciados pero no ofrecen una protección en la práctica, ni siquiera cuando los vinculamos a los derechos de la salud. Por supuesto el bien más olvidado, es el saber cultural que se puede

perder si no lo atesoramos. Los cantos afroesmeraldeños, son patrimonio inmaterial de la humanidad, sin embargo en la práctica no sucede mucho en torno a su protección. Este saber va más allá de una declaratoria por parte de la Unesco, el compromiso por mantenerlo debe ser real. Se debe partir de las políticas públicas, la educación y el empoderamiento de las comunidades. Tal como el sincretismo interpretativo ha utilizado el arte para penetrar las culturas y de esta manera la economía del poder, el pueblo afroesmeraldeño debe usar sus saberes para restituir sus derechos.

3. La sabiduría como forma de insurrección:

La cosmovisión del pueblo afroesmeraldeño es insurrecta, ya que no renunció a sus conocimientos, por el contrario aprendió lo que le servía de otras culturas, y lo usó para su beneficio, sin perder su propia forma de hacer. A través de la música han sabido mantener sus tradiciones y costumbres. La oralidad como escritura intangible, ha sobrevivido en la memoria de aquellos que guardan los saberes como bandera de lucha cultural ante la injusticia social, política y económica.

Hablamos de un diálogo de saberes como metodología colectiva; podemos concluir que la población afroesmeraldeña tiene su propio sistema morfológico y organológico basado en un ordenamiento y estructura propia de la colectividad. Este sistema se divide en manifestaciones a lo divino, lo humano, la mitología, los juegos, las décimas y la relación con la naturaleza y la temporalidad.

Lo divino se refiere a las celebraciones a la vida y a la muerte, que se manifiestan en los ritos religiosos y los ritos fúnebres. En esta investigación se ha desarrollado un guía de celebraciones según el calendario litúrgico en la esfera de lo divino, para los santos, las vírgenes y el niño Jesús. Se celebra con los cantos, el toque de los tambores, los rezos y la participación de la comunidad. El arrullo es una fiesta que involucra el arte culinario, las bebidas tradicionales, la construcción de altares, de barcas adornadas y procesiones, que se celebran cada año. Son celebraciones en donde se cantan arrullos a lo divino, a lo humano y a lo mítico. Los alabaos se interpretan cuando es el funeral de un adulto y en semana santa para la muerte de Jesús.

Los romances son versos españoles que se han incorporado en el repertorio afroesmeraldeño y que han sido preservados en la memoria a través de los cantos. En esta investigación representan un hallazgo muy importante de lo cual muy poco se ha escrito dentro de la cultura afroesmeraldeña y son parte de este sincretismo religioso y cultural. Los versos de los romances se cantan en arrullos y alabaos. En la compilación encontramos un romance interpretado por Rosa Wila, esta oralidad se ha mantenido hasta

el día de hoy. El análisis de los versos de este romance, nos permite visualizar la violencia ejercida por el poder en la colonia y las desigualdades sociales y económicas, que prevalecen hasta hoy.

Los arrullos a lo humano están relacionados al hombre y su entorno, se habla de las personas, sus actividades cotidianas, como la pesca, el concheo, el río, el mar, el monte. Las relaciones humanas, el amor, el erotismo. Actualmente se utilizan estos cantos en el activismo para generar conciencia política, ambiental y de género.

La mitología se refiere al mundo de los espíritus, los mitos e historias como la tunda, el riviel, la tacona, el duende, la gualgura, la zancona y el bambero. Todos estos personajes mitológicos de la cultura afroesmeraldeña, generalmente salen en la noche y se presentan en lugares solitarios o en la naturaleza, donde asustan a la gente o se los pueden llevar al monte o al mar dependiendo de la entidad. Estos mitos ayudan a mantener el equilibrio natural, protegiendo al ecosistema, ya que la gente respeta los lugares donde habitan estos seres.

Las décimas son estructuras complejas en verso que surgen de la décima espinela con líneas octosílabas, consta de cuarenta y cuatro palabras, con diez palabras cada pie y cuatro la glosa primera. Los decimeros esmeraldeños le han dado otra mirada, para ellos una palabra no tiene nada que ver con las sílabas, existe una mediación rítmica de las palabras en las rimas. Lo importante es que el que va a recitar o quién crea una décima pueda interpretarla de memoria, sin olvidar que este pueblo no tenía acceso a la escritura por lo tanto el recurso más significativo proviene de la oralidad.

El juego en la tradición afroesmeraldeña, es el medio de inserción de los niños en el mundo de la oralidad. En los chigualos los niños se reúnen a jugar, el florón, la panda, el camotal, entre otros y en el juego reproducen lo que hacen los mayores y aprenden los saberes. La metodología pedagógica de la oralidad usa la memoria y la retentiva como clave de transmisión y conservación, eso no implica una negación del soporte alfabético. Estos saberes se aprenden por oído y repetición, la música es física, se impregna en la memoria retentiva y muscular; y se desarrollan las capacidades cognitivas e intelectuales. Al incentivar el oído mejoramos como músicos, pero también se incentiva nuestra interpretación musical. Estos saberes ayudan a mejorar el sistema de vida ya que reducen los niveles de estrés, y nos conectan con nuestra propia vibración sonora. Sería importante retomar la pedagogía de la oralidad, para mejorar el nivel de interpretación musical.

La iglesia utilizó la oralidad para penetrar otras culturas, fenómeno al que hemos denominado como “sincretismo interpretativo”. Hemos visto como se utilizaron

estrategias de penetración en otras culturas y cómo estas estrategias continúan siendo utilizadas hasta el día de hoy. Este fenómeno que surge a partir de la colonia y que en un principio fue un plan manejado por la iglesia católica, nos hace comprender el poder de la música y su connotación espiritual y fuerza cultural, que no ha podido ser desplazada por el sincretismo interpretativo. Por el contrario en la actualidad la iglesia católica a través de la pastoral afroecuatoriana apoya y sostiene las actividades culturales en torno a la música tradicional. Es interesante ver cómo actualmente otras religiones como la evangélica prohíben los cantos y ritos de arrullos, chigualos y alabaos, en la comunidad. Sin embargo se debería hacer una campaña de preservación de este patrimonio inmaterial sonoro.

Un fenómeno contemporáneo de los activistas es la africanización y a través de ella la reivindicación de la comunidad, a través de las vestimentas, los simbolismos y la investigación de la religiosidad. Grupos de intelectuales comprometidos están restituyendo la simbología de la africanidad entre sus comunidades. Es así que se están creando nuevos arrullos dedicados a las deidades africanas como los orishas, la importancia radica en la función y el origen de la divinidad. Sin embargo estos fenómenos se dan más a nivel urbano, las comunidades rurales desconocen aún sobre los dioses africanos y sus historias. Es interesante analizar estas posturas contemporáneas, sin olvidar la etnicidad afroesmeraldeña, que tiene su propia historia y procesos que se originan en la ruta de esclavitud del Pacífico.

4. La música no pudo ser penetrada en su totalidad, prevalece el ritmo como aporte africano:

Esto se evidencia en los ritmos propios de esta cultura como son los géneros de bambuquiao, bunde, mapalé y otros. Ritmos, cantos, danzas e instrumentos propios que han permanecido en la forma más pura. Los toques de marimba que se heredan de familia en familia y de comunidad en comunidad. Aunque si existió una penetración en cuanto a la religión, organización de clases e idioma, no se pudo penetrar en la música debido a su riqueza propia en síncopa, melodías y armonías, que se mantienen hasta hoy.

Lo primero es separar la música afroesmeraldeña del Ecuador de la música del Pacífico de Colombia, si bien es cierto que pertenecen al mismo territorio cultural, la música afroesmeraldeña presenta ciertas características particulares. En general al hacer un análisis de estos cantos se puede inferir en cuanto a las escalas musicales que se escuchan son la menor armónica con más frecuencia y por último las escalas mayores son

menos utilizadas. Esto le da una particularidad propia a la música afroesmeraldeña, ya que la armonía de una escala menor, le da un color más melancólico a la música.

En cuanto a las funciones armónicas, tenemos la de tónica y dominante, con la presencia de la dominante menor, algo que es muy propio de la música ecuatoriana. Pero que también se ve presente en la música del Pacífico. En este punto se debería analizar bajo la perspectiva del sincretismo interpretativo, si esto fue aprendido de las culturas originarias nativas o si venía desde África, por la estructura de intervalos de la marimba.

Por otro lado están las formas de cantar propias de la cultura afroesmeraldeña, que como habíamos visto tenemos la tercera justa, que es una tercera que no es mayor ni menor, sino que es intermedia entre ambas, esta forma de canto aparece en el renacimiento por Ramos Pareja en 1482. Esta particularidad sería un tema interesante de análisis y profundización en el estudio, tanto para el entendimiento de este sistema musical que es diferente al occidental y bien podría ser utilizado por músicos, compositores y arreglistas, a quienes les interese profundizar en esto saberes.

Otra característica importante y quizás la más notoria es la rítmica, cuya síncopa es la característica principal, el acento fuerte en un compás de 6/8 es justamente la 5° corchea, en dónde se carga todo el peso del acento. Los compases binarios, el aporte que la música africana logra a través de fórmulas rítmicas como el quintillo y la síncopa, son parte del desarrollo de la música latinoamericana. El resultado son géneros como el andarele y el bunde, y las interpretaciones afroesmeraldeñas de la jota y la mazurca.

Bibliografía

- Alves, Syntia, y Rocío Pérez Gañán. 2016. «Miradas divinas: Elementos de resistencia a la colonización de la península Ibérica en las expresiones religiosas afroecuatoriana y afrobrasileña ». *Diálogo Andino*, n.º 49 (marzo): 81-89. <https://doi.org/10.4067/S0719-26812016000100010>.
- Arboleda, José. 1952. *Nuevas investigaciones afrocolombianas*. Bogotá: Lumbre.
- Aretz, Isabel. 2006. *Música y Danza (América Latina continental, excepto Brasil)*. Siglo XXI.
- Birebaum, Michael, Quintero Leonor, Leonor Convers, Oscar Hernández, Alejandro Martínez, Carvajal Carlos, Carlos Miñana Blasco, et al. 2008. «Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba».
- Bonilla, Marcel. 2015. «Canchimalero espera a 5 000 fieles para celebrar a San Martín de Porres, el ‘Santo Negro’». *El Comercio*. 2015. <http://www.elcomercio.com/actualidad/sanmartin-porres-santonegro-canchimalero-esmeraldas.html>.
- Clavijo, Karina. 2017. «Saberes Afroecuatorianos – Cultura Afroecuatoriana». *Saberes Afroecuatorianos*. 2017. <http://www.saberesafroecuatorianos.com/>.
- Coba, Carlos. 1980. *Literatura popular afroecuatoriana*. Instituto Otavaleño de Antropología. Otavalo: Gallo capitán.
- Convers, Leonor, Juan Sebastián Ochoa, y Oscar Hernández. 2014. *Arrullos y currulaos: Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano Tomo I y II*. Vol. 1. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Cornejo, Justino. 2005. *Chigualito, chigualó*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Cuesta, Guiomar, y Ocampo, Alfredo. 2010. *Antología de mujeres afrocolombianas*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Dussel, Enrique. 1983. *Concilios, clero y religiosos*. Salamanca: Ediciones sígueme CEHILA.
- Eco, Umberto. 2010. *Cinco escritos morales*. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Encalada, Oswaldo. 2005. *La Fiesta Popular en el Ecuador*. CIDAP. <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/443>.
- Escobar, Remberto. 1999. *Memoria viva: Costumbres y tradiciones esmeraldeñas*. Quito: Taller de arte y cultura negra.
- «Etimología de Sincretismo». 2016. Educativa. *Etimologías de Chile* (blog). 2016. <http://etimologias.dechile.net/?sincretismo>.
- Friedmann, Susana. 2005. «Cantadoras que se alaban de poetas. Reinvidicaciones colectivas en la construcción de cultura».

Palimpsestvs: Revista de la Facultad de Ciencias Humana.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/palimpsestvs/article/view/8070>

- Friedmann, Susana. 2007. «Subvirtiendo la autoridad de lo sentencioso “Cantadoras que se alaban de poetas”». En *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*, 489-508. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- García, Edgar. 2006. *Diccionario de Esmeraldeñismo*. Quito: El conejo.
- García, Juan. 2003. *Papá Roncón: Historia de vida*. Quito: Abya Yala.
- . 2006. Más allá de la palabra El Comercio. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5182/1/Garcia%2C%20J.-Comercio-17-sept%202006.pdf>.
- Gómez, Arturo García. 2008. «La teoría de la entonación de Boris v. asaŕevl». *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical* 1 (1): 32-51.
- González, Alfonso Hernando. 2004. «Francisco Salinas (1513-1590): la teoría musical en la encrucijada entre lo antiguo y lo moderno». En *Historia de las ciencias y de las técnicas, Vol. 2, 2004, ISBN 84-95301-99-7, págs. 961-976*, 961-76. Universidad de La Rioja. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1091221>.
- Guerrero, Pablo. 2010. «Revista musical ecuatoriana EDO N° 7 by Fidel Pablo Guerrero - issuu». Publicaciones. Diablo ocioso. 2010. <https://issuu.com/memoriamusical/docs/revistamusicaledo7>.
- Gutiérrez, Ildefonso. 1987. «El comercio y mercado de negros esclavos en Cartagena de Indias (1533 - 1850)». *Quinto Centenario* 12 (enero): 187. https://doi.org/10.5209/rev_QUCE.1987.v12.1781.
- Hernández, José, Cubaencuentro.com. 2008. «La santería y el candomblé: dos universos semejantes». *Encuentro de la Cultura Cubana*. <https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/48-49-primavera-verano-de-2008/la-santeria-y-el-candomble-dos-universos-semejantes-97196>.
- Hidalgo, Laura. 1995. *Decimas Esmeraldeñas*. Libresa.
- Lloret, Elsa, y Palencia, Roberto. 2008. «La cultura griega a través de los textos II». Trabajo Académico. Alicante: Universidad de Alicante.
- Cabrera, Lydia. 1993. *El monte*. La Habana: Letras Cubanas.
- Morelli, Federica. 2015. «En los confines de la soberanía. Esmeraldas, siglos XVI-XIX». *Claves. Revista de Historia* 1 (1): 7-31.
- Ong, Walter. 2006. *Oralidad y Escritura: Tecnología de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, Fernando. 1995. *Los negros brujos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

- Perl, Matthias, y Klaus Pörtl. 1999. *Identidad cultural y lingüística en Colombia, Venezuela y en el Caribe hispánico: Actas del Segundo Congreso Internacional del Centro de Estudios Latinoamericanos (CELA) de la Universidad de Maguncia en Gernersheim, 23-27 de junio de 1997*. Walter de Gruyter.
- Preciado, Antonio. 2009. *Tal como si juntáramos campanas*. Antología esencial 1961 - 2009. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- Pulido, Hernando. 2014. «Antropología de la gente negra, década de los setenta: Nina S. de Friedmann en la Revista Colombiana de Antropología». *Revista Colombiana de Antropología* 50 (1).
- Quiroga, María Paula Vargas. 2011. «DE LA ECONOMÍA COLONIAL A LA DEUDA EXTERNA REPUBLICANA: ¿RUPTURAS O CONTINUIDADES EN EL ÁMBITO ECONÓMICO DE LATINOAMÉRICA?», 17.
- Rodríguez, Héctor. 2014. *Plan especial de salvaguardia de las manifestaciones gualíes, alabaos y levantamiento de tumba, ritos mortuorios de las comunidades Afro del Municipio del Medio San Juan*. Fundación cultural de Andagoya. Andagoya: Ministerio de Cultura.
- Rondón, Víctor. 1998. «Estudios sobre música misional: musicología etnohistórica» En *Actas del 3er Congreso Chileno de Antropología (Temuco,* p.778. *Temuco.* <https://www.aacademica.org/iii.congreso.chileno.de.antropologia/97.pdf>.
- Sevilla, Manuel. 2009. «Folk Music as Cultural Production: The Case of Villa Rica (Cauca)». *Signo y Pensamiento* 28 (55): 218-32.
- Szurmuk, Mónica, y McKee, Robert. 2009. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo XXI.
- Vanin, Alfredo. 2001. «Los aires y danzas del concierto “Noche de marimbas y tambores encantados”». *Petronio Álvarez*, 2001.
- Vicariato apostólico de Esmeraldas, Ifa. 2009. *ENCICLOPEDIA DEL SABER AFROECUATORIANO*. Gráficas Iberia. Quito. <https://es.scribd.com/doc/98678403/ENCICLOPEDIA-DEL-SABER-AFROECUATORIANO>.
- Walsh, Catherine, y García, Juan. 2015. «Memoria Colectiva, Escritura y Estado. Prácticas Pedagógicas de Existencia Afroecuatoriana»; *Cuadernos de Literatura* 19 (38). https://www.academia.edu/13878240/Catherine_Walsh_y_Juan_Garc%C3%ADa_Salazar_Memoria_colectiva_escritura_y_Estado_Pr%C3%A1cticas_pedag%C3%B3gicas_de_existencia_afroecuatoriana.
- Walsh, Catherine, y Oscar Chávez Gonzales. 2005. «“La interculturalidad en la Educación”», 74.

- «What is a Griot.pdf». s. f. Accedido 15 de marzo de 2018.
<https://www.bucknell.edu/Documents/GriotInstitute/What%20is%20a%20Griot.pdf>.
- Whitten, Norman, y Friedmann, Nina. 1974. «La cultura negra del litoral ecuatoriano y colombiano: un modelo de adaptación étnica». *Revista del Instituto colombiano de antropología*, 35.
- Zapata, Manuel. 2010. *Miguel Zapata Olivella, por los senderos de sus ancestros*. Bogotá: Ministerio de Cultura D.C.

ANEXOS

A llorar mi Carmelita

Eródita Wila

Alabao

The image shows a musical score for a voice part. It consists of two staves. The first staff is labeled 'Voice' and the second 'Vo.'. Both staves are in the key of D major (indicated by two sharps) and 2/4 time. The first staff contains the first six measures of the melody, with lyrics underneath: 'a llo rar mi car me li ta del pri mer par to que tu'. The second staff starts at measure 7, with lyrics: 'vo e raun cor de ro i no cen te que de mi ví da se pier de'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sfz' and 'rit'.

A llorar mi carmelita del primer parto que tuvo
era un cordero inocente, que de mi vida se pierde
era un cordero inocente, que de mi vida se pierde

En mis entrañas lo tuve y en mi vientre nueve meses
yo fui la que lo paría, lo cual es mi pariente
yo fui la que lo paría, lo cual es mi pariente

Partitura 1. Recopilación: Karina Clavijo, Transcripción: Karina Clavijo, Eliana Bieger, Francisco Rojas. Fuente: Erodita Wila, Esmeraldas 2015.

Si no me bajas la rama

Angely Godoy

Arrullo bambuqueao

Voice

Pa-ja - ri - llo pi-co/e pla - ta que pi - ca - ba la man - za - na

5

Vó.

Pa-ja - ri - llo pi-co/e pla - ta que pi - ca - ba la man - za - na

Pajarillo pico e plata
que picaba la manzana

Como quieres que te pique
si no me bajas la rama

Que rico que está el arrullo
Si no me bajas la rama

A que lindo que está el arrullo
Si no me bajas la rama

Que lindo que es el eden
Si no me bajas la rama

Que lindo que se le ve
Si no me bajas la rama

Que rico está aquel bombero
Si no me bajas la rama

De noche hasta amanecer
Si no me bajas la rama

Partitura 2. Recopilación: Karina Clavijo, Transcripción: Karina Clavijo, Eliana Bieger, Francisco Rojas. Fuente: Angely Godoy, Muisne 2015.

Señores abran la puerta

arrullo bambuqueo

Rosa Wila

Voice



se ño res a bran la puer ta que/el ni ño dios ya va/a lle

5

Vo.



gar Y vie ne con los a rru llos bom bo cu nu no/y gua

9

Vo.



sá

Partitura 3. Recopilación: Karina Clavijo, Transcripción: Karina Clavijo, Eliana Bieger, Francisco Rojas. Fuente: Rosa Wila, Esmeraldas 2015.

La madre

Chigualo

José Mora

La ma-dre de/este/an-ge-li-to es-ta-ba llo-ran-do

6
Ay ni-ño lin-do co-mo la/ha-re-mos ca-llar

La madre de este angelito
estaba llorando

Ay niño lindo
como la haremos callar

La madre de este angelito
que se mataba llorando

Ay niño lindo
como la haremos callar

Partitura 4. Recopilación: Karina Clavijo, Transcripción: Karina Clavijo, Eliana Bieger, Francisco Rojas. Fuente: Don José Mora, Tonchigüe 2015.