MEMORIA SOCIAL DE LA MÚSICA RITUAL

AFROESMERALDEÑA

Juan Carlos Franco

Juan Carlos Franco

MEMORIA SOCIAL DE LA MÚSICA RITUAL AFROESMERALDEÑA

MEMORIA SOCIAL DE LA MÚSICA RITUAL AFROESMERALDEÑA
Primera edición
Autor: Juan Carlos Franco
2024 Universidad Hemisferios
Grupo de investigación Media, Cultural & Innovación Studies - Media Lab UHE

Quito-Ecuador
Foto de portada: Juan Carlos Franco
Imágenes interior: Juan Carlos Franco, Julio García
Lectura calificada: Ariadna Reyes Ávila
Diseño de portada y diagramación: Ervin Díaz
Correción: Diego Ortiz Jaramillo
ISBN: 978-9942-752-19-2

Este documento ha sido revisado por pares externos, asegurando su calidad científica de acuerdo con los estándares de la comunidad académica y de interculturalidad. Su realización ha sido posible con el apoyo de la Universidad de las Artes.

Este documento se encuentra accesible en formato de acceso abierto y está regido por los términos de la Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)

UNIVERSIDAD HEMISFERIOS

Universidad de las Artes

Contenido

Prólogo 5
Prefacio 14
Capítulo 1: La cultura afroamericana del litoral colombo-ecuatoriano 17
Capítulo 2: Características de la música ritual afroesmeraldeña 24
Capítulo 3: El mundo cosmogónico y los rituales sagrados 33
Capítulo 4: La música ritual religiosa afroesmeraldeña y su organología tradicional..46
Bombo 47
Cununo 48
Guasá 48
Maracas 49
Carraca 49
Capítulo 5: Cancionero de arullos, chigualos y alabaos 51
Grupo Folclórico Arrullos y Chigualos Tululbí (Ricaurte) 51
Asociación de Desarrollo Cultural Playa (Ricaurte) 59
Grupo Cultural El Esterado (Calderón) 63
Grupo Las Playadoras de Santa Rita (Santa Rita) 65
Conclusiones 68
Bibliografía 70
Entrevistas 73
Anexos: Glosadoras, respondedoras e instrumentistas 74
Glosario 76
Transcripciones musicales 77
Notas 122
Sobre el autor 126

Prólogo

Escribir sobre la historia de la música ritual afroesmeraldeña es todo un desafío. Un desafío y un duelo a la vez. Porque, si quien escribe, no se implica en estos procesos étnicos, socioculturales, económicos y simbólicos - que antecedieron a las prácticas festivas y de representación afrodescendientes como parte de una diáspora que fue casi amputada en sus referentes identitarios que la construyeron y definieron- no podría hablar desde un lugar de enunciación ético ni ortodoxo, sino desde un lugar, discurso y lenguaje academicista y poco sensible a estas otras narrativas que producen las comunidades ancestrales.

En esta tarea de buscador-buceador se halló el reconocido investigador, etnomusicólogo, antropólogo y docente universitario Juan Carlos Franco, quien, como un Zahir, se adentró entre documentos viejos, comunidades ancestrales y antiguos repositorios, para tejer y destejer este entramado e historia musical que la academia y la etnomusicología histórica tradicional no han querido abordar por falta de los recursos que anteceden a este escrito. Juan Carlos Franco se enfrenta así, a dos escenarios y lecturas posibles, cuando los lectores sepan que la diáspora africana no es una leyenda ni un mito agrario que nos rebelaba que los ethos y rituales de la música afroesmeraldeña solo estaban presentes en absurdas repeticiones urbano-fetichistas.

Hoy, con este texto, Franco nos devuelve a los lugares nativos ancestrales a través de la irrupción de un ojo avizor que a lo largo de su trayectoria como académico y antropólogo pudo observar, recoger y sistematizar lo que la historia oral como fuente primaria, le desocultó para que pueda, él, hacer lo que los verdaderos shamanes (hombres de conocimiento, dotados de ciertos dones entre el mundo real y el invisible) : dejarse llevar por los caminos del inconsciente y que contiene una sola verdad: la del espíritu.

Sin espíritu, no hay música ritual. Sin espíritu, no hay danza ritual. La música y la danza ritual afroesmeraldeña está llena de espíritu. Por ello, no

debe extrañar a nadie que Juan Carlos Franco, al fin ha logrado ver con este texto lo que aún muchos no han podido ver: la verdad en torno a la música ritual y el baile afroesmeraldeño, su verdadero espíritu.

La Música Ritual Afroesmeraldeña del académico Franco es un texto-memoria único, distinto a otros textos que han narrado estas músicas desde una literaturalización de las mismas. Una historia que se va reconstruyendo a sí misma, cuando las cantadoras (glosadoras, rezanderas) llevan al antropólogo -transitando junto a ellas- hacia el lugar de lo sagrado, "interpelando la irrupción de los acontecimientos divinos en la vida cotidiana y resistiendo a la muerte como fin".

Claude Levy Strauss, en *Lo crudo y lo cocido*, señala a estas formas de interpelar como "lógicas de las operaciones simbólicas"; artefactos disparadores de lo antiguo y funcional que han resistido al tiempo y que perviven, colectiva y armoniosamente, en el presente simbólico.
Así funciona la música y el ritual afroesmeraldeño. Nada es separado, todo está relacionado. Y su forma de expresión urdenground más elevado, es su conexión entre lo divino y lo humano. Música y ritual que dialoga, que entiende la interdisciplinariedad de la otredad, de lo inter y transcultural de sus relaciones festivas y ritualistas. Por ello, la música ritual afroesmeraldeña es música contemporánea, no solo música tradicional. Menos podría fetichizarse su cosmovisión como procesos y productos inverosímiles. Su verdad, es la verdad de la historia oral esmeraldeña. Una historia de verdades "porque así dicen sus abuelos"

Los arrullos, chigualos y alabados de *Música Ritual Afroesmeraldeña*, del maestro Juan Carlos Franco, son testimonios de este legado. Aquí no yacen los ancestros que la cantaron, resignificaron y legaron. Las recibidoras de estos cantos sagrados y festivos trasmitidos generacionalmente son las glosadoras de hoy que fueron las mismas de ayer: trasmutadas y alquímicas. Así debe entenderse este universo de músicas rituales, todo es un todo; ellos vuelven a vivir en cada cantador y/o cantadora. Hay una transmutación. Son una fuente de energía y conexión entre los muertos y los vivos. Entre los moros y los cristianos. Juan Carlos Franco, moderno etnomusicólogo, es parte de la construcción y vitalización de estos rituales musicales en su propio texto. Es un bombero, un cununero, un cantor y bailarín también.

Franco es el etnomusicólogo que supo adentrarse en el ombligo mismo de Esmeraldas y de los esmeraldeños para descubrirnos lo que la academia ignora: Lo ontológico de estas músicas y rituales, el ser. Franco es un ex-

perto académico y etnomusicólogo (sus colegas y alumnos lo saben, yo lo sé); pero él también es un hombre que le da sentido a su ser simbólico, al penetrar en lo mítico y mágico de estas montañas de hombres y mujeres cununeros, marimberos, guasaperos y cantadoras que ritualizan todo lo que oyen, ven y perciben.

Maurice Merleau-Ponty, filósofo y fenomenologista francés, le llama a esto: *ensambles afirmativos y vividos de las culturas que no precarizan la alteridad de sus ancestros*.

El libro *Música Ritual Afroesmeraldeña* está construido sobre la base de una estructura de cosmogonías y de rituales sagrados. Comienza por el origen y diáspora en su primer capítulo. Fuentes serias y muy rigurosas son las que maneja Franco para llevarnos a estos orígenes. Viajeros, exploradores y explotadores de la venta de negros esclavos, aparecen in situ. Así se vive el texto, como si uno estuviera en el sitio, entre estas selvas tropicales y subtropicales, con el calor y las ganas de romper los maderámenes de cadenas que los trajeron prisioneros y los llevaron a defenderse de holandeses, ingleses, franceses, portugueses y españoles.

Antes de la invasión española, la región de la hoy provincia de Esmeraldas estuvo habitada por diferentes grupos étnicos nombrados por los cronistas de indias (siglos XV y XVI) como Niguas, Yumbos, Campaces, Lachas, Malabas, Cayapas, Pidi, Pinchules, entre otros. A diferencia de la narrativa que sostiene que la región selvática del litoral del Pacífico norte ecuatoriano carecía de importantes culturas prehispánicas, esta región se vislumbraba desde entonces como étnica, cultural y políticamente diferenciada…, señala con acierto el investigador Juan Carlos Franco.

Hechos fundacionales que si bien llevaron a estos grupos étnicos a duros enfrentamientos -señalados en el texto-, con los negros recién llegados y los forasteros de la corona, por la posesión de espacios; al final, el mestizaje logró mediar estas relaciones hibridándose entre los esmeraldeños nuevos paradigmas y referentes identitarios.

El capítulo II caracteriza estas músicas ya con un sentido de lo propio y más cercano a una fenomenología de la música ritualista afroesmeraldeña, una fenomenología típica de lo local-regional proveniente del afro-Pacífico. El capítulo III es motivo de atención y mucho interés, ya que nos pone en el lugar de las representaciones y lo oculto de estos rituales, en relación a los otros que comienzan a verlos con cierta apropiación de un paganismo no exento de toda forma de ser libres desde su cimarronaje.

El capítulo IV ya nos relaciona con un caudal máximo de los clásicos y tradicionales formatos musicales y organológicos que deberíamos aprendernos todos de memoria, para honrar así nuestra propia ancestralidad afrodescendiente. El capítulo V es un gran espectáculo y concierto escénico, si cabe la oración. Aquí, el lector descubrirá una bien lograda memoria sonora y musical a través del cancionero etnomusicológico de los arrullos, chigualos y alabados que desprenden una historia lingüística, semántica y semiótica de los cantos populares más cercano a un capital humano y cultural totalmente encarnizado, en relación a lo que su entorno crea y recrea al interactuar con su medio físico, social, cognitivo, estético, cultural, político y de representaciones, bajo una sensorial y sensible naturaleza, lenguaje y cosmovisión afroesmeraldeña. No obstante ser música ritual, también pasa por estos cantos, una economía y ecología racional de sus propias subjetividades cosmogónicas.

Los anexos son trabajos cercanos a grupos de mestizos nativos que guardan una señera memoria sonora y ritual. Son los herederos de estos lenguajes fundacionales. También los llamados a reescribir siempre su pasado en una dialéctica optimista para pervivir entre dos aguas: tradición y modernidad, entre los siglos XVI Y XXI.

De lo propio y de lo ajeno: ¿Qué nos separa y que nos acerca de la música ritual aforesmeraldeña?

La relación de los animales en la construcción del bombo (venado-tatabra), sobre otros, es determinante a la hora de imaginar que nuestras relaciones primarias musicales tienen un aporte significativo de la naturaleza y de los animales que la habita. Es como si el venado o la tatabra, la luna y el sol, lo mágico y la hechicería, se sacrificaran para que estas prácticas y rituales permitan que se mantenga viva esta ancestralidad identitaria y memoria ritual sonora, a través del tiempo en un complejo cultural, simbólico y de representación lleno de sonidos y prácticas festivas.

"Hierofanía, manifestación sagrada del misterio a través del ritual del canto y la convocatoria percutiva expresan sin tregua, la fe en un dios que auxilió a los ocultos dioses de la diáspora africana. La Música Ritual Afroesmeraldeña es la expresión estética-cultural, política y artística de las cosmovisiones de los nacidos en África sometidos a traslados forzosos por el Atlántico".

Nos une con ellos lo que purifica, lo que sana; nos une la muerte. Una

muerte que no está exenta de veleidades como el consuelo y el favor. Los arrullos, los alabados y los chigualos son manifestaciones culturales que median entre los vivos y los muertos. Miguel Cabello de Balboa, en 1583, en su *Verdadera descripción y relación de la provincia y tierra de Esmeraldas, contenida desde el Cabo llamado de Pasao hasta la Bahía de la Buenaventura*, traza un territorio ancestral lleno de misticismo y extremos delirios. Negros e indios se fundieron para descabellar a los bergantines españoles. Sin la presencia de Antón (esclavo líder del encallado en mar), y de Alonso de Illescas, sin bien educado como español, liderando el navío extraviado que debía ir hacia Panamá y Lima, los nativos no habrán negociado su territorio para hacerle frente a "los blancos".

Los indios nativos habitaban estos territorios con sus propias heliolatrías, con sus danzas y músicas de sacrificio y ofrendas. Con sus chakanas y su comprensión mítica y mágica del Universo. Los negros integraron en estos paisajes musicales y sonoros sus enérgicas figuras simbólicas. Sus ritos, sus propias alineaciones sónicas.

Que, si hubo o no, al parecer, duras guerras que los nativos debieron enfrentar con "los recién llagados" es discutible. La mediación entre estos grupos étnicos fue dada para fortalecer la intromisión española que finalmente pudo asentarse también en el territorio y ejercer presión para asumir como propio aquello que le era ajeno; aún cuando el autor Juan Carlos Franco, bien señala que el cimarrón Antón peleó fuerte con los aborígenes, los indios Pidi, para lograr quedarse entre sus parajes.

Se dice que Antón luego es muerto por los mismos indios y el liberto Alonso de Illescas asume el poder nativo creando la llamada República de Zambos, territorio libre con gobierno autónomo. Así, los españoles reconocieron el liderazgo de Alonso de Illescas, produciéndose, posteriormente, un mestizaje de zambos, blancos, negros e indios, lo que marcadamente ya puede observarse en su música y en sus rituales, entre los siglos XVI y XVII, cuando también dominaba un Reino Mulato, liderado por Andrés Mangache, casado con una nativa de Nicaragua. Los españoles, por su parte, lograron levantar los tributos y las libertades de todos a cambio de ser cristianizados.

El investigador Juan Carlos Franco señala que:

"Entre los siglos XVIII y el siglo XIX el movimiento migratorio de afrodescendientes quienes escapaban de la esclavitud (personas introducidas desde el puerto de Cartagena para el trabajo en minas o esclavizadas por las

misiones religiosas) continúa hacia la región norte de Esmeraldas. Debido a que el oro empezaba a escasear en las minas de Barbacoas y Popayán, también se dio un proceso de desplazamiento voluntario de afrodescendientes que habían logrado su libertad para organizarse y establecer una economía de subsistencia que articulada al mercado del oro gestaría un proyecto autónomo de vida. Algunos esclavizados conformaron palenques cimarrones, otros lograron comprar su libertad y establecieron caseríos libres, pero ciertamente, los que permanecieron cautivos se dispersaron hacia varios lugares del litoral pacífico una vez abolida la esclavitud".

"La abolición de la esclavitud fue un proceso largo. A pesar de que ya en el segundo Congreso de la Gran Colombia se prohibió el tráfico de esclavos, recién el gobierno del General José María Urbina en julio de 1851 decretó su abolición", afirma el autor de *Música Ritual Afroesmeraldeña*. Señalando además que "*a través de estas estrategias, los afrodescendientes del litoral pacífico tomaron y otorgaron nuevos significados a los símbolos de los cultos católicos, las formas literarias europeas, reinventaron sus instrumentos musicales ancestrales, principalmente los idiófonos y membranófonos y construyeron nuevas culturas musicales*".

"Igual, nunca les fue fácil a los afrodescendientes establecerse en estos territorios sin que sus prácticas y expresiones culturales sean perseguidas por represores e inquisidores "de almas", al estilo del misionero Pedro Claver, quien, desde Cartagena a principios del siglo XVI, hizo prohibir los tambores, persiguiendo con ellos a quienes bailaban y ejercían su derecho a manifestarse espiritualmente con sus rituales y acentuaciones estéticas".

Claver los obligaba a confesarse y celebrar los ritos cristianos de Semana Santa y otras fiestas católicas. Este misionero los castigaba con dureza y servía de testigo ante el Santo Oficio Inquisidor para que sean condenados "*por practicar estas músicas, cantos, rezos y danzas, que no alaban al Dios de los judíos sino a dioses paganos*".

Entre las prácticas más interesantes de analizar se encuentran los bailes: Cuando en las plazas y calles encontraba algún baile de los negros y negras, si llegaba de improviso sin que lo vieran los que bailaban, sacaba su disciplina y algunas veces el crucifijo de bronce que como se ha dicho llevaba siempre consigo, y con la disciplina los dispersaba teniendo el crucifijo levantado en la mano; y los negros huían como si hubiera entrado en el baile un toro muy furioso, dejando los tambores y otros instrumentos de sus bailes. (Citando Juan Carlos Franco a Vargas Arana, 2006, p. 319).

Mucho podría decirse sobre el libro Música Ritual Afroesmeraldena del autor Juan Carlos Franco, por suerte entre nosotros. Pero dejaría a los lectores sin la posibilidad de embrionarse, enraizarse, en el contexto de estas músicas, rituales y danzas que articulan y definen un universo distinto y auténtico como el de Esmeraldas, en un país como el nuestro, plurimestizo y multicultural.

Juan Carlos Franco le apuesta en este texto histórico y posmoderno a la construcción de una metodología y fenomenología etnomusicológica contemporánea de la Música Ritual Afroesmeraldeña. Empresa por demás demostrable y rigurosa que ha comenzado por él (ya lo hizo en su anterior obra sobre las músicas amazónicas), a establecer las bases de una manera distinta de engarzarse y comprender académicamente las músicas tradicionales de Esmeraldas con relación a su cosmogonía y cosmovisión material, espiritual y de representaciones.

Los lectores encontrarán en este texto una hermenéutica de los sonidos ancestrales que provienen de una provincia afrodescendiente como Esmeraldas y que nadie puede a ella negarle el inmenso aporte que ha dado al país, en la construcción de procesos sónicos sagrados que nos invitan de manera permanente a seguir creyendo que, de lo sagrado a lo pagano, tan solo nos separa la pequeña y nunca esquiva muerte. Que, al llegar a ella, cruel condena sería que no nos cogiese entre arrullos, chigualos y alabados, sino entre espacios y lugares comunes donde no hay vida ni tampoco muerte, solo bagatelas e intranscendencias.

La música ritual afroesmeraldeña, en su conjunto, no le teme a la muerte y celebra la vida. Así como el etnomusicólogo Juan Carlos Franco, nos enseña, en su nuevo libro, a celebrar la vida, sin temor a participar directamente en estos estos rituales musicales afroesmeraldeños. Nos enseña a no pensar los arrullos, chigualos y alabados, sin viajar en su naturaleza y lenguaje ritual/vital... volviendo a la diáspora de lo sagrado y lo divino, en una línea de tiempo como canta La Muluta:

Taita ye, mama ye
Se fue la muluta
Paligüandé
Se fue la muluta…

Arrullos y chigualos de Tululbí

No es mi deber decirles el significado de las palabras arrullo, alabado y chigualo, o la importancia y construcción mítica de cada instrumento, a la luz de la luna, en luna llena, en luna menguante o en sereno -historias por demás fantásticas-; tampoco del por qué los hombres históricamente han interpretado los instrumentos y las mujeres han cantado y rezado solariegas; de estos se encarga y bien, el investigador y etnomusicólogo Juan Carlos Franco.

De esto y más... ya que el presente libro viene a llenar tremendos vacíos en el estudio y la interpretación historiográfica y etnomusicológica de la música ancestral afroesmeraldeña. Lo que sí, y es mi deber, recomendarles el libro *Música Ritual Afroesmeraldeña* del investigador Franco. Un libro revelador y distinto, un libro-memoria, al que vamos a tener que recurrir permanentemente, leyéndolo como si se cantara un alabado, a capela, sin instrumentalización alguna. O leyendo como si sonara un cununo con guasá, carraca y maracas; como si sonara una marimba con un arrullo, un alabado o un chigualo de Tululbí:

La Madre de este Angelito (Chigualo)

La madre de este angelito
(Glosadora) Que no deja de llorar
(bis)
Padre mío, San Antonio
Como la haremos callar (tres veces)
(Glosadora)
Hay como la haremos callar (Respondedoras)
Quién es que me toca el bombo (Glosadora)

Que no lo sabe tocar (bis)
(Glosadora)
Venga otro cununero (Glosadora)
Que lo sepa repicar (Respondedoras)
La madre de este angelito
(Glosadora)
Que no deja de llorar (bis)
Padre mío, San Antonio (bis)
Como la haremos callar
Hay como le haremos callar
(Respondedoras)
Cuando voy a los velorios (Glosadora)
Toditos me ven la cara

La gente se queda diciendo
Que de mí no han visto nada (Respondedoras)

Gracias maestro Juan Carlos Franco, por tan grande aporte al conocimiento de la música ritual afroesmeraldeña.

Wilman Ordóñez Iturralde
Historiador, escritor y folklorista guayaquileño

Prefacio

…Taita ye, mama ye
Se fue la muluta
Paligüandé
Se fue la muluta…
(Arrullos y Chigualos de Tululbí)

Al norte de la Provincia de Esmeraldas, en el Cantón San Lorenzo, la música parece poderlo todo. Ya que suene el tambor, el cununo o la glosadora, el cantón creado el 22 de marzo de 1978 bajo Decreto Supremo No. 2365 (R.O 559 del 5 de abril de 1978), actualiza quinientos años de resistencia de la africanidad en las américas.

Lo que Norman Whitten (1974) describió como "una de las más húmedas selvas del mundo… situado al Sur de Panamá, al Occidente colombiano, y al Noroeste ecuatoriano" cuna de la cultura negra, cuya historia, labrada en los parajes que va dibujando el río San Juan en el Norte (tierras de Buenaventura) y el río Esmeraldas en el Sur es el territorio donde la vida y la muerte se encuentran en el canto y, donde el reiterado latido del corazón hecho ritmo, se crea entre el lazo del venado macho y la tatabra hembra que se dan cita en el bombo.

Hierofanía, manifestación sagrada del misterio a través del ritual del canto y la convocatoria percutiva expresan sin tregua, la fe en un dios que auxilió a los ocultos dioses de la diáspora africana. La Música Ritual Afroesmeraldeña es la expresión estética-cultural, política y artística de las cosmovisiones de los nacidos en África sometidos a traslados forzosos por el Atlántico.

La fuerza brutal de los imperios portugués, español y holandés dominados por la visión como sentido supremo de occidente, no pudieron devastar el oído y el tacto que se hicieron música y danza de resistencia y alivio en las américas. Los chigualos, arrullos y alabados son géneros y eventos rituales que, en tanto obras de arte, refrendan la memoria colectiva cosmogónica de los nacidos en África.

Sonidos numinosos que se instalan en las voces de las mujeres quienes acompañan a las niñas y niños difuntos a través de rituales fúnebres de purificación, espera e ingreso al cielo; manifestaciones rituales que celebran a santas y santos y su poder de intermediación divina para brindar consuelo u otorgar favores atestiguan la dimensión humana de la vida.

La presente iniciativa orientada a poner en valor el patrimonio material e inmaterial de la cultura afroesmeraldeña constituye una pieza clave en la revalorización de la música ritual y en la salvaguarda del conocimiento de los géneros musicales nacidos en la costa del pacífico colombo-ecuatoriano: arrullos, chigualos y alabados.

En varios capítulos que buscan glosar la narrativa de la dominación por sobre la narrativa de la resistencia y la libertad y que integran un cancionero de piezas musicales rituales de los grupos de cantadoras e intérpretes, el presente documento se establece como pieza del patrimonio material e inmaterial de los nacidos en el norte de Esmeraldas y de los parientes que transitaron el territorio –desde siempre liberto- del litoral pacífico septentrional del Ecuador.

Capítulo 1
La cultura afroamericana del litoral colombo-ecuatoriano

Para comprender la música ritual afroesmeraldeña es necesario recurrir a aspectos de carácter histórico y socio-cultural que incidieron en la conformación de la cultura afro del litoral pacífico colombo ecuatoriano, así como también de los géneros musicales rituales-religiosos que la conforman.

Antes de la invasión española, la región de la hoy provincia de Esmeraldas estuvo habitada por diferentes grupos étnicos nombrados por los cronistas de indias (siglos XV y XVI)[1] como Niguas, Yumbos, Campaces, Lachas, Malabas, Cayapas, Pidi, Pinchules, entre otros. A diferencia de la narrativa que sostiene que la región selvática del litoral del pacífico norte ecuatoriano carecía de importantes culturas precolombinas esta región se vislumbraba desde entonces como étnica, cultural y políticamente diferenciada.

> Según los títulos otorgados, precisa Cabello Balboa, la jurisdicción de Contero cubría el espacio que corría desde el Cabo Pasado (Pasao) hasta la bahía del Puerto de la Buenaventura, otro lugar de importancia para la empresa de Francisco Pizarro y de sus compañeros. Se le dio su nombre por la presencia de las famosas piedras preciosas que el cronista, que se las daba de hombre culto, ponderó como "tan buenas y de tantos quilates como las viejas de Alejandría o las que gozaba Etiopía". Según sus informaciones, porque ni siquiera vio una, se hallaban más precisamente en las tierras de los ríos de Jama y Coaque, en las sierras de Campas.

> A esto se añadía el oro de "muy soberbias minas" de cuya abundancia daban constancia los numerosos adornos que llevaban los indígenas en las orejas, las narices, los cuellos, las muñecas, las piernas y las gargantas de los pies. Uno de ellos pesaba hasta treinta pesos de oro, estipula con una codicia que le resulta difícil ocultar y que se manifestaría luego varias veces en su relato (…) (Tardieu; 2006: Cap.2 P.5).

La llegada de los afrodescendientes a la región de Esmeraldas se produjo de manera progresiva y en diferentes momentos históricos. Las crónicas y relatos históricos coinciden en indicar que el arribo de personas provenientes del África en la región de Esmeraldas ocurre en el marco de un hecho casual y excepcional relatado por el presbítero y cronista español Miguel Cabello Balboa. Se trata del naufragio de un barco comercial y tratante de humanos ocurrido en 1553 que tenía como trazado la ruta mercantil entre Panamá y Lima.

Encallados en la ensenada del Portete, veinte y tres cautivos, diez y siete hombres y seis mujeres se internan en las selvas tropicales con varias armas de fuego que lograron sustraerse del navío. Entre ellos estaba Antón, líder de la huida y de la resistencia en tierras de Pidis y Campaces. En el navío también estaba Alonso de Illescas, procedente del África Occidental quien fuera esclavizado a los 10 años de edad siendo sometido al idioma, religión y cultura hispana en Sevilla, España.

> Para octubre de 1553, un barco proveniente de Panamá con rumbo a Perú perteneciente al mercader Alonso de Illescas, naufraga en las costas de Esmeraldas (Rocas de San Mateo). Los africanos que lograron sobrevivir al pisar tierra hicieron realidad su sueño de libertad e impusieron su marca en la historia y vida de Esmeraldas y de la Nación. Entre estos hijos de la diáspora se encontraba el Cimarrón Antón, quien guió el grupo de libres hacia la construcción de un reino. Según el cronista Miguel Cabello de Balboa, Antón se enfrenta violentamente contra los indios Pidi, quienes, viendo la superioridad y la bravura de los africanos, deciden establecer alianzas y acuerdos para dominar juntos un territorio amenazado ya por los españoles. Más tarde Antón es traicionado y muerto por los aborígenes, quienes optan por terminar la alianza y separarse.
>
> Los libertos, por su parte con la muerte de Antón, entran en pugnas por el poder y se debilitan militarmente ante la discordia por en-

> contrar un nuevo líder. Luego de superar las rivalidades internas, el liberto Alonso de Illescas es reconocido como el nuevo jefe, quien luego se gana la amistad de los indígenas y pacta con ellos estratégicas alianzas con el propósito de conservar la autonomía y la libertad del territorio de Esmeradas de manos de la Corona Española. Se funda así un territorio libre con gobierno propio llamado "República de Sambos". (Antón; 2003: s/n).

Uno de los aspectos sociales de mayor relevancia fue el proceso de endoculturación en el territorio de la República de los Sambos, ahora compartido entre alianzas de pueblos originarios y libertos afrodescendientes conducidos por Illescas desde 1555 luego de la muerte de Antón. Ellos establecieron un gobierno único para protegerse del peligro español siendo inconquistable "tanto por la fortaleza que habían construido ("palenque") como por los acuerdos y alianzas locales. De este modo "el palenque" se convirtió en el escenario de resistencia y de libertad de los primeros africanos que pisaron tierra ecuatoriana y no negociaron con los españoles su presencia; situación que les permitió contar con un Gobernador elegido por ellos y reconocido por los conquistadores. Según se describe, el reino del Palenque de Illescas dominó desde Bahía de Caráquez hasta Buenaventura." (Antón; 2003: s/n).

Según Ramón (2008) se suma al Reino Mulato de Illescas, el proyecto libertario liderado por Andrés Mangache, casado con una india de Nicaragua quienes logran escapar en condiciones similares de un navío proveniente de Nicaragua. Los fugados fueron negros y algunos indios que pronto formarían nuevas parcialidades. Se logra conformar de esta manera un autogobierno de zambos, negros e indios conocido como el Reino Mulato, un espacio de cimarronaje que mantuvo en jaque al gobierno español durante más de 170 años.

Con la llegada de Mangache y sus hijos este Reino, estructurado como conjunto de parcialidades coordinadas, "unida por ideales comunes y elementos de parentesco" toma perfiles más concretos:

> … se movía en un amplio territorio que iba desde Ancón de Sardinas en el norte, hasta el Cabo Pasado en el sur, cerca de Bahía de Caráquez, retando tanto a la jurisdicción de Quito, como a la de Portoviejo; se estructuró sobre las antiguas etnias de "niguas" y "campaces" a las que incorporó al proyecto bajo el mando de los mulatos; declaró una guerra intertribal sostenida contra los "cayapas" (actuales chachis), malabas y yumbos por el control del terri-

> torio y por el control de parte de esa fuerza de trabajo; y definieron con mayor precisión la propuesta de negociación con los españoles: buscaban un acuerdo que respetara su autonomía organizativa, la libertad de negros y mulatos del régimen esclavista, no ser considerados ellos ni los indios como tributarios… (Ramón; 2008: s/n).

Las razones de desintegración del Reino Mulato son múltiples y no han sido estudiadas aún con rigurosidad. Lo que está documentado históricamente es la estrategia de negociación que implicó la aceptación de la existencia de la Corona de España como gobierno y del cristianismo como religión a cambio de la no tributación y la libertad[2].

En el componente histórico-cultural es posible sustentar que el Reino Mulato implicó, de su vez una cultura diferenciada fruto de la memoria colectiva de los nacidos en África y los propios del continente. Creencias sobre el origen del universo y la humanidad, estrategias de sobrevivencia y cuidado humano, rituales sagrados y ritos funerarios, danzas y músicas; conocimientos botánicos, alimentarios y de uso de los recursos del bosque, todo ello en relación dinámica de tensión, resistencia o adaptación con las prácticas de dominio y los intereses crematísticos de España en el territorio liberto.

A partir del siglo XVII con la firma del pacto queda abolido el periodo del Reino Mulato en el litoral norte del Pacífico ecuatoriano. A decir de Ramón (2008):

> En verdad, los españoles no entendieron al pacto como un reconocimiento de la autonomía de los mulatos, indios y negros de la zona, sino como una carta blanca para actuar en la región, que se había legalizado y ritualizado con pompas en papeles y actos que estaban prontos a olvidar. Como señala Rocío Rueda, los españoles tenían un proyecto oculto: ampliar el mercado de los textiles quiteños a Panamá por la cercana ruta de Esmeraldas, lo cual beneficiaría a los obrajeros, a tiempo que activaba el comercio de productos ultramarinos provenientes de Europa, que beneficiaría a los comerciantes quiteños. Para ello, requerían de pacificar la zona, construir las vías necesarias a Esmeraldas y crear los pueblos que las abastecerían (Rueda, 2001). En 1612 se iniciaron las capitulaciones para la construcción de tres vías: una, de Ibarra a San Lorenzo, otra de Quito a Esmeraldas, y una tercera de Quito a Bahía de Caráquez. La profusión de vías, más que un signo de pujanza de la empresa,

> mostraba los escasos acuerdos de las élites de la sierra centro norte de la Audiencia y los apetitos de los interesados. Todos ellos tenían en común, la búsqueda por usar la fuerza de trabajo de los negros, indios y mulatos de la región para la construcción de los caminos, y su aspiración de ser premiados con encomiendas, tierras, comercio, minerales y la gobernación del territorio. (Ramón: 2008: s/n).

Entre los siglos XVIII y el siglo XIX el movimiento migratorio de afrodescendientes quienes escapaban de la esclavitud (personas introducidas desde el puerto de Cartagena para el trabajo en minas o esclavizadas por las misiones religiosas) continúa hacia la región norte de Esmeraldas. Debido a que el oro empezaba a escasear en las minas de Barbacoas y Popayán, también se dio un proceso de desplazamiento voluntario de afrodescendientes que habían logrado su libertad para organizarse y establecer una economía de subsistencia que articulada al mercado del oro gestaría un proyecto autónomo de vida. Algunos esclavizados conformaron palenques cimarrones, otros lograron comprar su libertad y establecieron caseríos libres, pero ciertamente, los que permanecieron cautivos se dispersaron hacia varios lugares del litoral pacífico una vez abolida la esclavitud[3].

La abolición de la esclavitud fue un proceso largo. A pesar de que ya en el segundo Congreso de la Gran Colombia se prohibió el tráfico de esclavos, recién el gobierno del General José María Urbina en julio de 1851 decretó su abolición. Las condiciones de explotación, políticas y económicas no sufrieron mayores cambios, tal es así que muchos afrodescendientes tuvieron que insertarse en nuevas formas de explotación laboral como las plantaciones, grandes haciendas o en la extracción de maderas finas. Esta última actividad fue promovida por el gobierno de Urbina, quien entregó una concesión en el sector del Pailón a dos empresas extranjeras como pago de la deuda externa a los británicos.

De aquí en adelante los contactos entre los afrodescendientes entre la zona sur y norte de Esmeraldas van a ser cada vez más fluidos y serán matizadas por pequeñas migraciones e innumerables y constantes relaciones de parentesco. Gran parte de los afrodescendientes de las ciudades de Esmeraldas y San Lorenzo y parroquias rurales de esta provincia tienen múltiples parientes en Tumaco, Buenaventura y en otras zonas del litoral pacífico colombiano. La música ritual afroesmeraldeña es el resultado de la historia de conformación regional de este territorio.

San Lorenzo del Pailón es fruto de la diáspora africana y de la totalidad histórico-cultural que emerge del contacto entre pueblos originarios y

afrodescendientes desde el siglo XVI que incluye, lo que se denomina periodos de renegritud con familias africanas provenientes del Caribe para ser incorporados como mano de obra en la construcción del ferrocarril y la soñada vía de conexión entre Panamá y Lima.

Con un territorio actual de 305,310 ha., una población aproximada de 42.000 habitantes según el censo de población y vivienda del año 2010 y sus 12 parroquias rurales: Ancón de Sardinas, San Javier, Tululbí, Mataje, Tambillo, Calderón, Santa Rita, Urbina, Alto Tambo, 5 de Junio, Concepción y Carondelet constituye el territorio afrocultural más significativo del Ecuador.

Capítulo 2
Características de la música ritual afroesmeraldeña

El presente capítulo se basa en datos etnográficos y etnomusicológicos recogidos en el año 2002 en las poblaciones Santa Rita, Calderón, San Francisco de Bogotá y Ricaurte pertenecientes a las parroquias Santa Rita, Calderón y Tululbí del Cantón San Lorenzo. Estos datos han contribuido a entender lo que se denomina "Música Ritual Afroesmeraldeña" e involucran categorías que el pueblo afro identifica como arrullos, chigualos y alabados, los cuales tienen una doble dimensión: constituyen a la vez eventos rituales y géneros musicales.

Elementos de orden histórico y antropológico dieron lugar a la conformación del universo cosmogónico de los afroesmeraldeños, el mismo que define a su vez la estructura y clasificación de los géneros musicales asociados a rituales sagrados que forman parte de su religiosidad. Estos elementos constituidos por las tradiciones religiosas y musicales de la diáspora africana y la influencia de la religión católica como instrumento de dominación española van a interactuar en distintos niveles, construyéndose históricamente como totalidad, desde el momento que inicia la nefasta trata humana hacia la Nueva Granada.

Los africanos sometidos a la esclavitud tuvieron que enfrentar las imposiciones religiosas promovidas por los sacerdotes católicos a través del culto, observancia, recogimiento y castigo, aspectos que van a incidir en el origen y configuración de nuevas manifestaciones estéticas corpo-musicales de resistencia que emergen en tierras americanas desde el legado de África, lejos de sus antiguos territorios.

En este contexto, la población africana con orígenes culturales y geográficos diversos estableció estrategias de supervivencia que estuvieron sobredeterminadas por la imperante búsqueda de la libertad. La tensión objetiva y subjetiva del contexto de opresión hizo posible que afloraran prácticas ancestrales matizadas por familiares elementos culturales que se re adaptaron y re significaron para convertirse en importantes símbolos identitarios y de cohesión social que posibilitaron la sobrevivencia cultural e histórica de dimensiones políticas. A través de estas estrategias, los afrodescendientes del litoral pacífico tomaron y otorgaron nuevos significados a los símbolos de los cultos católicos, las formas literarias europeas, reinventaron sus instrumentos musicales ancestrales, principalmente los idiófonos y membranófonos y construyeron nuevas culturas musicales.

Es por demás conocido que el sustento ideológico para la dominación española fue la religión católica, materializada a través de distintas órdenes religiosas a través de misiones. El poder de la Iglesia católica y su enorme incidencia ideológica, política, económica y cultural durante la colonia, constituyen elementos cruciales sobre los que se sustentaba la vida de los distintos sectores sociales.

> Quizá ninguna otra influencia fuera tan importante en la América colonial como la de la iglesia católica. Ocupó una posición suprema como fuerza política, social, económica, y cultural. Fue garantía de la vigencia política de la corona española; aglutinó en su seno a todas las fuerzas sociales, a todas las clases, a todas las etnias; se encargó de la administración de los diezmos parroquiales y llegó a poseer enormes propiedades que le aseguraron bienestar material, pero también organizó sociedades autosuficientes, como las misiones jesuíticas; tuvo en sus manos la educación, la regulación de las costumbres, la aplicación de los códigos morales; fomentó la creación artística apoyando y contratando a su servicio a poetas, pintores, escultores, músicos y arquitectos. La iglesia y la religión eran el centro de todas las actividades y el determinante inmediato de las opiniones, que penetraba en cada resquicio de la vida y el sentimiento coloniales (Tello: 1995:170-171).

Con relación a los africanos en condición de esclavitud el poder de la iglesia tuvo en los Jesuitas su principal estamento. Éstos se habían establecido en el Virreinato de Nueva Granada desde de la última década del siglo XVI (1589) y en Cartagena comenzarían sus labores el 14 de Julio de 1605.

A este puerto arribaban en condiciones inhumanas y degradantes personas procedentes de África víctima de la trata trasatlántica con el propósito de ser introducidos en los territorios de la Nueva Granada en condición de esclavos, entre otros, en las minas del litoral pacífico colombo-ecuatoriano[4].

La conquista de las almas y el supuesto bienestar espiritual de la población africana sometida a la esclavitud constituyeron el centro de atención de los religiosos. Dos misioneros sobresalieron en este cometido. San Pedro Claver, reconocido como el santo patrono de los negros en Colombia y Alonso de Sandoval. Sandoval ha sido destacado por sus estudios que han aportado a las investigaciones etnohistóricas sobre la diáspora africana.

Pedro Claver presenta especial interés por su persistencia en el abandono de la cosmovisión y ritos de las religiones africanas e incluso abogó y consiguió su prohibición en Cartagena. Confiscaba tambores, perseguía y dispersaba los bailes. Conminaba a los esclavizados a participar de las celebraciones católicas, en especial semana santa donde les prohibía el uso de sus tambores y cantos. Se dice que bautizó miles de esclavizados y que recorría los domingos la ciudad de Cartagena, casa por casa, para llevarlos a misa y confesarlos.

> Al tiempo que Claver intentaba comprender la complejidad de las culturas africanas, castigaba a los africanos con dureza y servía como testigo para la condenación de reos ante el Santo Oficio de la Inquisición. En ese sentido, 296 su objetivo último seguía siendo extirpar las culturas que a los ojos de los testigos eran demoníacas y supersticiosas. (Vargas Arana; 2006: P. 295-296).

De las estrategias de Pedro Claver en la Cartagena de Indias, único puerto legalizado para el ingreso de la trata humana trasatlántica, dos revisten especial interés porque muestra la historiografía de las prácticas ritualísticas y religiosas del África esclavizada:

> [Claver] Dedicaba especial atención al barrio de Getsemaní, que comenzaba a ser poblado por los africanos y sus descendientes. Los testimonios resaltan el valor del padre al cruzar el puente de San Francisco y dirigirse a la Plaza de la Yerba, en medio de Getsemaní, donde la gente "negra" se juntaba. Pero al cruzar constataba que los africanos mantenían "los vicios de su gentilidad traídos desde su tierra natal". Entonces, el santo se enfurecía, sacaba su disciplina y

> latigaba desde su caballo a quien estuviera a su paso. A los ojos de Claver, los "vicios" que merecían castigo eran los toques de tambor, juegos de dados, "joroba", boliche, los bailes nocturnos, el consumo de guarapo, la venta de frutas o tejidos, la plática de un hombre y una mujer en la calle y, por sobre todo, las juntas de lloros cuando alguno moría. Observar los eventos en los cuales Claver ejercía los castigos revela las prácticas africanas que se reedificaron y renovaron en el puerto, no obstante la intensiva evangelización del padre. (Vargas Arana; 2006: P. 318).
>
> Entre las prácticas más interesantes de analizar se encuentran los bailes: Cuando en las plazas y calles encontraba algún baile de los negros y negras, si llegaba de improviso sin que lo vieran los que bailaban, sacaba su disciplina y algunas veces el crucifijo de bronce que como se ha dicho llevaba siempre consigo, y con la disciplina los dispersaba teniendo el crucifijo levantado en la mano; y los negros huían como si hubiera entrado en el baile un toro muy furioso, dejando los tambores y otros instrumentos de sus bailes. (Vargas Arana; 2006: P. 319).

Y si esto ocurría en las nacientes ciudades como el puerto de Cartagena, la dispersión de las personas aún esclavizadas en áreas rurales extensas y el reducido número de sacerdotes fueron dificultades a los que se enfrentaron los misioneros en su latente intento por imponer sus creencias. Ante ello optaron por crear centros misionales desde donde realizaban continuas visitas a las aldeas rurales[5] para combatir aquello que consideraban "costumbres paganas y ritos salvajes".

La obsesión evangelizadora de la iglesia casi no dejaba espacio para escapar de su influencia; de ahí surgió la necesidad de establecer estrategias que permitieran la supervivencia de los afrodescendientes, para lo cual habrían de tomar elementos de la cultura europea y juntarlos con las tradiciones africanas que en los nuevos territorios empezarían su readaptación.

Así, a través del tiempo y a pesar del castigo, la persecución y la muerte las personas trasladadas forzadamente de África reinventaron nuevas formas de relacionarse con las creencias y las costumbres que les eran impuestas para obtener beneficios tales como su libertad. Los africanos libres que habían logrado comprar su libertad, deliberadamente establecieron sus caseríos a distancias considerables de los centros de poder económico y religioso español y "buscaban identificarse como españoles en cuanto al ámbito de la tradición cultural religiosa" (Whitten: 1992: 58).

Esta estrategia de "verdaderos católicos" que menciona Whitten funcionó para ocultar sus propios valores, principios y creencias religiosas, pero a la par, fue el inicio de un proceso de sincretismo que se iba a alimentar de las creencias y tradiciones de los cultos africanos y católico-occidentales, así como también -aunque en menor grado- de aquellas que provenían de los pueblos indígenas originarios que habitaban en los bosques húmedos tropicales del litoral pacífico colombo-ecuatoriano[6].

Mientras esto ocurría en las áreas rurales, la naciente ciudad de Cartagena vuelve a ser el escenario de los procesos socio-organizativos definitorios para la identidad negra. Aparecen las cofradías o asociaciones de africanos según sus tierras de origen[8].

> En la ciudad de Cartagena (Colombia) se sitúa, allá por los años 1770 a 1780, un cabildo de carabalís bibí y otro de carabalís briche. Los cabildos, primero como cofradías que repetían los usos y costumbres dejados en África y con exclusión rigurosa de los negros criollos, fueron variando su estructura hasta convertirse en agrupaciones de socorro y ayuda mutua, de "instrucción y recreo", bajo la protección de un santo católico, y sometidos a la legislación española sobre asociaciones (León: 1979:104).

A través del tiempo, y con base a varias estrategias vinculadas a un comercio clandestino de varios productos (carne salada, mieles, cuero, entre otros) muchos esclavizados lograron comprar su libertad. Los negros libres jugaron un rol importante en los procesos transculturales al ser parte de las cofradías o asociaciones de africanos (León: 1979:104).

Las interrelaciones asimétricas de la iglesia católica con las múltiples tradiciones africanas configurarán un sincretismo estratégico que se hará visible en nuevas manifestaciones musicales. Así, la música afroamericana del litoral pacífico, en sus diversas manifestaciones, es fruto de la intensidad variable de los elementos europeos, africanos e indígenas, los cuales dieron origen a nuevas culturas que ya no eran africanas ni europeas y que nacieron y tomaron su propio rumbo en las tierras que los europeos habían invadido y dominado a sangre y fuego.

En este punto es importante considerar dos aspectos relevantes. El primero de ellos tiene que ver con el origen geográfico y cultural de los africanos que fueron traídos en condición de esclavos a la Nueva Granada. Como se demostrará más adelante, este origen en lo que al litoral pacífico respecta se ubica predominantemente en la extensa región del África

Occidental. El segundo se relaciona específicamente con el componente africano de dichas culturas musicales generadas en las américas.

Al respecto, el etnomusicólogo Bruno Netll (1985:156,157) considera que es posible identificar varias características generales que manifiestan las músicas de los diversos pueblos del África Occidental, aun cuando la diversidad de estilos, géneros e instrumentos musicales, entre otros, es sorprendente. Entre ellas, menciona las siguientes:

1. El uso indistinto de numerosos instrumentos musicales en pequeños conjuntos y para acompañar el canto.
2. La frecuencia de la poliritmia en los conjuntos de percusión.
3. El predominio de la percusión que se manifiesta en una diversidad de membranófonos, (tambores) e idiófonos, así como en el uso de las palmas.
4. La relación estrecha entre la música y la danza.
5. Melodías estructuradas con base a dos frases: la de un solista y un grupo que le responde (llamada y respuesta). Esta asociación también se presenta a nivel instrumental y muchas veces el resultado es música polifónica y polirítmica muy compleja.

Estos elementos se los puede identificar en distintos estados en las músicas de numerosas culturas afroamericanas, a la vez que formaron parte y configuraron el nacimiento de nuevos géneros musicales que han constituido una contribución sin precedentes para las músicas en el mundo. Hablamos de los spirituals, el soul, el blues, el jazz, la samba, el son, el son montuno, el merengue, el tango, el candombe, el currulao, el bunde, la bomba de Puerto Rico, la bomba del Chota, entre muchos más.

Diversos estilos y formas de los cantos de llamada y respuesta han sido documentados en varias culturas afroamericanas que la diáspora engendró. Esta característica es perceptible en las canciones de cavadores de Jamaica; en las canciones de trabajo de los afrodescendientes de Estados Unidos; en las músicas de origen Yoruba y Arará en Cuba; en la bomba del Chota, en los arrullos y chigualos de la música ritual afroesmeraldeña, entre otras.

Con relación a la música ritual afroesmeraldeña y como ya se mencionó, la procedencia de los africanos que llegaron a las costas ecuatorianas constituye un componente importante para comprender el origen y conformación de la misma, así como sus características relevantes. Fue el África Occidental la región de la cual vino la mayor cantidad de pobla-

ción africana que fue conducida a las entrañas del litoral pacífico colombo-ecuatoriano, tal como se puede visualizar en la siguiente tabla:

Identificación	Procedencia
Angolas	Ríos Dande y Cuango, Angola Norcentral
Lucumí, Yoruba, Chambas	Nigeria
Mina	San Jorge Da Mina, Factoría del territorio Fanti en la Costa de Oro
Carabalí	Costa de Calabar, Nigeria
Bambara	Bambara Alto Senegal
Güaguí	Río Níger, Nigeria
Mondongos	Congo
Mandinga	Sudán
Dahomeyanos	Dahomey,Benín
Elaboración del autor. (Fuente: Whitten: 1992: 42)	

Estos orígenes son muy importantes debido a que todos los africanos estaban familiarizados con las características frecuentes de sus músicas de origen[9]. De esta manera, en el proceso socio-político de la esclavitud, recurrieron a ellas creando nuevos géneros musicales en los que se puede advertir elementos africanos, europeos e indígenas.

Los arrullos y chigualos son expresiones musicales religiosas en los cuales encontramos tanto el predominio de la percusión cuanto el estilo de canto responsorial de llamada y respuesta, así como también elementos de carácter polirítmico. El predominio de la percusión se encuentra claramente definido a través de los siguientes instrumentos musicales:

Bombo: Bimembranófono tubular de golpe directo que se toca con dos baquetas que ejecutan ritmos distintos y cumplen funciones diferenciadas. La una baqueta percute el parche y la otra el aro del bombo.

Cununos: Membranófonos tubulares cónicos que se percuten con las manos.

Guasá: Idiófono de sacudimiento tubular de golpe indirecto. Se ejecuta sujetándolo con una o dos manos en movimientos frontales o laterales.

Maracas: Idiófono de sacudimiento de golpe indirecto. Se ejecuta sacudiendo al instrumento, para ello se sostiene al instrumento por el mango.

La base fundamental de la sección rítmica la establece el bombo y a través de la interacción con los cununos se construye la polirritmia[10], mientras que el guasá y las maracas contribuyen a sostener el pulso sólido del bombo como acompañamiento a la voz de las cantadoras.

La forma responsorial de llamada y respuesta es una constante y establece la estructura predominante en todos los cantos de arrullos y chigualos. Alternan aquí el coro con el estribillo y la solista con la temática y las coplas. En la cultura afroesmeraldeña se denomina glosadora a la solista y respondedoras a las cantadoras del coro. Es una de las formas de canto más extendidas en el África y se basa en que la frase cantada por la solista es respondida por el coro, de ahí su denominación: cantos de llamada y respuesta.

De este modo los arrullos, chigualos y alabados quedan inscritos como eventos rituales y géneros musicales que condensan la historia social, cultural y política afrodescendiente en Ecuador.

Capítulo 3
El mundo cosmogónico y los rituales sagrados

Las interacciones entre los seres humanos, espíritus y espacios que conforman el mundo cosmogónico[11] de los afro-esmeraldeños son los que definen la estructura y características específicas de sus tres géneros musicales rituales: arrullos, chigualos y alabaos.

La muerte y el destino del alma o espíritu del difunto constituye el elemento central de los ritos fúnebres denominados chigualos y alabaos, cuya diferenciación ritual está determinada por la condición etaria del fallecido, así como por otras características socioculturales, entre ellas, el carácter alegre o triste de las ceremonias, que inician inmediatamente la noche que sigue al fallecimiento.

Naranjo citando a Garrido (S/F: 169) e Izquierdo: (1983:56) señala:

> ... existen dos posturas ante el hecho de la muerte, según se trate de la muerte de un niño o de la de un adulto. La distinción se fundamenta en la creencia de que el alma de un niño fallecido tiene como única morada el cielo, donde permanecerá en compañía de Dios, de la Virgen, de Jesús, de los Santos, ante quienes podrá interceder a favor de sus familiares.
>
> Por el contrario, no hay ninguna certeza de lo que ocurre con el alma de un adulto muerto, aunque su más probable destino es el purgatorio donde debe pagar sus malas acciones terrenales antes de ir al cielo (o, en caso de no hacerlo, al infierno). Las almas de los niños se transforman en espíritus bienhechores y en aliados de los

parientes vivos; las almas de los adultos, en cambio, pueden entrañar ciertos peligros... (Naranjo; 1986; 170).

La muerte de una niña o un niño es el hecho originario que configura el chigualo, ritual fúnebre, cuyo elemento central son los cantos del mismo nombre. Se trata de cantos de llamada y respuesta interpretados por una solista y un coro de cantadoras que se acompañan de una maraca o del guasá, así como también por los sonidos percutidos del bombo y cununo, instrumentos musicales membranófonos interpretados por un conjunto de percusionistas masculinos. A través de estos cantos se garantiza el ingreso directo del niño o angelito (alma o espíritu del niño muerto) a la Gloria, espacio que, en la cosmogonía de los afrodescendientes del litoral pacífico, según Whitten (1992: 147) se ubica en el cielo, al lado del purgatorio y en donde viven Dios, Jesucristo, las Vírgenes, los Santos y las almas de los niños muertos.

Autores como Whitten (1992) y Naranjo (1986), así como varios testimonios de tradición oral no establecen diferenciación alguna entre los cantos chigualos y los arrullos, dando a entender que lo que se canta en el ritual son en realidad arrullos a lo divino y humano.

> Sólo ocasionalmente el tema de un arrullo hace referencia al motivo de la ceremonia; en realidad, se canta de todo, coplas a lo divino y a lo humano. La música suena durante toda la noche, con breves momentos de descanso. Las mujeres del grupo de cantadoras, entre las cuales muchas veces se encuentra la madre del niño, si acaso domina el oficio, van sucesivamente, aunque sin un orden definido, proponiendo los temas. Los músicos les siguen. (Naranjo; 1986: 172).

> ...Los arrullos se hacen en tiempo de velorio de santos o cuando se muere un angelito. Se arrulla al angelito con guasá, bombo; todo angelito se arrulla así. Se lo vela con flores su santico en la cabeza, se arregla una mesa y de ahí se arrulla, se le prende espermas, le dan chigualos y le echan estribillos, versos, etc.

> Toda la noche se le canta arrullos hasta que amanece el día. En el arrullo de los chigualos se baila, juega, pero en el arrullo de los santos no. Chigualo con arrullo es lo mismo. El chigualo de niño, donde se está velando el angelito, esos son cantados, bailados, están chigualiando, hay juegos que salen a bailar entre parejas, puede

ser un hombre y una mujer o entre mujeres si no hay hombres y se baila… (Rahier; 1990: P. 96).

Sin embargo; otros testimonios si establecen divergencia entre los arrullos y chigualos:

> …Los arrullos no son iguales al chigualo, los arrullos se cantan a los santos y los chigualos a los muertos. Hay distintas clases de arrullos y chigualos, distintos cantos; cada uno trae su tonada. Se les hacen arrullos a los angelitos porque es un deber, y no pasa nada si no se le canta. Igual va al cielo si no, se le canta los chigualos, si es que no tiene pecado. Al angelito hay que darle el buen viaje… (Rahier; 1990: P. 97).

Es probable que con el tiempo en algunas poblaciones se haya modificado el repertorio dando lugar a una homogeneización del mismo:

> …Los arrullos eran de santo y los chigualos de los angelitos, ahora todo es junto. Ni los arrullos ni los chigualos se subdividen en otras clases, simplemente son arrullos y los otros chigualos y eso es todo… (Rahier; 1990: P. 95).

> …Los arrullos de un angelito se le puede cantar a los santos también. Antes no era así, el arrullo del angelito era uno y el arrullo del santo era otro. El chigualo es lo mismo que el arrullo, también se le canta a los angelitos, cuando se despide al angelito de la casa se le canta un arrullo… (Rahier; 1990:95).

En el año 2001 las cantadoras de los grupos "Arrullos y Chigualos Tululbí" (Parroquia Tululbí); "Asociación Cultural Playa" (Parroquia Tululbí); "Las Playadoras" (Parroquia Santa Rita); "Asociación Cultural El Esterado" (Parroquia Calderón); "Grupo las Playadoras de Santa Rita" (Parroquia Santa Rita) del cantón San Lorenzo, fueron enfáticas en diferenciar los cantos arrullos de los chigualos, conforme se puede visualizar en el siguiente capítulo que contiene el cancionero.

Más allá de lo controversial que pueda resultar esta discusión, lo cierto es que las categorías y etiquetas que se establezcan para diferenciar los géneros, estilos, características rituales, normalmente son desbordadas por las dinámicas culturales[12]. Las manifestaciones musicales no son creaciones cerradas, circulan de un individuo a otro, de un grupo a otro, se incorporan variantes, agregando o eliminando elementos. En los cantos

de llamada y respuesta que caracterizan a los arrullos y chigualos es la cantadora solista la que establece un contrapunto con el coro femenino, en algunos casos con una alta dosis de inventiva e improvisación.

Valencia (S/F: 66,67) señala que los chigualos nacieron de los juegos que practicaban los negros en las noches de luna, en donde se cantaba a capela y bailaba dando vueltas en ocho y chigualiando, de ahí su nombre. Posteriormente se adoptó esta actividad en los velorios de los niños con la incorporación de los instrumentos de percusión.

Por su parte, Whitten (1992:152) menciona un tipo de chigualo cuando la niña o el niño nacían muertos:

> …la partera (o una anciana) bautiza al pequeño cadáver. Después, la comadre de la mamá del niño (ahora envuelto en blanco) lo coge, mientras las otras mujeres forman un círculo alrededor de ella. Tocan las maracas, cantan y bailan, a veces acompañadas por el cununo. Aunque me dicen que este tipo de baile duraba toda la noche, nunca he visto a ninguno que durar más de una hora, y ahora el evento es insólito. Más frecuentemente. Se celebra este tipo ritual de la misma manera que el chigualo para un niño que logró vivir por un tiempo antes de caer víctima de una de las enfermedades del litoral lluvioso…

Las integrantes del grupo de Arrullos y Chigualos Tululbí de la parroquia Ricaurte del Cantón San Lorenzo mantienen dentro su repertorio el chigualo denominado La Muluta. Ellas afirmaban en el año 2001 que La Muluta era en realidad el niño la niña fallecida o angelito que se pasaban las mujeres mientras cantaban en círculo mientras cantaban:

Taita ye, mama ye	(Glosadora)
Se fue la muluta	
Paligüandé	(Coro Respondedoras)
Se fue la muluta	

Esta manera de realizar el ritual es señalada en un testimonio recogido por el antropólogo Jean Rahier en la Provincia de Esmeraldas correspondiente a la década de los 1980s del siglo anterior[13]:

> …Donde él vivía se hacían chigualos, ese que hacen dando vuelta, juegos; aquí solamente los arrullos, pero en el río Santiago hacen chigualos: cogidos de las manos van dando vueltas, ponen el muer-

tecito allá y van a los chigualos, llevan también su guasá.

Los cantos que dan buen viaje al angelito se realizan de manera continua desde la noche hasta el amanecer. Al principio pueden estar a cargo de las mujeres que mantienen lazos de parentesco con la familia del angelito, sin embargo; entrada la noche, pueden sumarse cantadoras reconocidas que asumen su posición e inician con la ejecución del guasá, seguidamente del canto de arrullos musicalmente más complicados en cuanto a su ritmo y contrapunto[14] . Desde este momento hasta el amanecer los dos grupos de mujeres cantadoras alternarán con sus interpretaciones.

La casa de los padres de la niña o el niño fallecido o sus parientes cercanos se convierte en el espacio para la celebración ritual. Whitten (1997:169) que estudió la cultura afro de San Lorenzo menciona la disposición de los siguientes lugares:

1. Mesa adornada con flores y velas en donde se coloca el cadáver del niño envuelto en una manta blanca y al interior de un toldo que se encuentra abierto en un extremo para permitir la salida del angelito a la Gloria.
2. La madre y sus parientes femeninos se ubican cerca del angelito.
3. Los hombres y las otras mujeres pueden sentarse en bancas o en el piso.
4. Los músicos percusionistas se colocan cerca de los pies del angelito o de cara al mismo y se alternan en la ejecución del bombo y cununos durante toda la noche.
5. Las cantadoras reconocidas se colocan a la izquierda de los percusionistas y aquellas que no gozan de este status pero mantienen lazos de parentesco con la familia del angelito pueden formar otro grupo a la derecha de los percusionistas.

En cuanto a los instrumentos que forman parte de los chigualos y arrullos predomina el bombo. El bombo es un instrumento bimembranófono, de un solo cuerpo cilíndrico. Es el instrumento musical más importante del rito fúnebre del chigualo. Sus sonidos no solamente avisan que ha fallecido un angelito sino que ahuyentan a la Tunda, fantasma que opera por las noches y que secuestra las almas de los niños. Por tal motivo el bombero y los otros músicos percusionistas son los primeros en ser llamados al ritual antes de que la luz día del día desaparezca.

Existen varias descripciones de la Tunda, tanto de su apariencia físi-

ca como de lo que ella hace, pero la mayoría coincide en que es un viento malo que adopta la forma de mujer, que se distingue porque uno de sus pies es "chiquito" como de niño, y el otro es una cruz de madera o pie de molinillo. Este personaje lleva al monte a pequeños de ambos sexos donde les alimenta de camarones cocinados en su trasero. (Pezzi: 1996: 50)

La Tunda. Espíritu de sexo femenino. Es una especialista del terror: busca a los niños malos y los espanta hasta matarlos o llevarlos a un debilitamiento absoluto. La Tunda gusta comerse los cuerpos de los niños muertos e intenta robar sus cadáveres.

El ruido del bombo la hace huir, por eso se utiliza mucho este instrumento de percusión en los entierros de niños. La Tunda se presenta también a los adultos que trabajan en el sol sin sombrero o que están debilitados por el cansancio y el hambre. (Rahier: S/F: 76)

Los cantos están asociados a distintos patrones rítmicos del bombo, instrumento que otorga la base rítmica a la música tradicional afroesmeraldeña y mantiene una relación estrecha con el canto, las cantadoras requieren de la nitidez y ejecución rítmica para sostener sus interpretaciones (Palacios 2014: 103-105).

El arrullo es uno y la marimba es otra, cuando se está arrullando; dice que hay un arrullo que se llama bunde y otro bambuqueado, el bambuqueado es seguido rápido, el bunde es más descansado. Cuando están tocando el arrullo, la cantadora que pone el verso responde más rápido, lo mismo pasa en el bambuqueado, el carambeado y el bunde. En el bunde va molestando pero es lo mismo, el bambuqueado es el agitado. El carambeado es más lento y el bunde es rápido, el bambuqueado es todavía más rápido. (En Palacios: 2014: 103-105. Cit. Rahier; 1990).

Al amanecer termina el chigualo y las cantadoras vuelven a sus casas mientras el angelito colocado en un ataúd es conducido al cementerio por sus parientes quienes cantan arrullos con el acompañamiento de los tambores hasta que el cadáver haya sido enterrado. El padre y la madre del angelito no acuden al cementerio, su tristeza no les permite participar de la alegría que significa la entrada a la Gloria de su hija o hijo.

La madre de este angelito (Glosadora)
Que no deja de llorar (bis)

Padre mío, San Antonio
Cómo la haremos callar (Coro Respondedoras)

Aunque el chigualo haya cambiado con el tiempo[15], la esencia del ritual sigue intacta, se trata de un ritual alegre que celebra la entrada del angelito a la Gloria a través de una música que guarda atributos de las músicas africanas.

Esta característica que establece la relación sincrética de las culturas africanas con la religión católica puede advertirse en otras culturas afroamericanas. Al respecto Storm Roberts (1978:58) señala lo siguiente:

> En Venezuela, las fiestas de San Juan y San Benito tienen su propia música con cánticos de alabanza en un estilo de llamada y respuesta, acompañada de tambores. Las tradiciones afrocristianas perduran en una variedad de costumbres en los entierros, que se encuentran en casi todas las Américas negras. Los africanos dan gran importancia a los entierros, creyendo que la despedida del difunto afectará el estatus en la otra vida. Los negros venezolanos hacen entierros particularmente espléndidos de los niños, como los de la República Dominicana y Puerto Rico. La alegría de estas ocasiones parece reflejar una actitud africana, aunque se racionaliza de diversos modos. Los portoriqueños celebran un baquiné, una alegre ceremonia cantada, en el lugar donde un niño muere sin pecado y se convierte en un angelito. Los jamaiquinos sostienen que no puede ocurrir nada triste en un velatorio, llamado localmente un dinky o nine-night (novena noche).

En contraste con el chigualo, el alabado, ritual fúnebre que se realiza luego del fallecimiento de un adulto, tiene un carácter solemne y triste. Se vela al difunto, al que se han colocado flores en su pecho en una mesa rodeada de velas. Por la noche las cantadoras o rezanderas inician con los alabaos, cantos a capela, sin acompañamiento instrumental. Se trata de melodías tristes que encarnan las intensas pasiones humanas y expresan el significado de la muerte en el marco de la religiosidad católica popular.

> "Los "alabados" son melodías lentas, tristes y "apagadas", no tienen acompañamiento de instrumentos, y aluden constantemente a la muerte y al temor en relación con el destino de las almas. Muchos de ellos están estructurados de manera tal que es el propio muerto quien dirige a los dolientes. Además, las rezanderas cumplen con la

función de "lloronas": es un llanto dramático, teatral, que suma al de los parientes y lo estimula.
Todo este ceremonial ejecutado por parientes y rezanderos con riguroso apego a las normas tradicionales, consideradas las únicas adecuadas, tienen un objetivo fundamental: que el alma del muerto alcance una buena morada, ya que de lo contrario entrañaría serios peligros para los vivos. Los ceremoniales funerarios exigen por lo tanto, un cuidado meticuloso porque cualquier equivocación resultaría socialmente peligrosa."

"...Luego del alabado, la misa y el entierro –momento no menos temido o dramático que los anteriores-, el ritual continúa con la "novena". Durante nueve noches los familiares más cercanos junto con otros, rezan la novena en el mismo lugar donde se realizó el velorio. En la novena noche se efectúa el "novenario" que, es una réplica del alabado, quizá con una mayor fuerza dramática. El objetivo de la novena es asegurar la partida del alma del difunto y ayudarle a encontrar su buen destino." (Pezzi: 1996:59)

Naranjo (1986) situará con mayor precisión la diferencia del alabado respecto de los arrullos:

… los "alabados" no tienen nada que ver con los arrullos: son melodías lentas, tristes y "apagadas", no tienen acompañamiento de instrumentos, y aluden constantemente a la muerte y al temor en relación al destino de las almas. Muchos de ellos están estructurados de manera tal que es el propio muerto el que se dirige a los dolientes. En cierta forma, son rezos y súplicas con tenue entonación. Naranjo (1986:174)

Aparte de ser interpretados en los velorios de adultos, los alabaos se cantan durante celebraciones vinculadas al santoral católico, en especial aquellas de semana santa.

El día domingo de Ramos en que esta comunidad, lo hacemos en procesión en todo el pueblo, recordando la entrada de Jesús a Jerusalén, entonces allí utilizamos los alabados, en lo que es el sistema de procesión, o también cuando hacemos sistema de adoración... En Semana Santa y en víspera del patrono de aquí, de la comunidad, el cuatro de octubre. Entonces, esos alabados, celebraciones las hacemos ahorita que ya viene el cuatro de octubre (Entrevista; Caicedo: 2001).

En los velorios, los alabaos ayudan a que el espíritu del difunto abandone definitivamente la casa, ya que su alma, que se ha desprendido de su cuerpo a raíz de su fallecimiento, vagará cerca de su morada terrenal por un lapso de entre siete a nueve días, siendo su destino incierto, pues nadie está seguro de que alcanzará el cielo.

La ceremonia que inicia el mismo día del fallecimiento contiene una serie de normas rituales que deben observarse de forma estricta por los participantes, caso contrario el alma del difunto puede convertirse en una amenaza para los vivos. Durante el primer día las cantadoras cantan alabaos desde la noche hasta el amanecer. Al siguiente día se realiza la misa de cuerpo presente, luego de lo cual se entierra al difunto. Los siete días siguientes están destinados a los rezos y oraciones. Los cantos, rezos y oraciones buscan aliviar el dolor de los familiares, pero también representan una esperanza para el destino final del alma.

> La novena es un acto o ritual que celebramos después de la muerte de nuestros dolientes, nueve días después se cumple con este acto que es entregar una noche de oración a la persona que hemos perdido, antes de la novena cumplimos con el ritual de la misa de cuerpo presente, estos nueve días son nueve días de oración para la familia y amigos que nos ayuda a fortalecer el alma y el espíritu de quienes hemos perdido este ser querido.[16]

> Estamos rezando por el alma de esa persona que ha fallecido y en sobre este tipo de evento religioso también estamos pidiéndole a Dios que tome parte de esa persona que ha fallecido y que trate también de perdonarlo, pues!, allí entran no sólo alabados, también entran salves, entran otro tipo más de rezos de perdón, ya!, porque en ese tipo de evento tenemos nosotros, quienes estamos vivos decirnos así, pedirle mucho a Dios que perdone todas nuestras culpas que hayamos hecho en esta tierra, entonces dedicado hacia el difunto le pedimos a Dios que vea por él, y nosotros vemos por él también (Entrevista Caicedo: 2001).

El último día, el noveno, se vela simbólicamente al difunto y nuevamente se cantan los alabaos. Al amanecer se apagan todas las velas mientras el alma del difunto parte definitivamente hacia alguno de los mundos de los muertos, en medio de gritos y lamentos de sus familiares.

El alabao del noveno día es más que nada la despedida del muerto, y entre más importante haya sido el muerto, más largo e intenso será el canto. Al igual que el arrullo, el alabao es dirigido por las cantadoras que viven en la comunidad, las cuales no tienen que ser necesariamente miembros de la parentela.

Por lo común en el alabao del noveno día sólo una cantadora profesional, llamada "solista", conduce el canto. Su primer grito es siempre el mismo.

Adioooooooooo' primo hermano, adioooooooooo'

Al segundo "adio" todos entran y hacen eco. Unos adioses siguen a otros introductorios antes de que unas cuantas mujeres canten de manera lenta el primer verso:

Vo' vas y me dejas
Solito con Dios.

Luego todos cantan el coro:
Hermanito, hermanito
Me acompañarán[17]

En algunas poblaciones de la provincia de Esmeraldas, cuando el alma no quiere irse, se realiza "La Tumba", rito que consiste en elaborar un arreglo funerario simbólico con orientación hacia la puerta de la casa. Para el efecto, se construye una especie de escalera con nueve peldaños, en donde se ha colocado una cruz de papel entre sus gradas y dos velas en los extremos de cada grada. Al noveno día se obliga al alma a abandonar la casa, para lo cual la gente forma dos callejones, que parten desde el arreglo funerario hasta la puerta de la casa. Se cantan alabaos, se apagan las velas y luces de la casa, se cierran puertas y ventanas y se desbarata el altar. Todo esto provoca que el alma abandone definitivamente la casa en medio del dolor de sus familiares[18].

Según Jaramillo (2006:279) el sistema de versificación de los alabaos y los arrullos fue heredado de la poesía española tradicional como las coplas y los romances. Por su parte Enrique Buenaventura citado por Jaramillo, menciona que los alabados son variantes de los cantos gregorianos y de los cantos ambrosinos con dejes y cortes de influencia africana. Para Maya (1996:35) estos elementos fueron resignificados con base a elementos de tradiciones religiosas africanas que mantenían líneas de parentesco

supraterrenal con sus ancestros.

> En este proceso de reconstrucción y reafirmación cultural, el canto religioso ha sido un soporte oral esencial de la nueva memoria afrocolombiana. El estudio de los alabaos sugiere que el carácter sagrado de la alabanza española fue resignificado por los esclavizados colocando en esas matrices métricas y rítmicas nuevos contenidos que atribuían a los santos la calidad de parientes ancestrales supraterrenos, realizando de este modo un proceso de repersonalización y resocialización en el seno de la sociedad esclavista, cuya legislación cosificaba al africano. (Maya: 35)

Las estrategias para mantener y readaptar las tradiciones africanas frente a la gran influencia de la religión católica[19], también daría origen a los arrullos, cantos dirigidos a santos y vírgenes con la finalidad de solicitarles favores. En este sentido el arrullo es un término que se usa para designar tanto al canto cuanto al ritual.

El acto de arrullar, enamorar, cortejar, acariciar a las divinidades, constituye el elemento central de estos rituales. Entre los santos y vírgenes que forman parte de estas celebraciones tenemos: Virgen del Ceibo, Virgen de la Laja, Cristo de las Aguas, Virgen María, Virgen del Carmen, Santa Bárbara, Virgen de Atocha, San José, San Martín, San Antonio, San Vicente, Virgen de Fátima, entre muchos otros.

> Los santos deben ser celebrados para reeditar las alianzas, para "pagar favores", para formular nuevas peticiones, en definitiva para dar concreción a la reciprocidad en la que se supone que se funda la relación entre santos y hombres. El pensamiento popular concibe a los santos como seres que tienen necesidades y emociones, que les gusta ser famosos y que disfrutan de la risa y de la alegría de las fiestas que se celebran en su honor. (Naranjo: 1986:178).

La organización del arrullo es un rol estrictamente femenino, pues son las mujeres quienes conocen el calendario religioso para las celebraciones del santoral católico y se encargan de todos los detalles que el ritual conlleva, entre estos, la disposición y ornamentación del altar con sus elementos constitutivos, la convocatoria de las cantadoras y los percusionistas que las acompañarán, así como la provisión de licor suficiente para la celebración. El formato instrumental es similar al de los chigualos con la presencia de los bombos y cununos y las voces femeninas dispuestas en la estructura responsorial de los cantos de llamada y respuesta en la cual

una solista canta (glosadora) y un coro femenino le responde (respondedoras).

De acuerdo con el tipo de acontecimiento, el arrullo puede estar circunscrito a un ámbito familiar o público. Cuando es público se vincula por lo general al calendario litúrgico cristiano. En estos contextos, es frecuente ver cómo las imágenes de los santos son llevadas a recorrer distintos lugares que se consideran de su predilección. La funcionalidad de estos cantos dedicados a lo divino se expresa en su capacidad para reforzar alianzas, solicitar y agradecer favores, alcanzar la gracia del cielo o convocar los santos a las fiestas, por lo que es habitual que su interpretación se efectúe en procesiones alrededor del pueblo, con el paseo de la imagen por las calles o en balsa por el río, donde se canta sin parar hasta el amanecer del día siguiente. Se cree que los santos son vanidosos y les gusta la ceremonia.

Una celebración emblemática constituye la Fiesta de San Martín de Porres[20] en Canchimalero que se efectúa el 3 de noviembre de cada año en el norte de la provincia de Esmeraldas en honor a este santo y en agradecimiento por sus milagros. En esta ocasión se pasea al santo por el río Santiago en balsas decoradas con ramas de palmeras y hojas de platanales. El santo es colocado en la proa y en la popa van las mujeres cantando con el acompañamiento de los bombos y cununos. Gran cantidad de devotos confluyen desde distintos puntos de la región y navegando en balsas decoradas se dirigen hacia la isla de Canchimalero cantando arrullos.

Es frecuente que en este tipo de celebraciones los instrumentistas que tocan los bombos y cununos, así como las respondedoras se sumen libremente a la celebración, por lo que un solo arrullo puede albergar un gran número de ellos. No obstante, la voz de la glosadora permanece invariable, aunque puede alternarse con la de las cantadoras cuando va a interpretarse un nuevo arrullo.

Capítulo 4
La música ritual religiosa afroesmeraldeña y su organología tradicional

La interpretación de la música ritual religiosa afroesmeraldeña comprende formatos instrumentales compuestos por voces, membranófonos e idiófonos que son característicos en los arrullos y chigualos, mientras que los alabados son cantos a capela en los que, a excepción de las voces, no interviene ningún instrumento musical.

Como ya se señaló, el predominio de la percusión y los cantos de llamada y respuesta constituyen un legado africano al que recurrieron las primeras generaciones africanas que arribaron a la Nueva Granada para plasmar sus expresiones musicales, las mismas que con el tiempo se fueron consolidando hasta formar parte de su cultura intangible.

Aunque no pudieron traer consigo sus instrumentos musicales, en su memoria estaban intactos los saberes y conocimientos que pondrían en práctica para usarlos con los materiales que el entorno les brindaba. En este proceso no se descartan otras influencias que pudieron presentarse en los nuevos territorios y que formaron parte del sincretismo estratégico al cual ya nos hemos referido. En este sentido no interesa tanto el origen cuanto sí las significaciones y connotaciones simbólicas que fueron construyendo los afrodescendientes hasta convertirlos en elementos propios y consustanciales de su gran riqueza musical y cultural.

> Las sociedades humanas han inventado sus propios instrumentos musicales solamente en ocasiones excepcionales, ya que estos suelen formar parte del legado que reciben de civilizaciones más antiguas adaptándolos y transformándolos siguiendo sus gustos y nece-

sidades (Tranchefort: 1985:10).

En la cultura afroesmeraldeña la construcción y ejecución de instrumentos musicales, a excepción del guasá, es un rol asumido por los hombres, mientras que el canto en los arrullos, chigualos y alabados es asumido exclusivamente por voces femeninas[21].

A algunos instrumentos musicales se les atribuyen características sexuadas (masculino-femenino), aspecto que va a incidir en su ejecución y función. Por ejemplo y en el caso de los membranófonos, el instrumento macho suele ser de mayor tamaño y con membrana de animales machos, mientras que el instrumento hembra es de menor dimensión y con membrana de un animal de este sexo. En las piezas cumplen funciones distintas y ejecutan patrones rítmicos diferentes (Palacios: 2018: 109).

Bombo

Bimembranófono de cuerpo cilíndrico, de forma tubular, de golpe directo, de doble membrana apretada con aros circulares. El cuerpo del instrumento se elabora con maderas livianas que posean buena sonoridad, entre éstas se usan el palialte, la jigua, el amarillo tainde, el calande, el cedro y el tangaré. Es muy importante que las maderas sean cortadas en luna menguante para posteriormente secarlas en forma adecuada, a fin de que en el futuro no se partan. Las membranas se sujetan en los extremos y provienen de pieles diferenciadas de animales de los bosques tropicales.

La piel que se coloca en el lado que se percute corresponde a venado macho; mientras que la otra que actúa como resonadora es de tatabra hembra. Las membranas se sujetan con aros de jagua o de piquigua en sus extremos, los cuales se unen por amarres de fibras vegetales, sogas o cuerdas de nylon que sirven para definir la afinación del instrumento. El bombo para su ejecución debe estar suspendido o "guindado". Con esta finalidad se usan dos baquetas construidas generalmente con madera de balsa. La de mayor tamaño se denomina mazo o boliche debido a que en un extremo tiene un recubrimiento generalmente de caucho y es la que

percute la membrana. La otra es más delgada, se denomina apagante o golpeador y se la usa para percutir el aro del bombo.

Cununo

Membranófono de cuerpo cónico alargado, de golpe directo, de una sola membrana. El cuerpo del instrumento se dispone abierto en un extremo y cerrado en el otro. Para diferenciar el sonido del cununo macho y hembra se utilizan distintas pieles de animales. Cuando el cununo es macho se usa una membrana de piel de venado macho y cuando el cununo es hembra se utiliza piel de tatabra macho o piel de venado macho pero más delgada que la usada en el cununo macho.

Por lo general se usan las mismas maderas del bombo. La membrana se sujeta por dos aros de pinigua en la parte superior. En la parte inferior se coloca igualmente un aro de pinigua. Los aros de la parte superior e inferior se encuentran unidos por una cuerda de nylon en forma de zigzag. En el aro inferior se colocan seis cuñas de madera que sirven para ajustar la membrana y por lo tanto la afinación del instrumento. El cununo se ejecuta con ambas manos, se usa la palma y los dedos en distintas disposiciones. Para ejecutar el cununo el intérprete tiene que estar sentado y sostener al cununo entre sus piernas ligeramente levantado del suelo.

Guasá

Idiófono de sacudimiento dentro de un recinto cerrado, de golpe indirecto, de forma tubular. El cuerpo del instrumento es una pieza de caña guadúa cerrada naturalmente en uno de sus nudos y abierta temporalmente en el otro, mientras se extrae el material interno y se lijan prolijamente sus paredes, a fin de introducir semillas de achira y atravesar clavos o varillas de chonta en forma diagonal sobre el cuerpo del instrumento. Luego se

sella el extremo abierto con madera de balsa. La sonoridad de este instrumento surge por el golpe de las semillas sobre los clavos de chonta mientras se sacude el instrumento. Su ejecución es exclusiva de las mujeres.

Maracas

Idiófono de golpe indirecto, de sacudimiento dentro de un recinto cerrado, de percusión interna. Se construyen en un calabazo pequeño, redondo y vaciado, más o menos de diez centímetros de diámetro, al que se lo rellena con pepas de achira. En la cabeza del instrumento se coloca un mango de madera que sirve de soporte y que sirve para sostener el instrumento y sacudirlo.

Para Tranchefort (1985:29) "los diferentes tipos de maracas de América Central y del Sur derivan directamente del sonajero africano". Su ejecución está en manos de las mujeres cantadoras que tocan en los arrullos y chigualos de a una.

Carraca

Idiófono rascado con ranuras o estrías sin resonador. Para su construcción se usa la madera conocida como "chontilla brava". Consiste en una vara fina alargada de alrededor de 60 centímetros, en la cual se labran dientes de forma similar a las del güiro. Se ejecuta con un hueso de perico ligero, el mismo que de acuerdo a sus ejecutantes proporciona el sonido ideal.

Capítulo 5
Cancionero de Arullos, chigualos y alabados

Grupo Folclórico Arrullos y Chigualos Tululbí (Ricaurte)

Esmeraldas, Esmeraldas (Arrullo)

Esmeraldas es grande (Glosadora)
Más grande dicen que es Quito (Bis)
Más bonito es
Mi Señor Jesucristo (Coro Respondedoras)

Asómate a la ventana (Glosadora)
Ay Mi Señor Jesucristo (Coro Respondedoras)
Y vele la procesión (Glosadora)
Ay Mi Señor Jesucristo (Coro Respondedoras)
Todas vestidas de luto (Glosadora)
Ay mi Señor Jesucristo (Coro Respondedoras)
Ay, Jesús que compasión! (Glosadora)
Ay mi Señor Jesucristo (Coro Respondedoras)

Ay Esmeraldas es grande (Glosadora)
Más grande dicen que es Quito (Bis)
Ay más bonito es
Mi Señor Jesucristo (Coro Respondedoras)

Señores los que me oyesen (Glosadora)
Ay mi Señor Jesucristo (Coro Respondedoras)
No me murmuren la voz (Glosadora

Ay mi Señor Jesucristo (Coro Respondedoras)
Que me ha dado romarizo (Glosadora)
AY Mi Señor Jesucristo (Coro Respondedoras)
Y me quiere dar la tos (Glosadora)
Mi Señor Jesucristo (Coro Respondedoras)

Ay Esmeraldas es grande (Glosadora)
Más grande dicen que es Quito (Bis)
Más bonito es
Mi Señor Jesucristo (Coro Respondedoras)

Señores los que me oyesen (Glosadora)
Ay mi Señor Jesucristo (Coro Respondedoras)
No me murmuren la voz (Glosadora)
Ay mi Señor Jesucristo (Coro Respondedoras)
Que me ha dado romarizo (Glosadora)
Ay mi Señor Jesucristo (Coro Respondedoras)

Y me quiere dar la tos (Glosadora)
Mi Señor Jesucristo (Coro Respondedoras)

La Muluta (Chigualo)

Taita ye, mama ye (Glosadora)
Se fue la muluta
Paligüandé (Coro Respondedoras)
Se fue la muluta

Carapucho colorado (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)
De la mata te cogí (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)
La mata quedó llorando (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)
Como yo lloré por ti (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras))

Ay Taita ye, mama ye, (Glosadora)
Se fue la muluta
Paligüandé (Coro Respondedoras)
Ay Se fue la muluta (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)

Hermanita de mi vida (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)
A las dos nos llevan tema (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)
Nosotras no hacemos nada (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)
El mundo está que se quema (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)

Ay Taita ye, mama ye, (Glosadora)
Se fue la muluta
Paligüandé (Coro Respondedoras)
Ay Se fue la muluta (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)

Me subí a los altos pinos (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)
A ver si los divisaba (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)
El pino como era pino (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)
De verme llorar, lloraba (Glosadora)

Paligüandé (Coro Respondedoras)

Ay Taita ye, mama ye, (Glosadora)
Se fue la muluta
Paligüandé (Coro Respondedoras)
Ay Se fue la muluta (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)

Ese cununo que suena (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)
Tiene boca y quiere hablar (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)
Un grado nomás le falta (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)
Para sentarse a llorar (Glosadora)
Paligüandé (Coro Respondedoras)

El Río Tulubí (Arrullo)

El río de Tulubí
Crece grande y no vacea
Y cuando vadea (Glosadora)

Las playas salen afuera (Coro respondedoras)

Hay salen afuera salen afuera (Glosadora)
Las playas salen afuera (Coro respondedoras)

Hay a la madrina del niño (Glosadora)
Las playas salen afuera (Coro respondedoras)

Hay díganle que digo yo (Glosadora)
Las playas salen afuera (Coro respondedoras)

Ay que si no tenía bebida (Glosadora)
Las playas salen afuera (Coro respondedoras)

Ay para qué me convidó
Las playas salen afuera (Coro respondedoras)

Ay cuando yo fuera sabido
Ay que el Ministro iba a venir
Ay para haberlele guardado flores
las flores de mi jardín

Y cuando vadea (Glosadora)
Las playas salen afuera (Coro respondedoras)

Hay salen afuera salen afuera (Glosadora)
Las playas salen afuera (Coro respondedoras)

Ay cuando yo fuera sabido
Ay que el Ministro iba a venir
Ay para haberle guardado flores
las flores de mi jardín
Y cuando vadea (Glosadora)

Las playas salen afuera (Coro respondedoras)

Hay salen afuera salen afuera (Glosadora)
Las playas salen afuera (Coro respondedoras)

Al Juego Del Rey (Chigualo)

Derrumbos y más derrumbos
¡Ay sabio como será!
A si no te paras durito (Glosadora)
Derrumbo te va a tumbá (varias veces) (Coro respondedoras)

A por la playa sale el sol (Glosadora)
Derrumbo te va a tumbá (Coro respondedoras
A por el calvario la luna (Glosadora)
Derrumbo te va a tumbá (Coro respondedoras
Donde está la Virgen pura (Glosadora)
Derrumbo te va a tumbá) (Coro respondedoras
No hay oscuridad ninguna (Glosadora)
Derrumbo te va a tumbá) Coro respondedoras

¡Alto! (se detiene la música)
Deje un poco la bulla
Silencio manda decir mi Rey
Que dejen la bulla
Que la mujer está con un fuerte dolor
De cabeza
¿Y a usté también no le gusta?
¿Y cómo no me va a gustá?

Derrumbos y más derrumbos
¡Ay sabio como será!
A si no te paras durito (Glosadora)
Derrumbo te va a tumbá (varias veces) (Coro respondedoras)
Mañana me voy pa abajo (Glosadora)
Derrumbo te va a tumbá (Coro respondedoras)
con mi potrillo a vendé (Glosadora)
Derrumbo te va a tumbá (Coro respondedoras)

¡Silencio!,(se detiene música)
manda a decir mi Rey que por
favor de dejar la bulla,
que la mujer está con un fuerte dolor
de oído.

¡Dígale al Rey que no esté hablando
huevadas!
Porque nosotros estamos celebrando
Un fiestival
¿Y a usté también no le gusta?
¿Cómo no me va a gustar?

Derrumbos y más derrumbos
¡Ay sabio como será!
A si no te paras durito (Glosadora)
Derrumbo te va a tumbá (varias veces) (Coro respondedoras)
¡Silencio!. (Se detiene música)
¿No mandó a decir mi Rey que por favor dejen la bulla?
Que la Reina está con dolor de barriga.
¿La Reina con dolor de barriga?
Dígale a mi Rey que nosotros tenemos
un festival bien profundo
Y no lo vamo a dejar por palabra de él.
¿Y a usté también no le gusta?
¿Cómo no me va a gustá?

Con la playa baña el sol (Glosadora)
Derrumbo te va a tumbá (Coro respondedoras)
Por el calvario la luna (Glosadora)
Derrumbo te va a tumbá (Coro respondedoras)
Donde está la Virgen pura (Glosadora)
Derrumbo te va a tumbá (Coro respondedoras)
No hay oscuridad ninguna (Glosadora)
Derrumbo te va a tumbá (Coro respondedoras)

Alabado Sea El Santísimo (Alabao)

Alabado sea el santísimo
Sacramento del altar
Y María sea concebida
Sin pecado original
Y María sea concebida (Solista)
Sin pecado original (Coro mujeres)

El manjar más regalao (Solista)
De este suelo terrenal
Es Jesús sacramentado

Dios eterno e inmortal

Alabado sea el santísimo (Coro mujeres)
Sacramento del altar
Y María sea concebida
Sin pecado original

¡Oh, Jesús sacramentado! (Solista)
Cristo hijo del Dios vivo
Escondido en esta hostia
Misericordia te pido

Alabado sea el santísimo (Coro mujeres)
Sacramento del altar
Y María sea concebida
Sin pecado original

En el cáliz está la sangre (Solista)
De Jesús sacramentado
Para redimir al hombre
Y librarle del pecado

Alabado sea el santísimo (Coro mujeres)
Sacramento del altar
Y María sea concebida
Sin pecado original

Sea siempre bendecido (Solista)
Y por todos adorado
Sea de todos querido
Mi Jesús sacramentado

Alabado sea el santísimo (Coro mujeres)
Sacramento del altar
Y María sea concebida
Sin pecado original

El Día Jueves De La Cena (Alabao)

(Solista)
Mansión, mansión
Mansión del verbo divino

Mansión, mansión
Mansión del verbo divino
El día jueves de la Cena
Cristo se manifestó
Veinticuatro pié lavó
Por una voluntad plena

(Coro mujeres)
Mansión, mansión
Mansión del verbo divino
Mansión, mansión
Mansión del verbo divino

(Solista)
Preguntó la Magdalena
¿Quién hizo al verbo absoluto,
quién hizo al Cristo más justo
y al pie de la santa Cruz?

(Coro mujeres)
Mansión, mansión
Mansión del verbo divino
Mansión, mansión
Mansión del verbo divino
Y cuando expiró Jesús
El sol se vistió de luto

(Solista)
Las piedras lloraron sangre
Las piedras se dividieron
Las piedras lloraron sangre
Cuando mi Jesús expiró

(Coro mujeres)
Mansión, mansión
Mansión del verbo divino
Mansión, mansión
Mansión del verbo divino
Y cuando expiró Jesús
El sol se vistió de luto

(Solista)
Con esto no digo más
Al pie de un verde madero
Aquí se acaban los versos
Del Redentor de los cielos

(Coro mujeres)

Mansión, mansión
Mansión del verbo divino
Mansión, mansión
Mansión del verbo divino

Asociación de Desarrollo Cultural Playa (Ricaurte)

El Viejito (Arrullo)

Se quemó Tumaco (Glosadora)
Se quemó el bajito (bis)
Y quién lo quemó
Dicen que fue un viejito

Viejito, viejito (Coro respondedoras)

Pongo la rodilla en tierra (bis) (Glosadora)
Viejito, viejito (Coro respondedoras)
Y me abrazo de la cruz) (bis) (Glosadora)
Viejito, viejito (Coro respondedoras)
Con mi nombre lo encomiendo (bis) (Glosadora)
Viejito, viejito (Coro respondedoras)
Al dulcísimo Jesús (bis) (Glosadora)
Viejito, viejito (Coro respondedoras)

Repiquémen ese bombo (bis) (Glosadora)
Viejito, viejito (Coro respondedoras)
Para yo poder cantar (bis) (Glosadora)
Viejito, viejito (Coro respondedoras)
Si no hay quien me lo repique (bis) (Glosadora)
Viejito, viejito (Coro respondedoras)
Yo lo voy a repicar (bis) (Glosadora)
Viejito, viejito (Coro respondedoras)

La luna para salir (bis) (Glosadora)
Viejito, viejito (Coro respondedoras)
Le pidió licencia al sol (bis) (Glosadora)
Viejito, viejito (Coro respondedoras)
Y yo para despedirme (bis) (Glosadora)
Viejito, viejito (Coro respondedoras)
Con su licencia me voy (bis) (Glosadora)
Viejito, viejito (Coro respondedoras)

Pajarillo Que Te Dije Yo (Arrullo)

Pajarillo que te dije yo (Glosadora)
Pajarillo que te dije yo
Que te dije yo, que te dije yo.

Denle duro al bombo (bis) (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
Denle nomás (bis) (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
Que si se me rompe (bis) (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
Lo voy a pagar (bis) (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
¡Ay pajarillo! (bis) (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
Que te dije yo (bis) (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)

La Virgen María (bis) (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
Se me apareció (bis) (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
Con el escapulario (bis) (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
Que al cuello lo echó (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
¡Ay pajarillo! (bis) (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
La cucarachita (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
se metió a partera(Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)

por verle la falta (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
a la compañera (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)

¡Ay pajarillo! (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)

Que nube tan alta (bis) (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
tengo que subir (bis) (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
para arrullar a Carmela (bis) (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
que quiere dormir (bis) (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)
¡Ay pajarillo! (bis) (Glosadora)
Que te dije yo (Coro respondedoras)

La Madre de este Angelito (Chigualo)

La madre de este angelito (Glosadora)
Que no deja de llorar (bis)
Padre mío, San Antonio
Como la haremos callar (tres veces) (Glosadora)
Hay como (la haremos callar) (Respondedoras)

Quién es que me toca el bombo (Glosadora)
Que no lo sabe tocar (bis) (Glosadora)
Venga otro cununero (Glosadora)
Que lo sepa repicar (Respondedoras)

La madre de este angelito (Glosadora)
Que no deja de llorar (bis)
Padre mío, San Antonio (bis)
Como la haremos callar
Hay como le haremos callar (Respondedoras)

Cuando voy a los velorios (Glosadora)
Toditos me ven la cara
La gente se queda diciendo
Que de mí no han visto nada (Respondedoras)

Si Mi Dios Quisiera (Alabao)

PADRE NUESTRO (ORACIÓN)

Si mi Dios quisiera
Ya como nací, muriera
Y mi pañalito
De mortaja me sirviera (coro)

Camina la Virgen pura
Del valle para Belén (coro)
En la mitad del camino
Pidió el niño agua a beber (coro)

Si mi Dios quisiera
Ya como nací, muriera
Y mi pañalito
De mortaja me sirviera (coro)

Rezo

Padre nuestro que estás en los cielos
Santificado sea tu nombre

Vénganos en tu reino
Danos hoy nuestro pan de cada día
Perdona nuestras ofensas
Como también nosotros perdonamos a los que nos ofenden
No nos dejes caer en tentación y líbranos del mal.

Dios te salve María,
Llena eres de gracia
El Señor es contigo
Bendita eres entre todas las mujeres
Y bendito sea el fruto de tu vientre, Jesús.
Santa María, madre de Dios
Ruega por nosotros los pecadores
Ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén.
¡Oh, señor!, dale el descanso eterno
y que brille para ella la luz perpetua y descanse en paz. (Bis)
Amén.

Grupo Cultural El Esterado (Calderón)

De Tanto Dolor que Tengo (Alabao)

De tanto dolor que tengo
No sé cuál es el que me duele

Virgen de la Candelaria
Que le mandas a Jesús
Una túnica morada
para que muera en la cruz

Cuando yo veo a mi madre
En media sala extendida
Se me hace que la estoy viendo
Dentro de su cama dormida

Adiós tierra y adiós mundo
Yo ya de ti me aparté
Los ignorantes que quedan
Dirán que me condenen

Dos Poderes (Arrullo)

Antoñito tiene, tiene (Glosadora)
Tiene dos poderes, tiene (Glosadora)
Antoñito tiene, tiene (Glosadora)
Tiene dos poderes, tiene (Glosadora)
Con el uno nos castiga (Glosadora)
Tiene (Coro respondedoras)
Con el otro nos protege
Tiene (Coro respondedoras)

Delen duró a ese bombo (Glosadora)
Tiene (Coro respondedoras)
Que se acabe de romper (Glosadora)
Tiene (Coro respondedoras)
Y si le hace pellejo (Glosadora)
Tiene (Coro respondedoras)
Hay que volverlo a componer (Glosadora)
Tiene (Coro respondedoras)

Antoñito tiene, tiene (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)
Tiene dos poderes tiene, (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)

Con el uno nos castiga (Glosadora)

Ay tiene (Coro respondedoras)

Con el otro nos protege (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)

Señores los que me oyeran (Glosadora)
Hay tiene (Coro respondedoras)
No me murmuren la voz (Glosadora)
Hay tiene (Coro respondedoras)
Que me ha dado el romarizo (Glosadora)
Hay tiene (Coro respondedoras)
y me quiere dar la tos (Glosadora)
Hay tiene (Coro respondedoras)

Antoñito tiene, tiene (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)
Tiene dos poderes (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)

Con el uno nos castiga (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)
Con el otro nos protege (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)

Ahora si me va a gustar (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)
Como debo de cantar (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)
Tu palabra con la mía (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)
Todas salen al compás (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)

Antoñito tiene, tiene (Glosadora)

Ay tiene (Coro respondedoras)
Tiene dos poderes (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)
Con el uno nos castiga (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)
Con el otro nos protege (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)

Señores los que me oyeran (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)
Pongan atención (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)
Las que están cantando (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedora

Son de Calderón (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)

Antoñito tiene, tiene (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)
Tiene dos poderes (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)
Con el uno nos castiga (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)
Con el otro nos protege (Glosadora)
Ay tiene (Coro respondedoras)

Grupo Las Playadoras de Santa Rita (Santa Rita)

Dulcísima Virgen (Alabao)

Dulcísima virgen
Del cielo delicia
La flor que te ofrezco
Recibe propicia (Solista)

Dulcísima virgen (Coro mujeres)
Del cielo delicia
La flor que te ofrezco
Recibe propicia

Si montra pasó (Solista)
Nuestra alma divina
Cuando en el presidio
Que Jesús moría

Dulcísima virgen (Coro mujeres)
Del cielo delicia
La flor que te ofrezco
Recibe propicia

Un pesado leño (Solista)
Cargando venía
Caminando a golpe
Con la tiranía

Dulcísima virgen (Coro mujeres)
Del cielo delicia
La flor que te ofrezco
Recibe propicia

¡Oh virgen María!
Viuda y afligida
Y en tu soledad
Un dolor te abriga

Dulcísima virgen (Coro mujeres)
Del cielo delicia
La flor que te ofrezco
Recibe propicia

Al Pasar el Puente (Arrullo)

Al pasar el puente
Encontré un tesoro
Un niño de plata
Que parecía marfil (Glosadora)

Al pasar el puente
Encontré un tesoro
Un niño de plata (Coro respondedoras)
Que parecía marfil (Coro respondedoras)

Y lo reviraba (Glosadora)
Y lo reviré (Coro respondedoras)
Y le preguntaba niño bendito lindo es (Coro respondedoras)

Buenos días pues señores (Glosadora)
Lindo es (Coro respondedoras)
Buenos días ¿cómo están? (Glosadora)
Lindo es (Coro respondedoras)
Buenos días compañeros (Glosadora)
Lindo es (Coro respondedoras)
Buenos días ¿cómo están? (Glosadora)
Lindo es (Coro respondedoras)
Reciban un buen saludo (Glosadora)
Lindo es (Coro respondedoras)
Que Santa Rita les da (Glosadora)

Y lo reviraba (Glosadora)
Y lo reviré (Coro respondedoras)
Y le preguntaba niño bendito lindo es (Coro respondedoras)

Me subí a los santos pinos (Glosadora)
Lindo es (Coro respondedoras)
Para ver si me divisaba (Glosadora)
Lindo es (Coro respondedoras)

El pino como era pino (Glosadora)
Lindo es (Coro respondedoras)
En verme llorar lloraba (Glosadora)
Lindo es (Coro respondedoras)

Y lo reviraba (Glosadora)
Y lo reviré (Coro respondedoras)
Y le preguntaba niño bendito lindo es (Coro respondedoras)

Conclusiones

La cultura afrodescendiente del litoral pacífico colombo-ecuatoriano representa un proceso de construcción regional a través de la readaptación de elementos constitutivos de los conocimientos y saberes africanos y su interrelación con aquellos que promovieron e impusieron los ibéricos, así como los provenientes de los pueblos originarios que han ocupado estos territorios desde épocas inmemoriales. En un primer momento un segmento amplio de este territorio comprendido entre Ancón de Sardinas al norte y Cabo pasado al sur estuvo libre del control de la corona española, erigiéndose como un gran "palenque" liberto de negros, zambos, mulatos e indígenas. Conocido como "El Reino Mulato" fue un reducto impenetrable y mantuvo en jaque a las autoridades españolas por alrededor de ciento cincuenta años. Vale mencionar que varios de los africanos en condición de esclavos que habían huido de las embarcaciones que naufragaron en la costa de Esmeraldas ya hablaban español y habían sido convertidos a la religión católica. Fue el caso del líder Alonso de Illescas, nacido en Cabo Verde, capturado en su infancia y llevado a Sevilla en donde es bautizado en la casa de Alonso de Illescas, de quien toma su nombre. Illescas aprendió el castellano y las destrezas de las armas occidentales, aspectos que serían claves para obtener el liderazgo por un tiempo del "Reino Mulato". Paralelo al palenque liberto, los jesuitas emprendieron desde Cartagena la conversión y catequización de los africanos que llegaban al puerto, algunos serían trasladados posteriormente por sus esclavistas a plantaciones y minas de la región del pacífico colombo-ecuatoriano. La iglesia católica buscó llegar siempre con sus curas a las regiones más inhóspitas y alejadas, a fin de no descuidar la conversión al catolicismo de los africanos y sus descendientes, al mismo tiempo que persiguieron y castigaron todo aquello que consideraban herejías o idolatrías. La interrelación y confluencia de los africanos y sus descendientes con la religión católica dará lugar a un mundo cosmogónico propio que define la estruc-

tura y clasificación de géneros musicales de carácter ritual que nacen en tierras americanas y muestran una extraordinaria adaptación y resignificación simbólica, aspecto que fue clave para su supervivencia e imperante búsqueda de libertad.

Los afrodescendientes del pacífico colombo-ecuatoriano reinventaron su legado organológico ancestral, otorgaron nuevos significados a los cultos católicos, adaptaron las formas literarias europeas, para crear tres géneros musicales de enorme riqueza y trascendencia. Los arrullos, chigualos y alabados. Esta nueva cultura musical conserva características propias de las músicas tradicionales africanas

africanas como son los cantos de llamada y respuesta y el predominio de la percusión, no obstante, no es una cultura africana, española ni indígena, sino afrodescendiente, con rasgos predominantes de las sonoridades africanas y una intensidad variable de elementos españoles e indígenas. De esta forma la música ritual afrodescendiente del pacífico colombo ecuatoriano es fruto de la diáspora africana y de la totalidad histórico-cultural que se generó a partir de las cosmovisiones de los nacidos en África y trasladados por la fuerza a territorios americanos.

Bibliografía

Antón Sánchez, John. Diagnóstico de la problemática afroecuatoriana y Propuestas de Acciones Prioritarias. Cooperación Técnica BID ATN/ SF-7759-EC. Apuntes sobre la historia de los afrodescendientes en el Ecuador. Por John Antón Sánchez Asesor. 2003.

Cabello de Balboa, Miguel. Obras. Vol 1. Editorial Ecuatoriana. Quito, Ecuador. 1945.

Jaramillo, María Mercedes, Los alabaos, los arrullos y los chigualos como oficios de difunto y ritos de cohesión social en el Litoral Pacífico Colombiano, Inti. Revista de Literatura Hispánica No 63, 64. Estados Unidos. 2006

León, Argeliers. Música Popular de Origen Africano en América Latina. En Introducción a la Cultura Africana en Américana Latina. Págs.: 99-143. París. UNESCO. 1979

Naranjo, Marcelo. La cultura popular en el Ecuador. Tomo IV. Esmeraldas. Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP. Quito, Ecuador. 1986.

Nettl, Bruno. Música Folklórica y Tradicional de los Continentes Occidentales. Alianza Editorial. Madrid. 1985.

Maya Restrepo, Luz Adriana. AFRICA: LEGADOS ESPIRITUALES EN LA NUEVA GRANADA, SIGLO XVII, Historia Crítica , 12 (January 1996): 29-42. Universidad de los Andes. Bogotá. Colombia.

Palacios Mateos, Fernando, La Riqueza de los Instrumentos Musicales Tradicionales Afroesmeraldeños. Editorial Abya Yala. Quito, Ecuador. 2014.

Palacios Mateos, Fernando, Culturas Intangibles en Movimiento. La Música Tradicional Afroesmeraldeña, Ecuador. Editorial Abya Yala. Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Ecuador. 2018.

Pezzi, Juan Pablo. Aporte hacia la consolidación de la identidad cultural del negro esmeraldeño. En "Identidades en Construcción". Colección de Antropología Aplicada N°10. Ediciones Abya-Yala. Quito, Ecuador. 1996.

Rahier, Jean. La Décima: Poesía Oral Negra del Ecuador. Ediciones Abya-Yala. Centro Cultural Afro-Ecuatoriano. Quito, Ecuador. Sin fecha.

Rahier, Jean. La Música y los instrumentos musicales afroesmeraldeños. Informe Antropológico al Centro de Investigación y Cultura del Banco Central (1981-1990). Revista Traversari No 3 . Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito. 2016.

Ramón Valarezo, Galo. El aporte de los afrodescendientes en la construcción del Estado Nacional Ecuatoriano. Inédito. 2008.

Roy, Maya. Músicas Cubanas. Ediciones Akal. Madrid. 2003.

Rueda Novoa, Rocío. Zambaje y Autonomía. Historia de la gente negra de la provincia de Esmeraldas. Siglos XVI-XVIII. Colección Marejada N°1. Ediciones Abya-Yala. Municipalidad de Esmeraldas. Quito, Ecuador. 2001.

Storm Roberts, John. La música negra afro-americana. Ed. Víctor Lerú. Buenos Aires, 1978.

Tardieu, Jean-Pierre. El Negro en la Real Audiencia de Quito (Sigos XVI-XVIII). Editorial Abya Yala. Quito. 2006.

Tello, Aurelio. "La Música Religiosa En El Virreinato." Confluencia 10, no. 2 (1995): 170-76. http://www.jstor.org/stable/27922295.

Tranchefort, Francois René. Los instrumentos musicales en el mundo. Alianza Editorial. Madrid. 1985.

Valencia, Lindberg Oswaldo. Remberto Escobar Quiñónez Memoria Viva. Costumbres y tradiciones esmeraldeñas. Taller de arte y cultura negra ecuatoriana "La canoita". Quito, Ecuador. Sin fecha.

Vargas Arana, Paola. Pedro Claver y la evangelización en Cartagena: Pilar del encuentro entre africanos y el Nuevo Mundo, siglo XVII Fronteras de la Historia, núm. 11, 2006, pp. 293-328 Instituto Colombiano de Antropología.

Whitten, Norman E. Pioneros negros. La cultura afro-latinoamericana del Ecuador y de Colombia. Centro Cultural Afroecuatoriano. Quito, Ecuador. 1992.

Whitten, Norman E. Clase, parentesco y poder en un pueblo ecuatoriano. Los negros de San Lorenzo. Centro Cultural Afroecuatoriano. Quito, Ecuador. 1997.

Entrevistas

Morales, Inés, San Lorenzo, 2002
Ballasillo, Willer, San Lorenzo, 2002
Cortez, Petronio, San Lorenzo, 2002
Mina, Holguer, San Lorenzo, 2002
Mina, Ana Luisa, San Franciso, 2002
Caicedo, Manuel, San Franciso, 2002
Chillambo, Domingo, Ricaurte, 2002
Chillambo, Luis, Ricaurte, 2002
Velasco, Esther, Ricaurte, 2002
Preciado, Rosa, Calderón, 2002
Mina, Arquímides, Santa Rita, 2002

Anexos
Glosadoras, respondedoras e instrumentistas

Asociación de Desarrollo Cultural Playa de Ricaurte

Glosadoras:
Alberta Ayoví
Carolina Mina Preciado

Respondedoras:
Alba Mina Porozo
Delfina Arroyo
Ana Araujo
Donasita Arroyo
Juana Quintero
Nancy Caicedo
Wilma Estayci

Bombos:
Enver Ayoví
Aquiles Estupiñán

Cununos:
Edison Mina
Hector Mairongo

Grupo Cultural El Esterado

Glosadoras:
Rosa Preciado
Dominga Chillambo
Elsa Quintero
Olaice Cortez

Respondedoras:
Aída Carabalì
María Mina
Olaice Cortez
Eugenia Mina
Rosalinda Mercado
Oleiza Cortez
Dora Mercado
Olinda Cortez

Bombos:
Doria Mercado
Celino Caicedo

Cununo:
Delia Cortez

Grupo Folclórico Arrullos y Chigualos Tulubí de Ricaurte

Glosadoras:
Dominga Chillambo
Elsa Quintero

Respondedoras:
Edith Klínger
Elodia Chillambo
Manuela Chillambo
Hungría Alao
Elsa Quintero
Juana Ferrín
Alba Nazareno
Nancy Ortiz
María Tomasa Cuero
Juana Solís

Bombos:
Segundo Mina
Xavier Rodríguez

Cununos:
María Alejandrina Estacio
Ana Luz Angulo

Carraca:
San Luis Chillambo

Grupo Las Playadoras de Santa Rita

Glosadoras:
Nilsa Mina
Mascolfa Nazareno

Respondedoras:
Bercelina Mina
Esther Velasco
Clara Caicedo
Fermina Caicedo
Verónica Arroyo
Sevina Bennet
Mascolfa Nazareno
Yadira Arroyo
Lenoide Mina
Luz María Mina
Celia Bennet

Bombos:
Arquímides Mina
Maximiliana Ayoví

Cununos:
Ervin Caicedo
Petronilo Caicedo

Glosario

Diáspora: Dispersión de un pueblo o comunidad humana por el mundo.

Hierofanía: Manifestación de lo sagrado.

Idiófonos: Según la clasificación de Hornbostel-Sachs, es un instrumento musical que tiene sonido propio porque usa su cuerpo como materia resonadora. Produce el sonido primariamente por la vibración del propio cuerpo, sin uso de cuerdas, membranas o columnas de aire.

Membranófonos: Instrumento musical cuya vibración se produce en una membrana tensa hecha de piel o de materiales sintéticos.

Numinoso: De numen. Manifestación de poderes divinos.

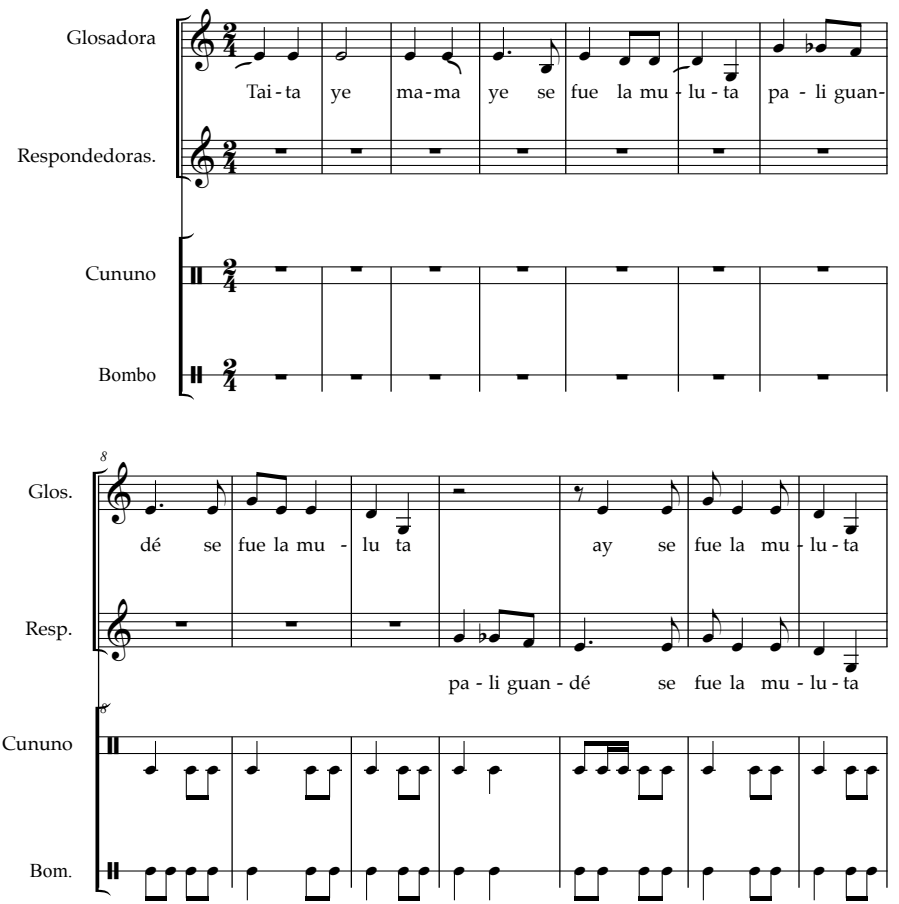
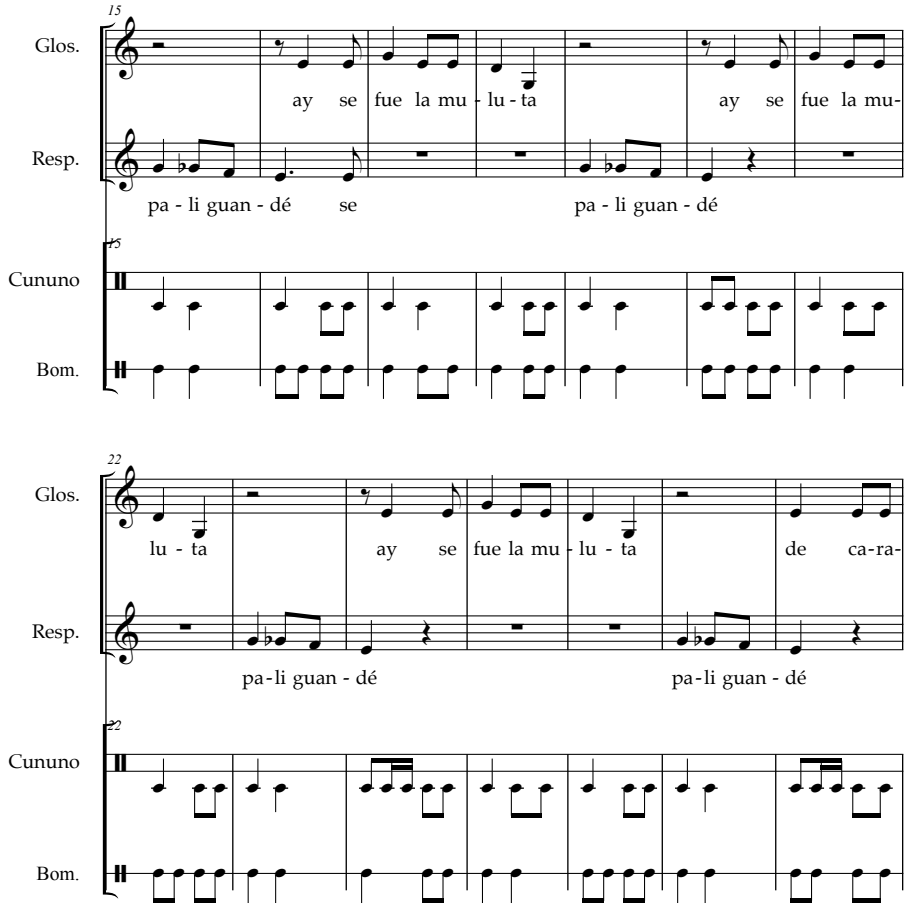
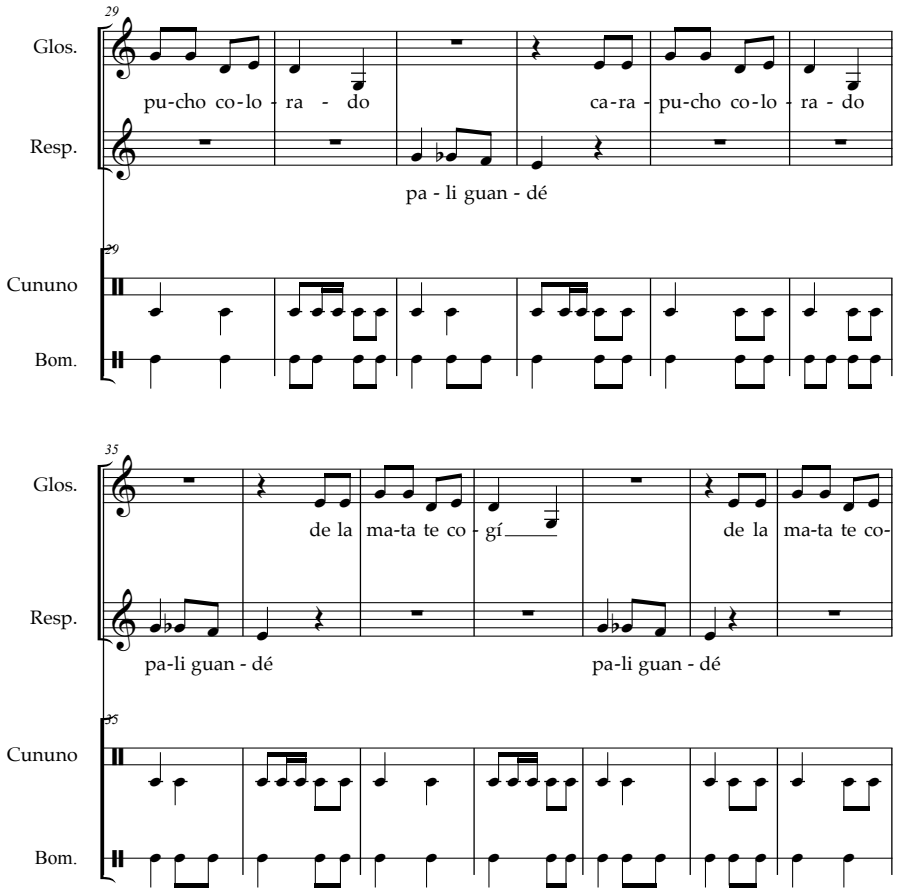
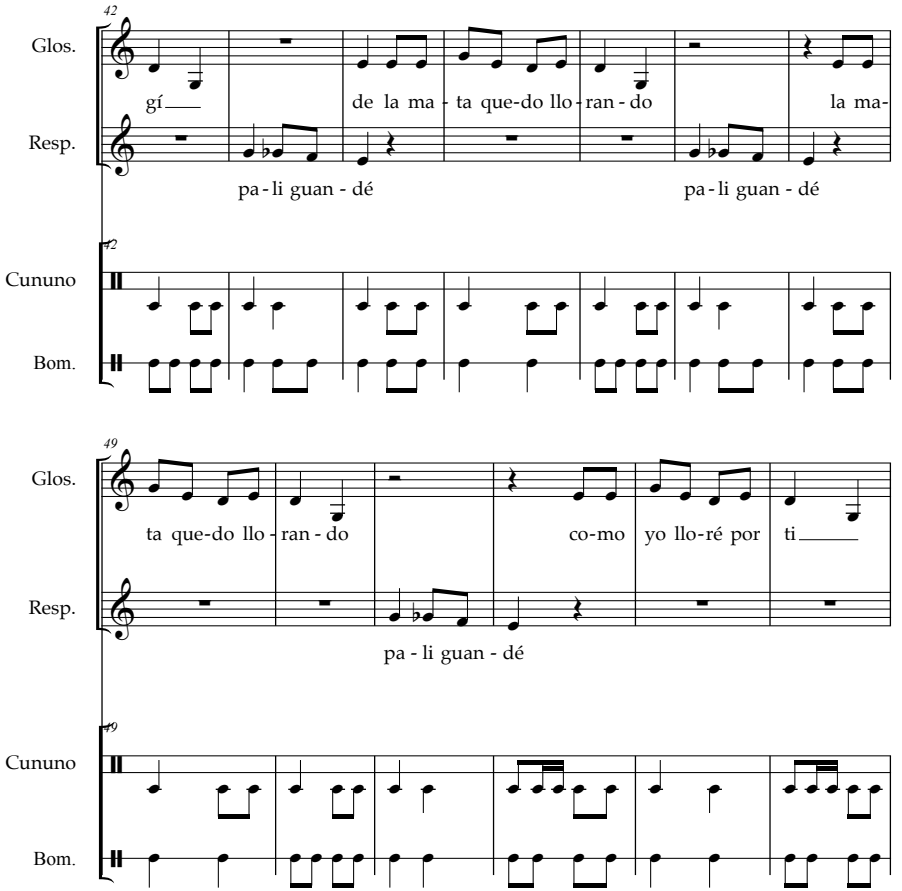
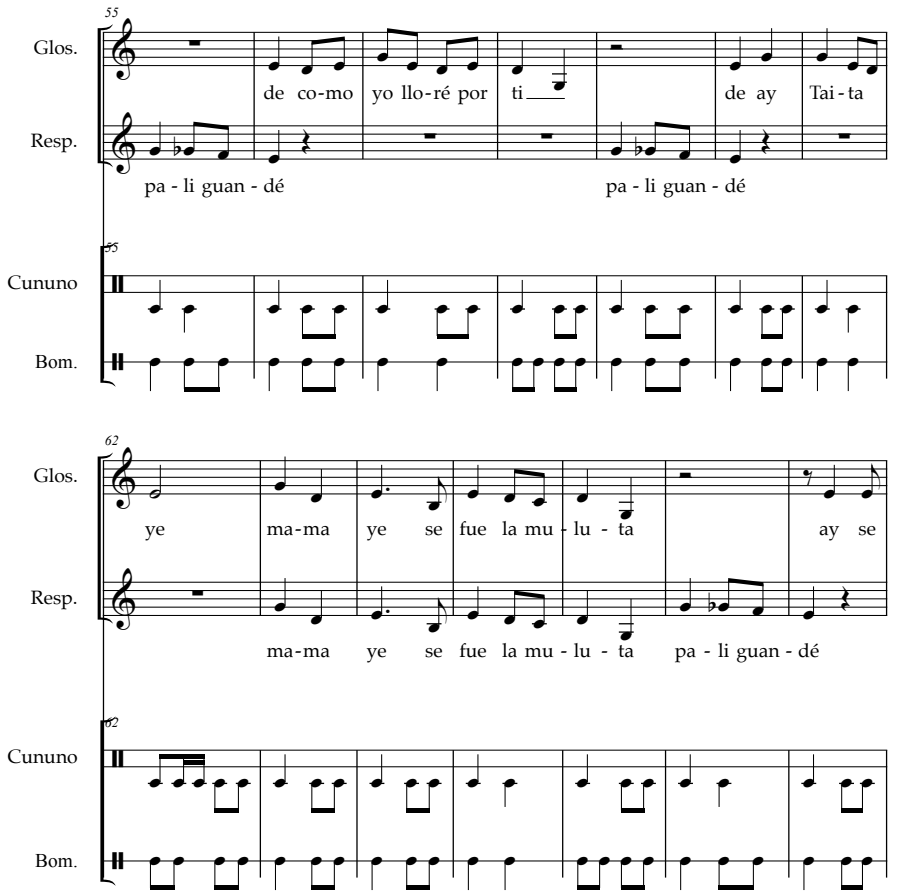
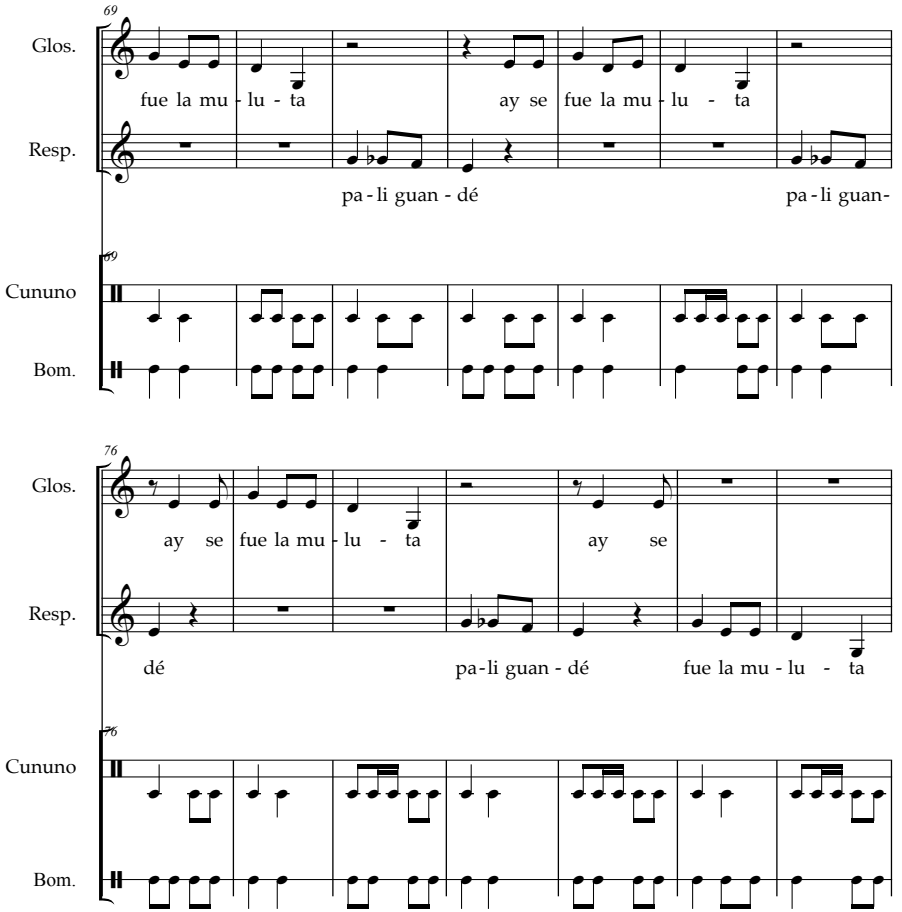
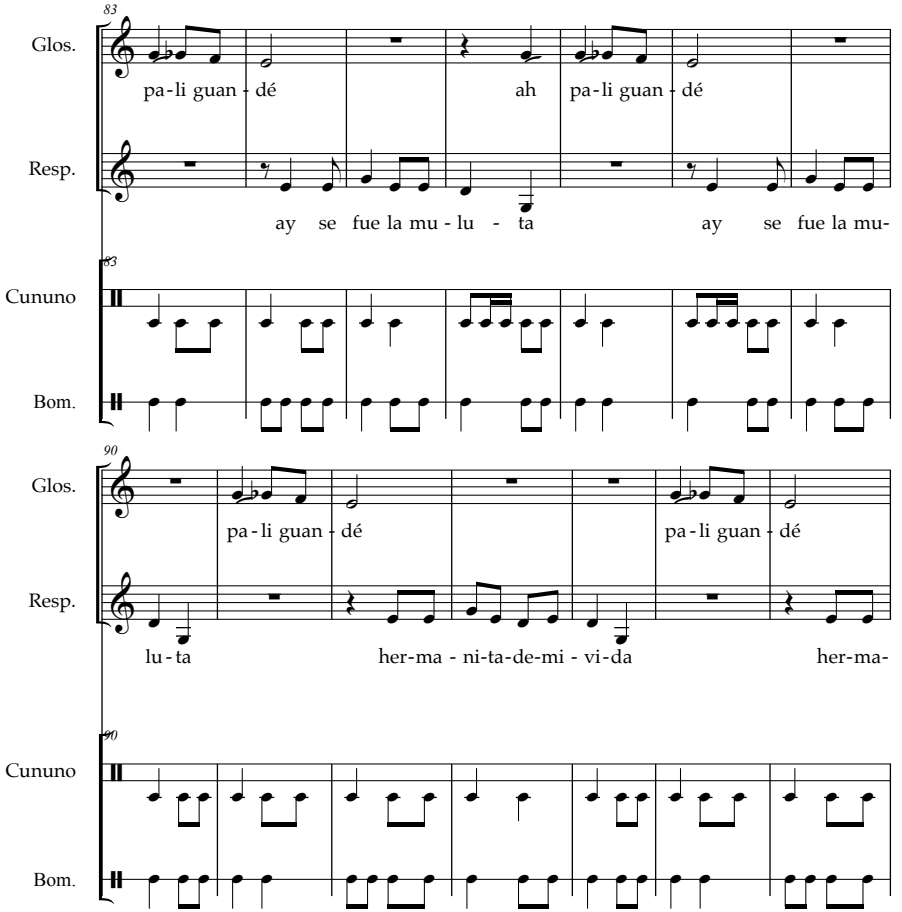
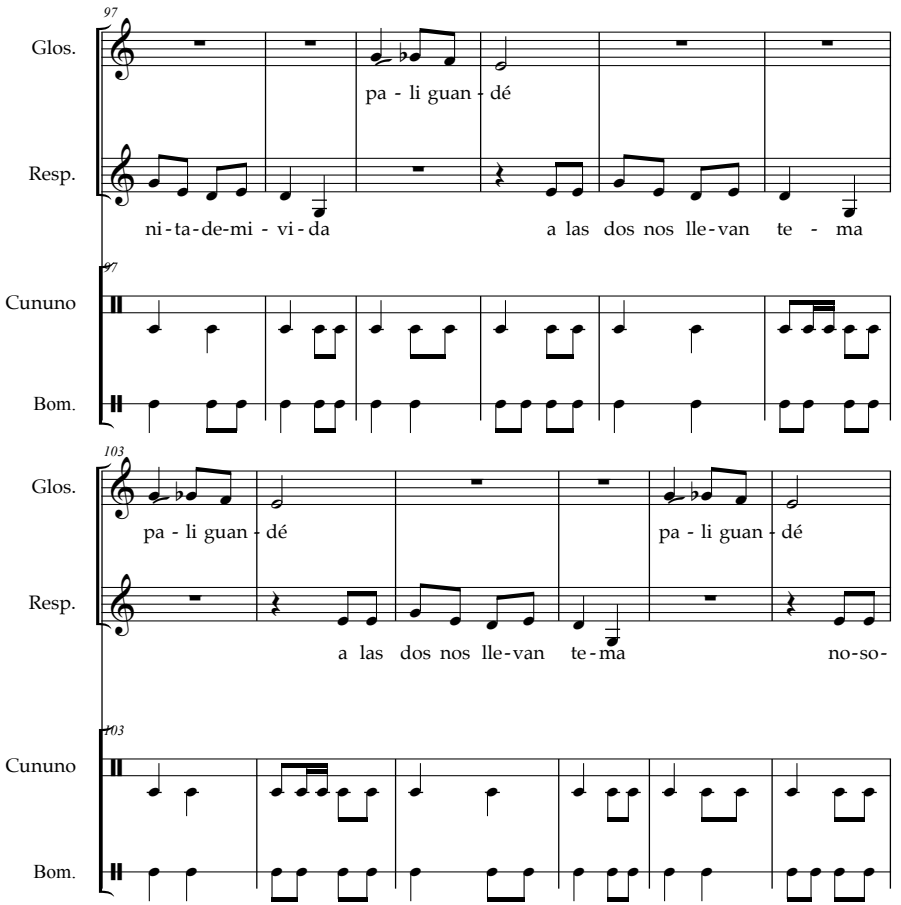
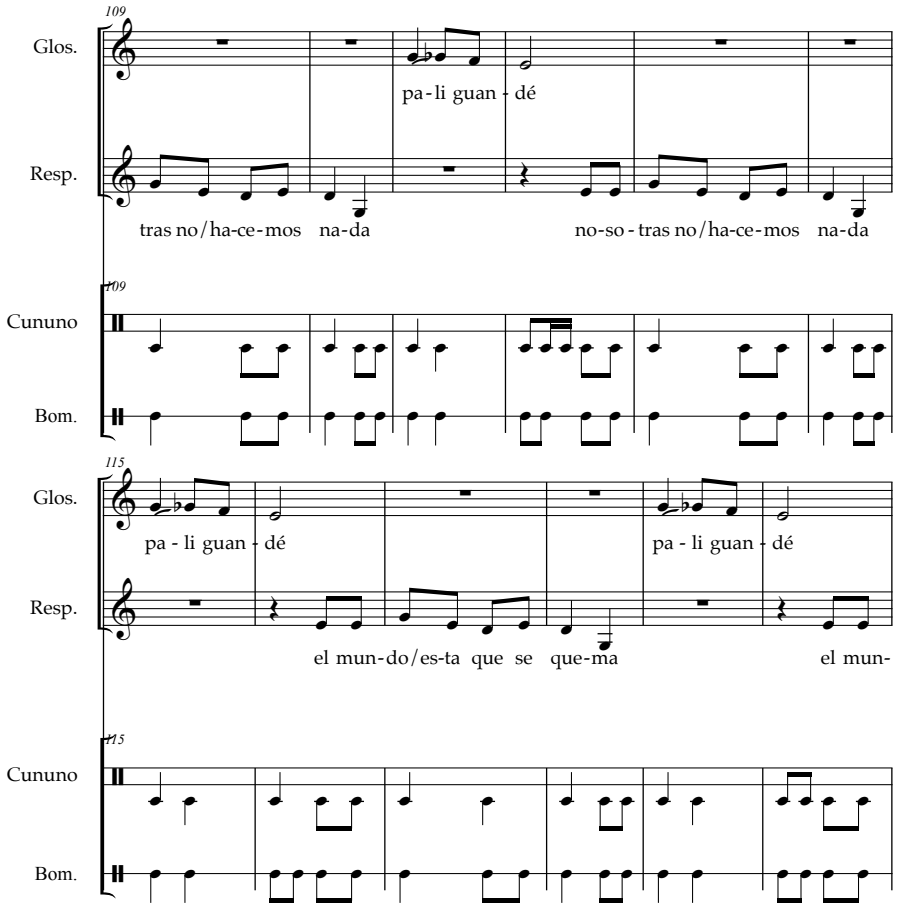
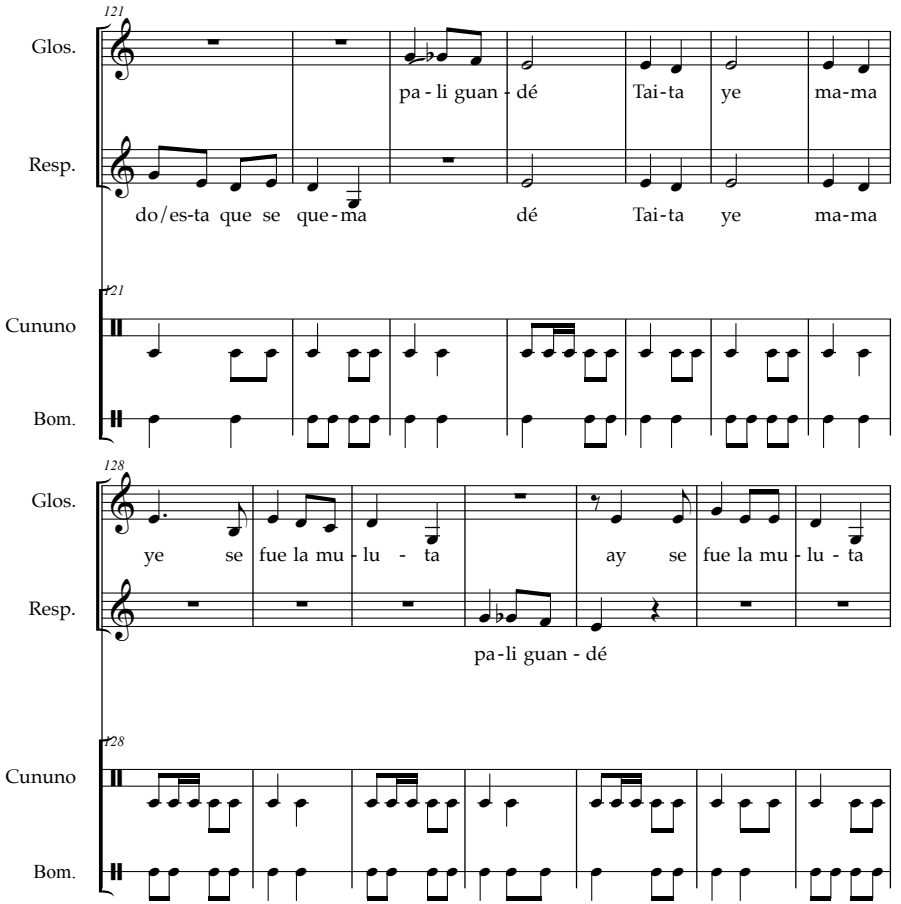
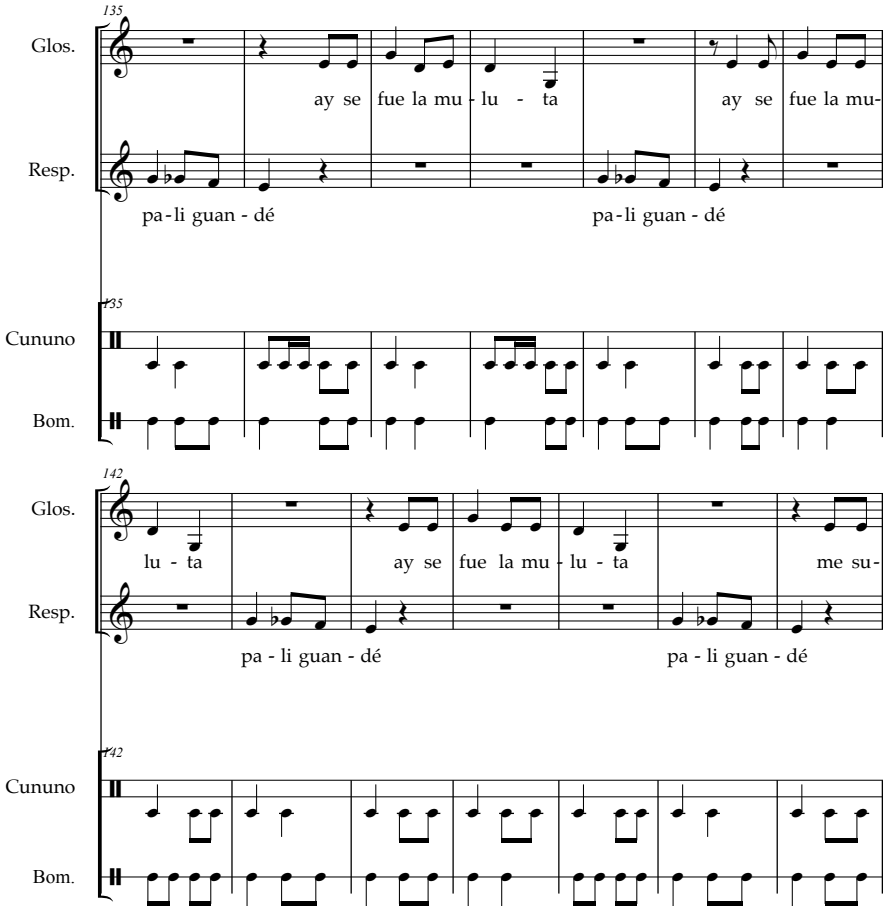
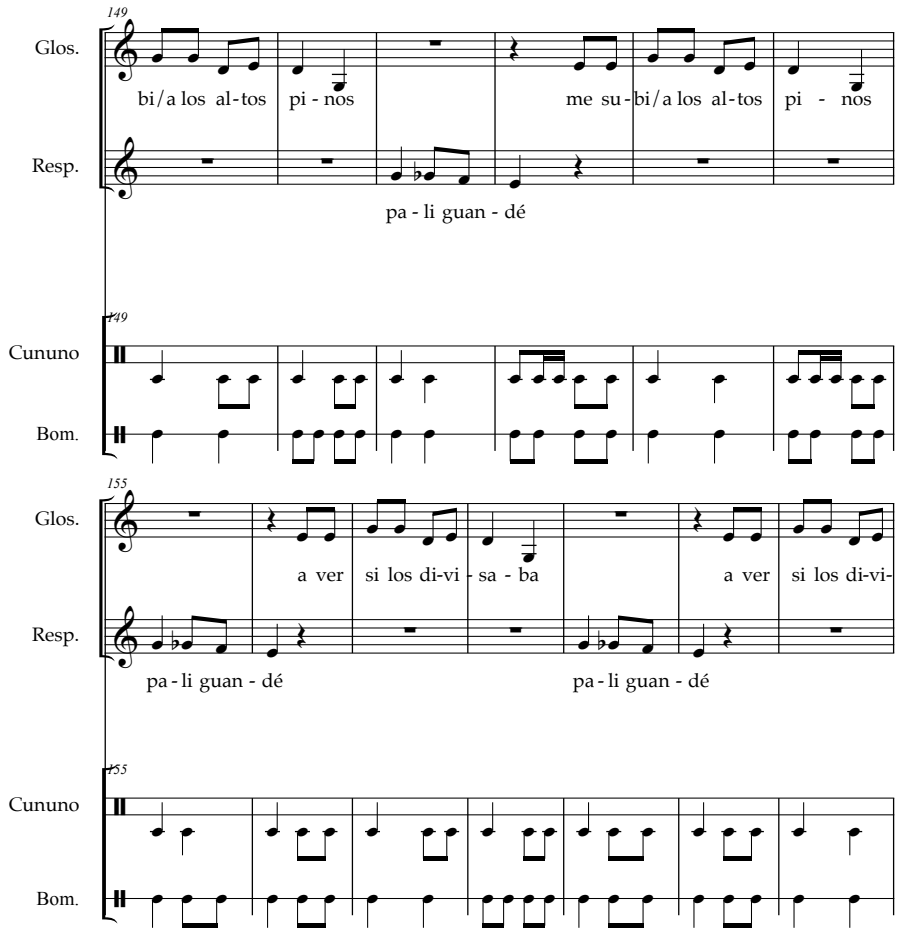
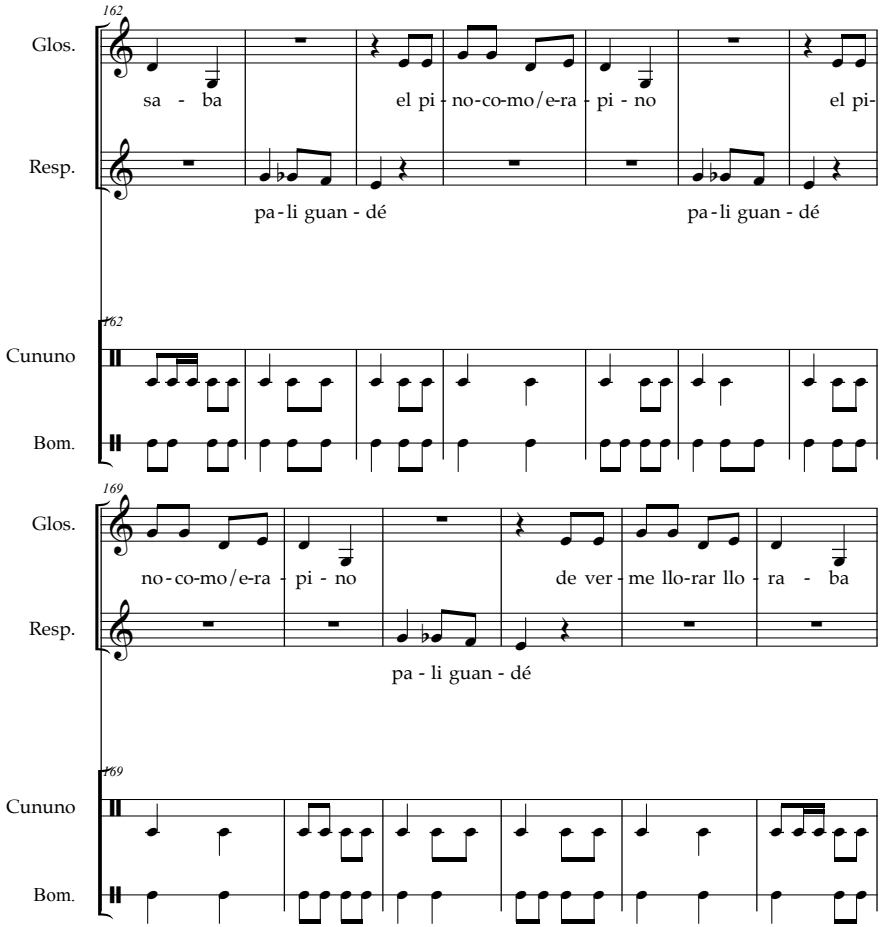
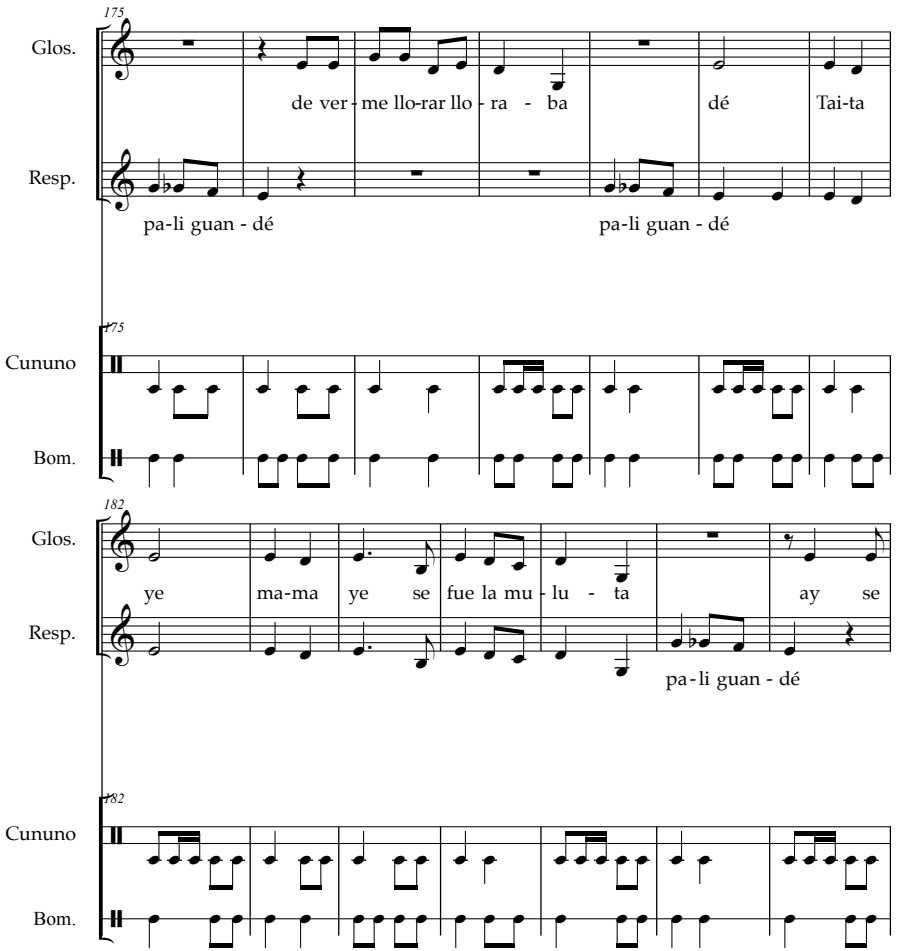
Ritual: Se trata de una costumbre o ceremonia que se repite de forma invariable de acuerdo a un conjunto de normas ya establecidas.

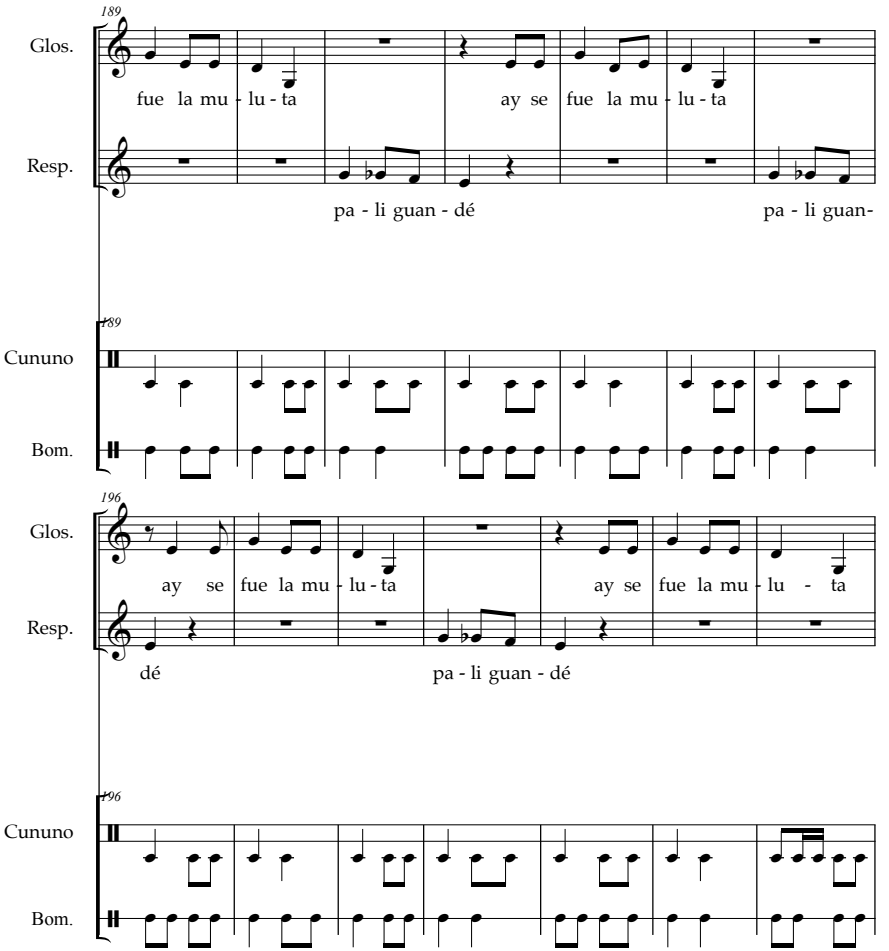
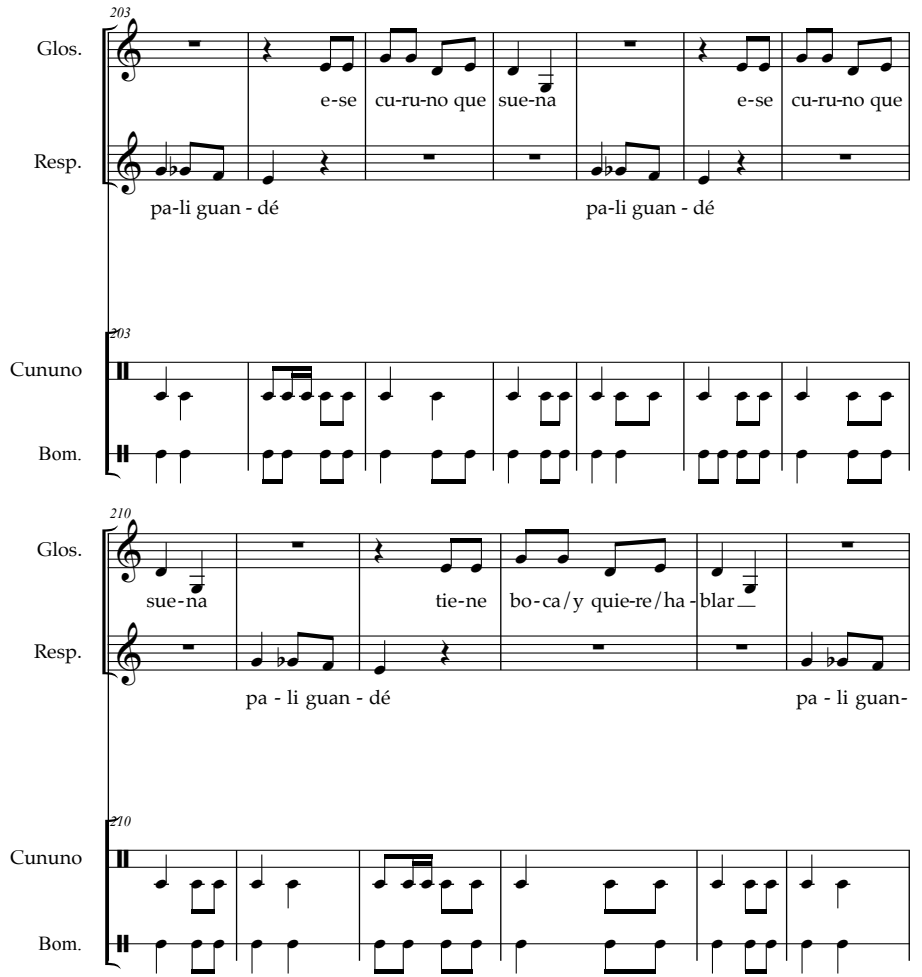
Transcripciones musicales

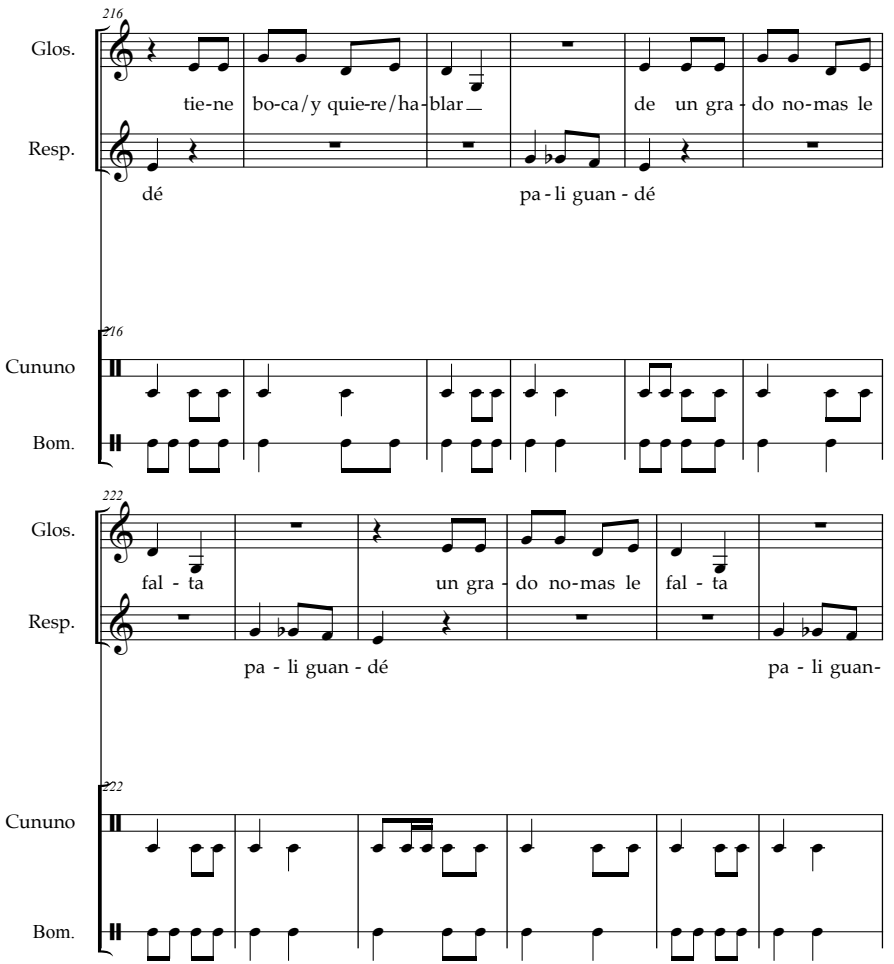
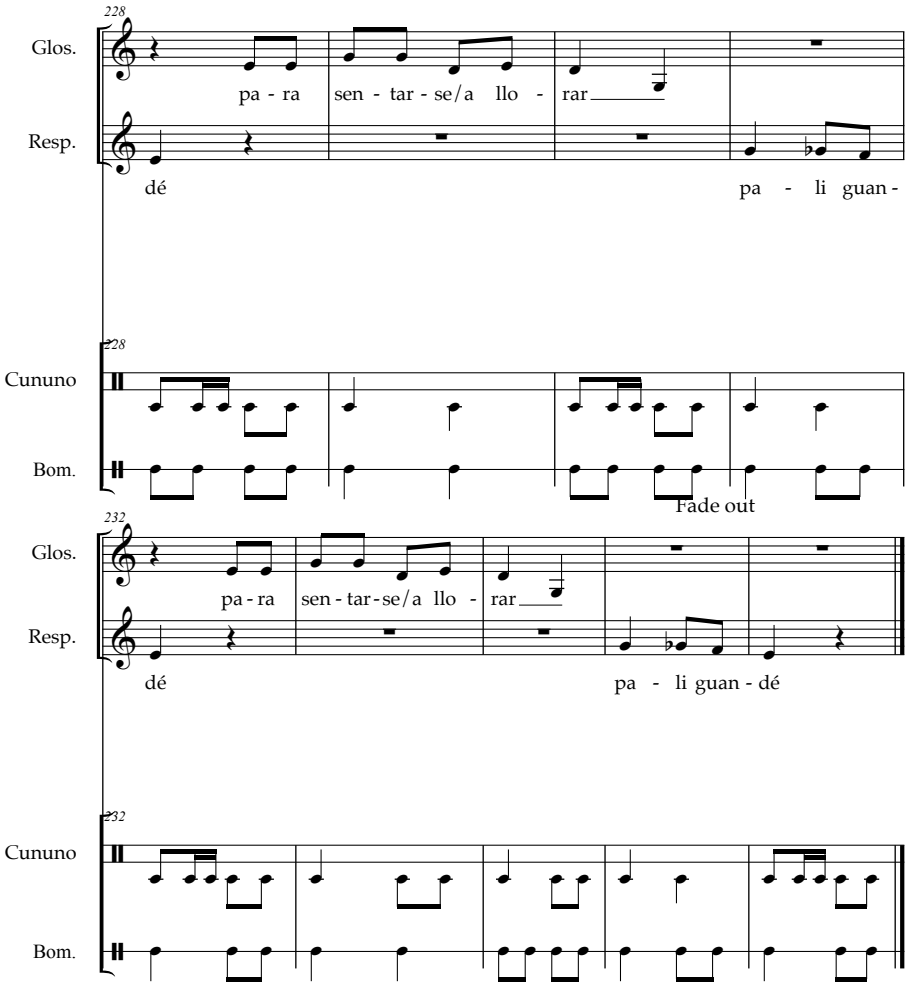
La Muluta

Chigualo

Grupo Folclórico Arrullos y Chigualos Tululbí (Ricaurte)

Transcripción: Juan Carlos Franco


15
Glos.
ay se fue la mu - lu - ta
ay se fue la mu-
Resp.
pa - li guan - dé se
pa - li guan - dé
15
Cununo
Bom.
22
Glos.
lu - ta
ay se fue la mu - lu - ta
de ca-ra-
Resp.
pa-li guan - dé
pa-li guan - dé
22
Cununo
Bom.

29
Glos.
pu-cho co-lo - ra - do
ca-ra - pu-cho co-lo - ra - do
Resp.
pa - li guan - dé
29
Cununo
Bom.
35
Glos.
de la ma-ta te co - gí
de la ma-ta te co-
Resp.
pa-li guan - dé
pa-li guan - dé
35
Cununo
Bom.

42
Glos.
gí
de la ma - ta que-do llo - ran - do
la ma-
Resp.
pa - li guan - dé
pa - li guan - dé
42
Cununo
Bom.
49
Glos.
ta que-do llo - ran - do
co-mo yo llo-ré por ti
Resp.
pa - li guan - dé
49
Cununo
Bom.

55
Glos.
de co-mo yo llo-ré por ti
de ay Tai-ta
Resp.
pa - li guan - dé
pa - li guan - dé
55
Cununo
Bom.
62
Glos.
ye ma-ma ye se fue la mu - lu - ta
ay se
Resp.
ma-ma ye se fue la mu - lu - ta pa - li guan - dé
62
Cununo
Bom.

69
Glos.
fue la mu - lu - ta
ay se fue la mu - lu - ta
Resp.
pa - li guan - dé
pa - li guan -
69
Cununo
Bom.
76
Glos.
ay se fue la mu - lu - ta
ay se
Resp.
dé
pa - li guan - dé
fue la mu - lu - ta
76
Cununo
Bom.

83
Glos.
pa-li guan-dé
ah
pa-li guan-dé
Resp.
ay se fue la mu-lu - ta
ay se fue la mu-
83
Cununo
Bom.
90
Glos.
pa-li guan-dé
pa-li guan-dé
Resp.
lu-ta
her-ma-ni-ta-de-mi-vi-da
her-ma-
90
Cununo
Bom.

97
Glos.
pa - li guan - dé
Resp.
ni-ta-de-mi - vi-da
a las dos nos lle-van te - ma
97
Cununo
Bom.
103
Glos.
pa - li guan - dé
pa - li guan - dé
Resp.
a las dos nos lle-van te-ma
no-so-
103
Cununo
Bom.

109
Glos.
pa-li guan-dé
Resp.
tras no/ha-ce-mos na-da
no-so-tras no/ha-ce-mos na-da
109
Cununo
Bom.
115
Glos.
pa-li guan-dé
pa-li guan-dé
Resp.
el mun-do/es-ta que se que-ma
el mun-
115
Cununo
Bom.

121
Glos.
pa - li guan - dé
Tai-ta
ye
ma-ma
Resp.
do/es-ta que se que-ma
dé
Tai-ta
ye
ma-ma
121
Cununo
Bom.
128
Glos.
ye se fue la mu - lu - ta
ay se fue la mu - lu - ta
Resp.
pa-li guan - dé
128
Cununo
Bom.

135
Glos.
ay se fue la mu - lu - ta
ay se fue la mu-
Resp.
pa-li guan - dé
pa-li guan - dé
135
Cununo
Bom.
142
Glos.
lu - ta
ay se fue la mu - lu - ta
me su-
Resp.
pa - li guan - dé
pa - li guan - dé
142
Cununo
Bom.

149
Glos.
bi/a los al-tos pi - nos
me su - bi/a los al-tos pi - nos
Resp.
pa - li guan - dé
149
Cununo
Bom.
155
Glos.
a ver si los di-vi - sa - ba
a ver si los di-vi-
Resp.
pa - li guan - dé
pa - li guan - dé
155
Cununo
Bom.

162
Glos.
sa - ba
el pi - no-co-mo/e-ra - pi - no
el pi-
Resp.
pa-li guan - dé
pa-li guan - dé
162
Cununo
Bom.
169
Glos.
no-co-mo/e-ra - pi - no
de ver - me llo-rar llo - ra - ba
Resp.
pa - li guan - dé
169
Cununo
Bom.

175
Glos.
de ver - me llo-rar llo - ra - ba
dé
Tai-ta
Resp.
pa-li guan - dé
pa-li guan - dé
175
Cununo
Bom.
182
Glos.
ye
ma-ma
ye
se
fue la mu - lu - ta
ay
se
Resp.
pa-li guan - dé
182
Cununo
Bom.

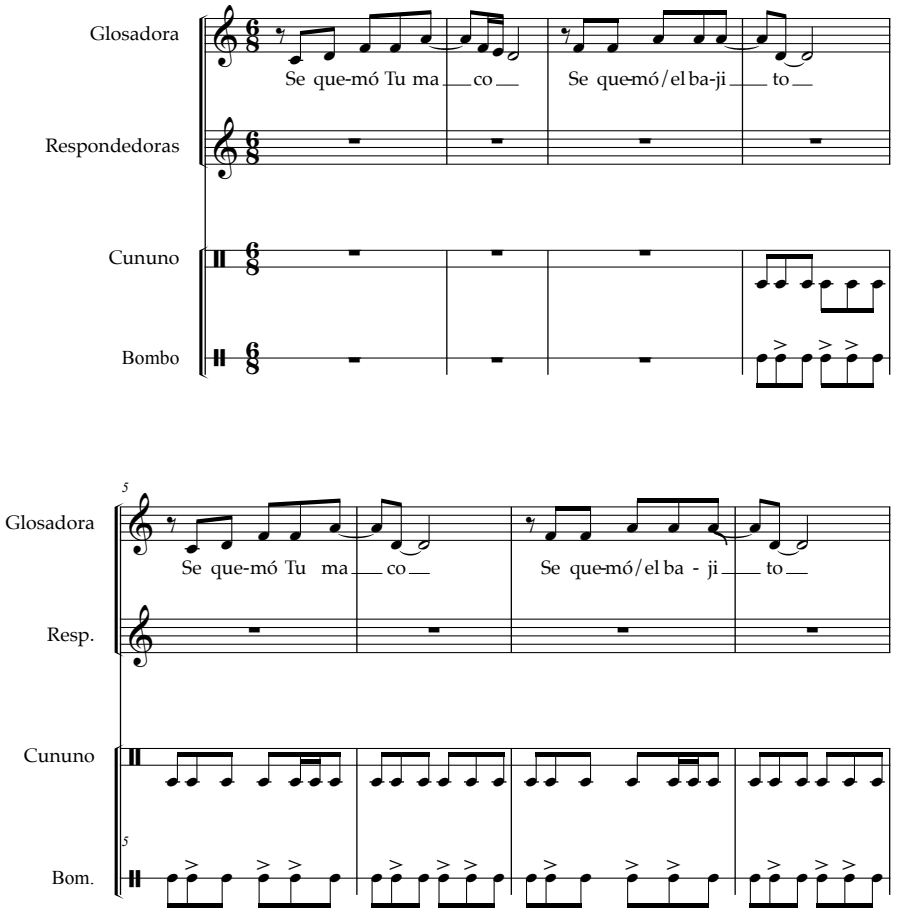
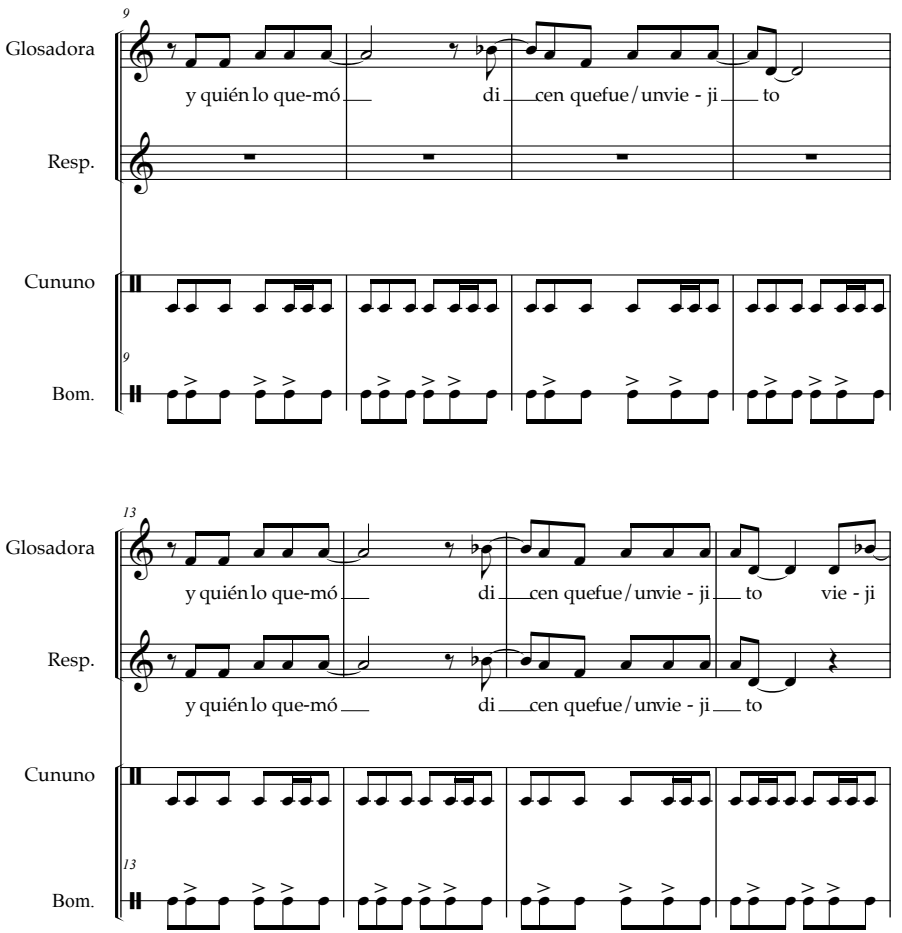
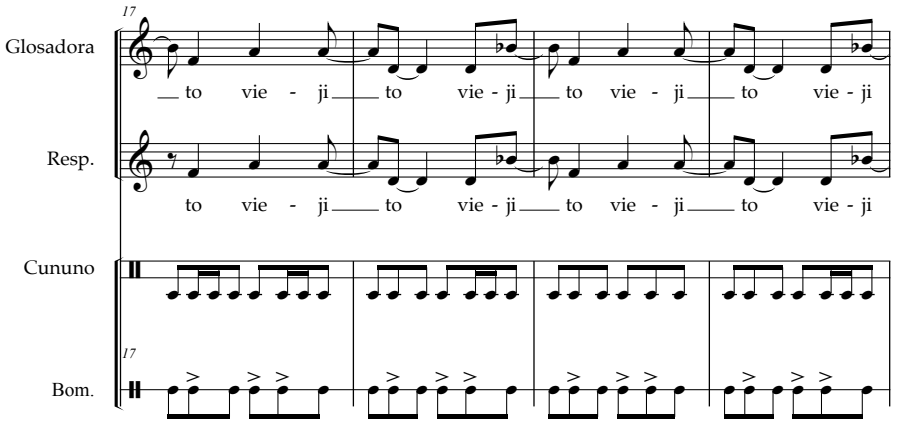
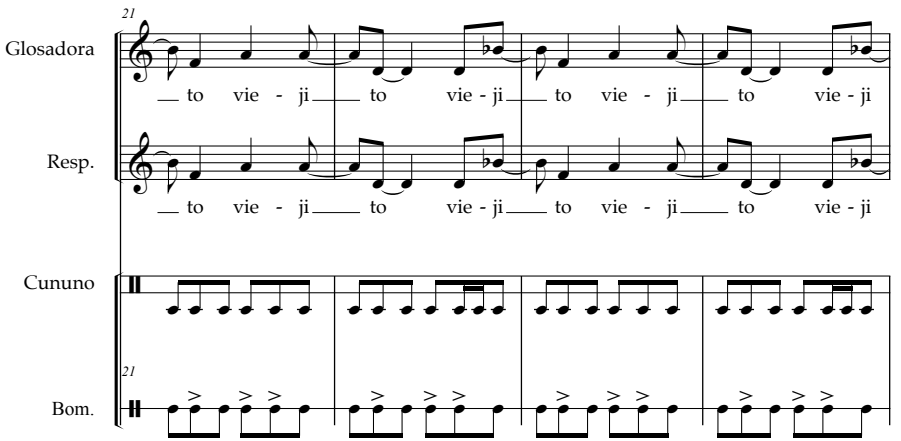
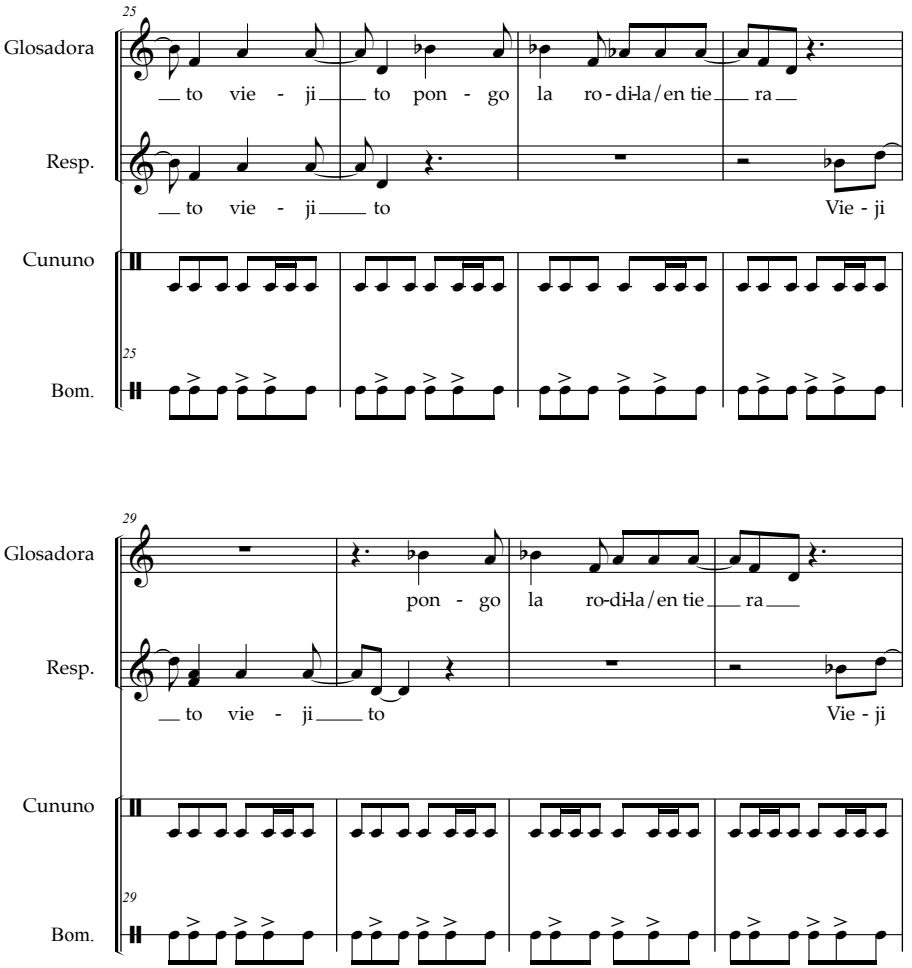
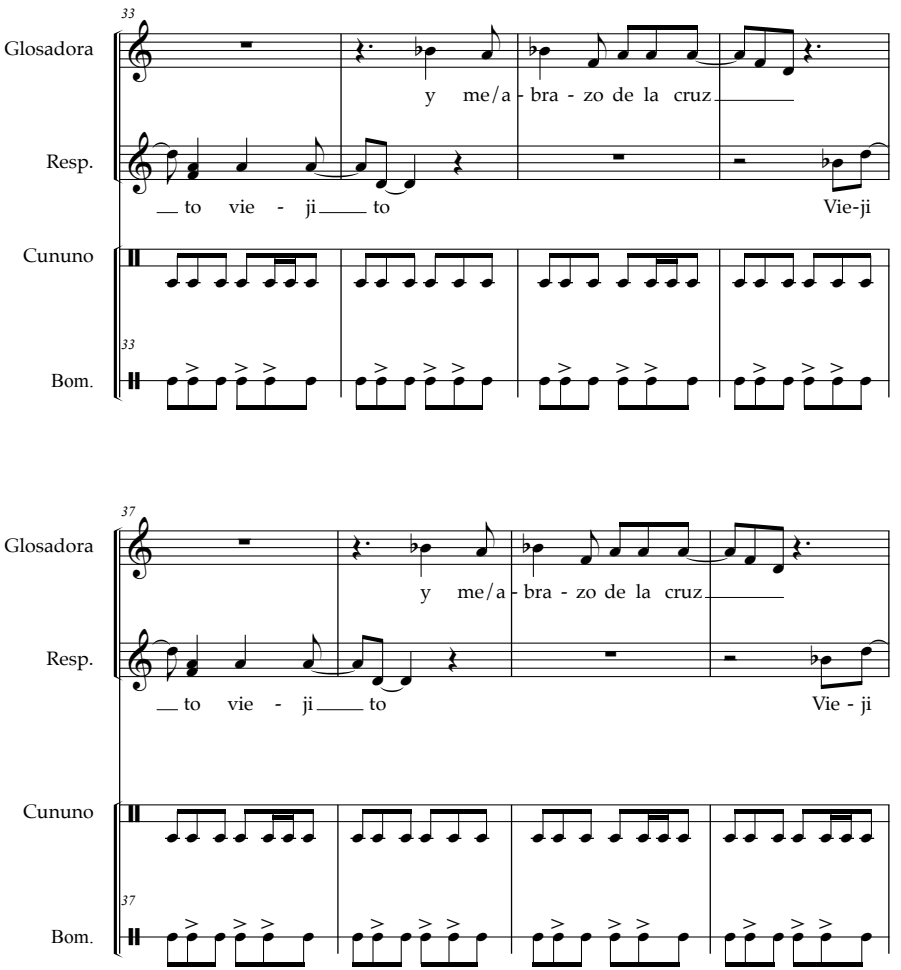
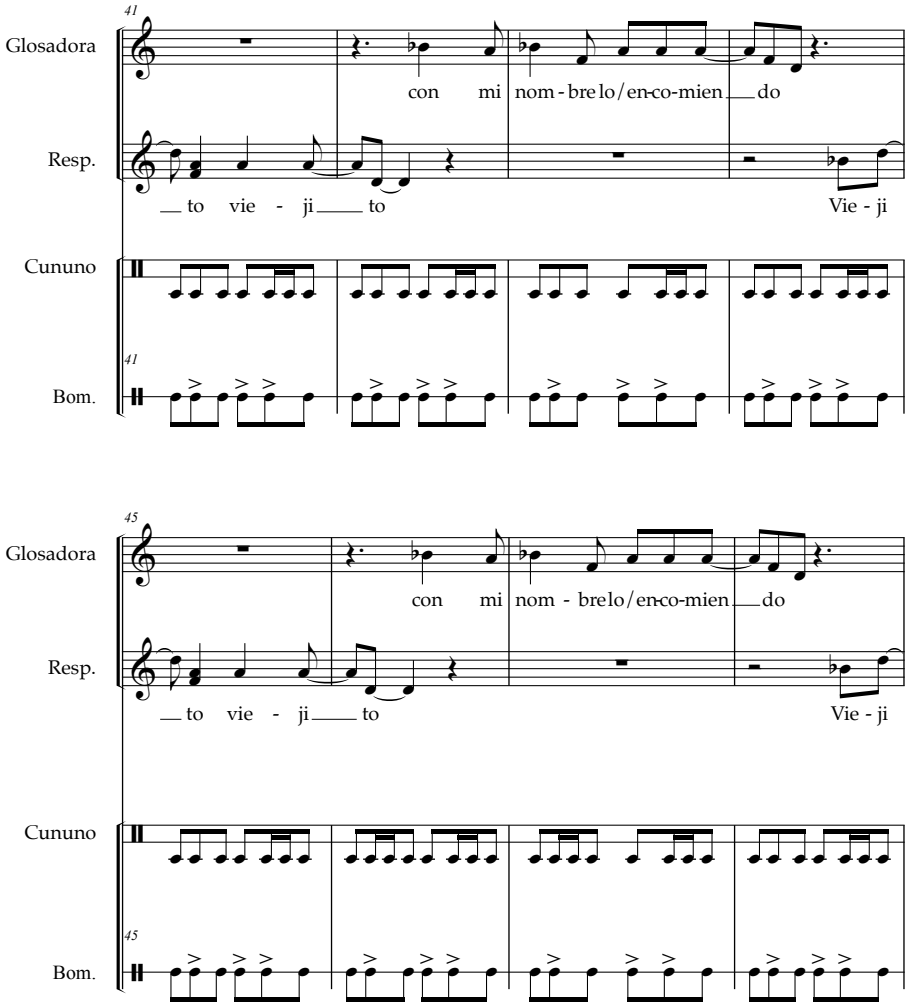
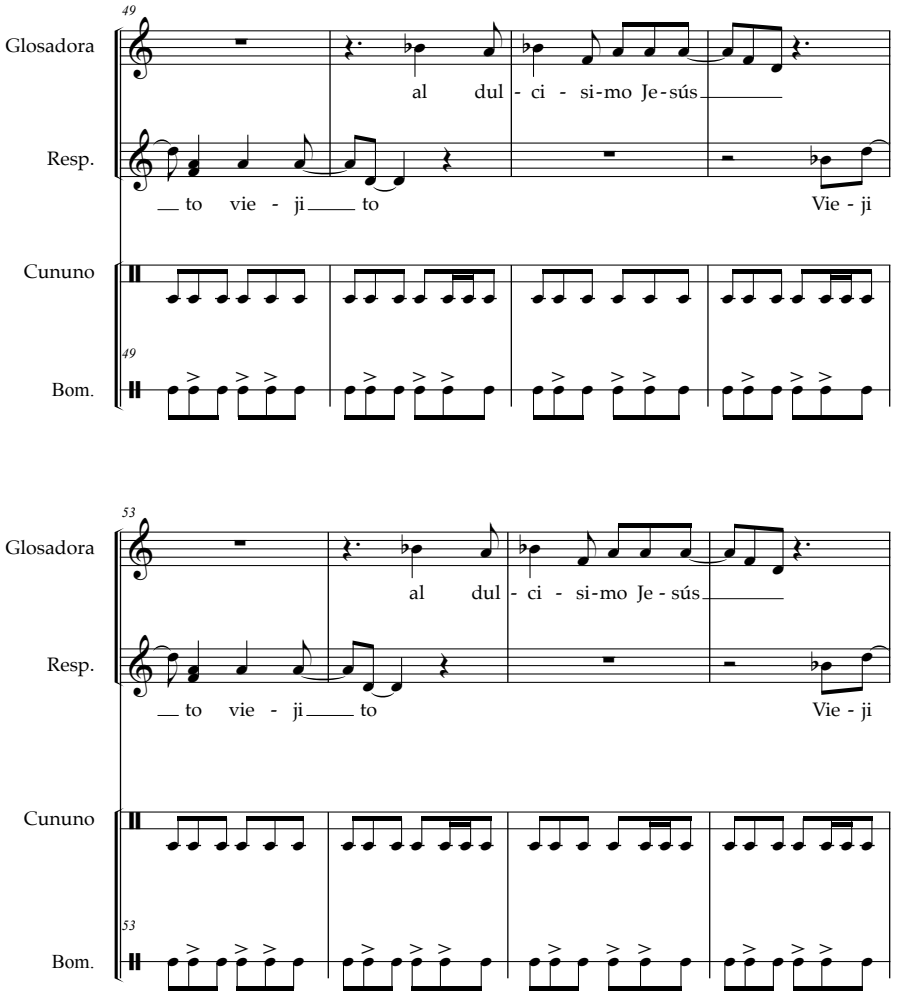
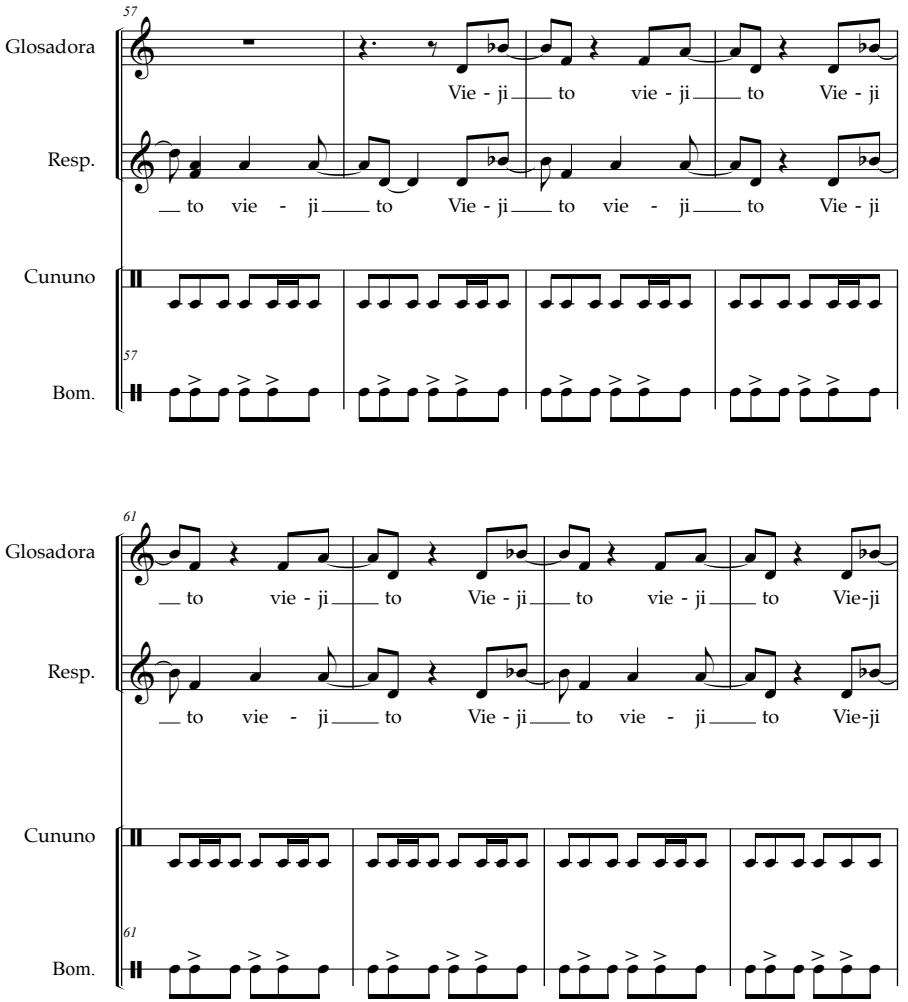
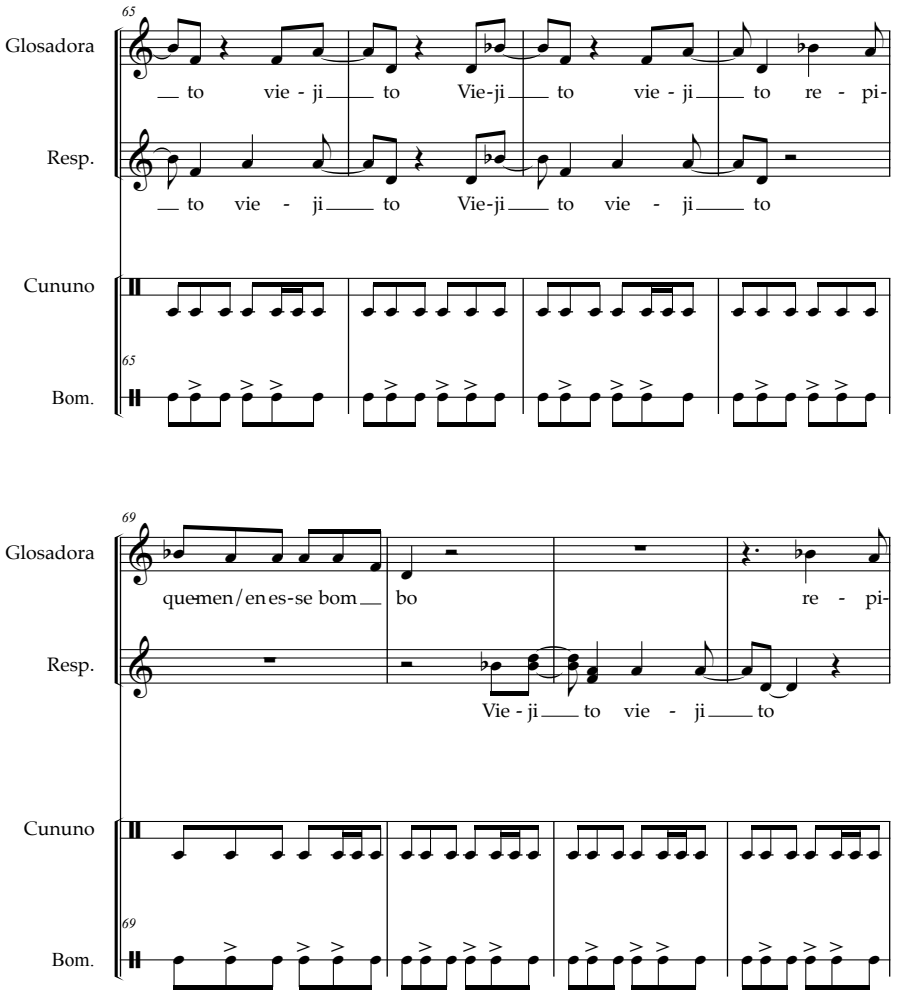
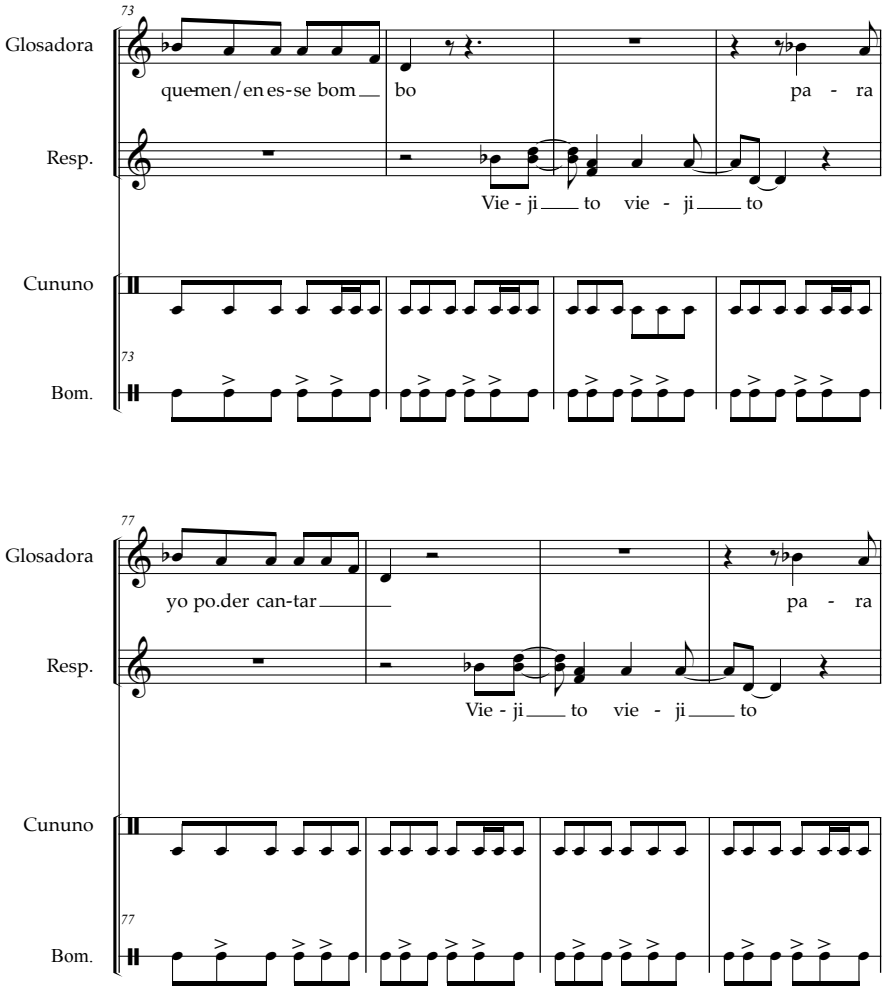
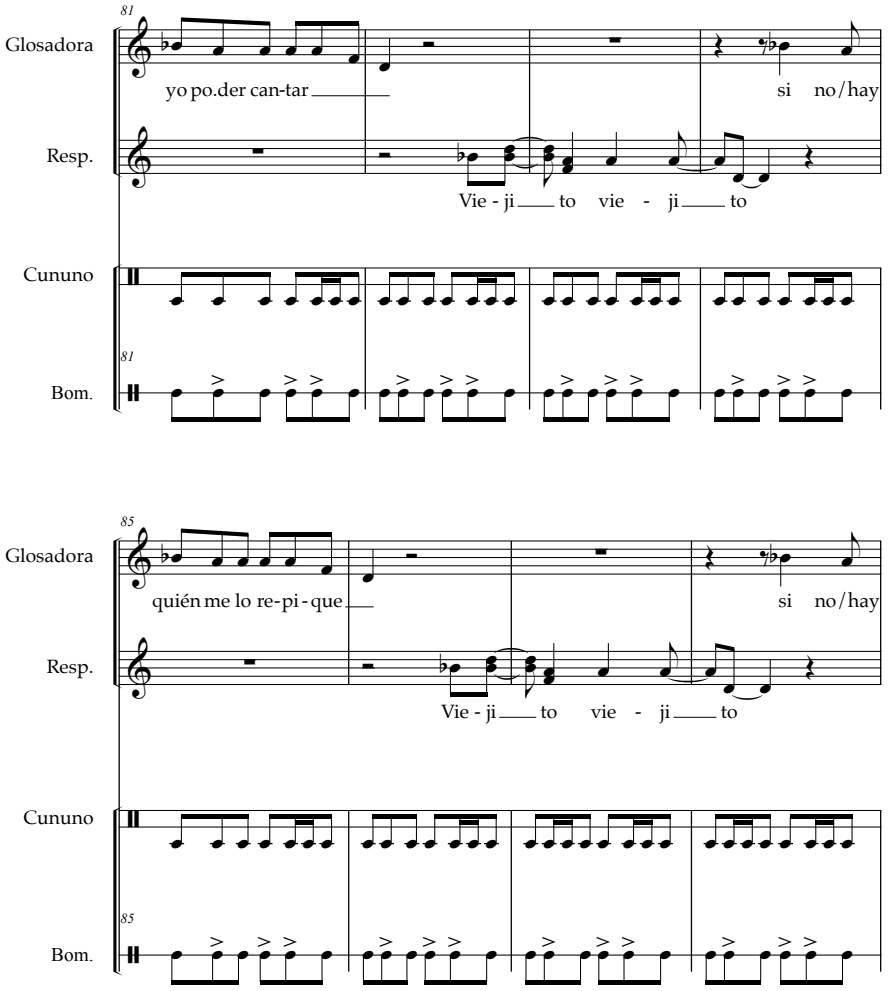
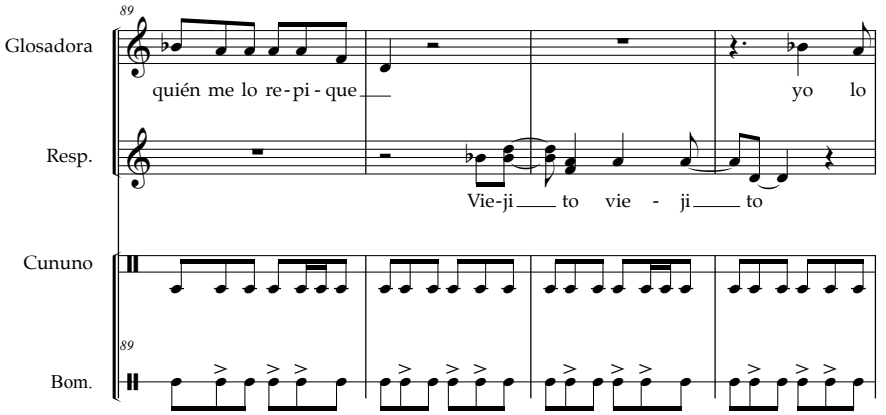
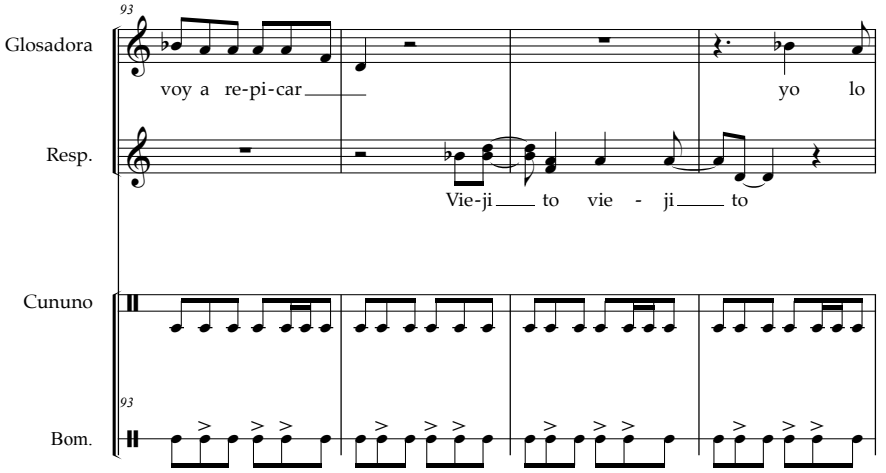
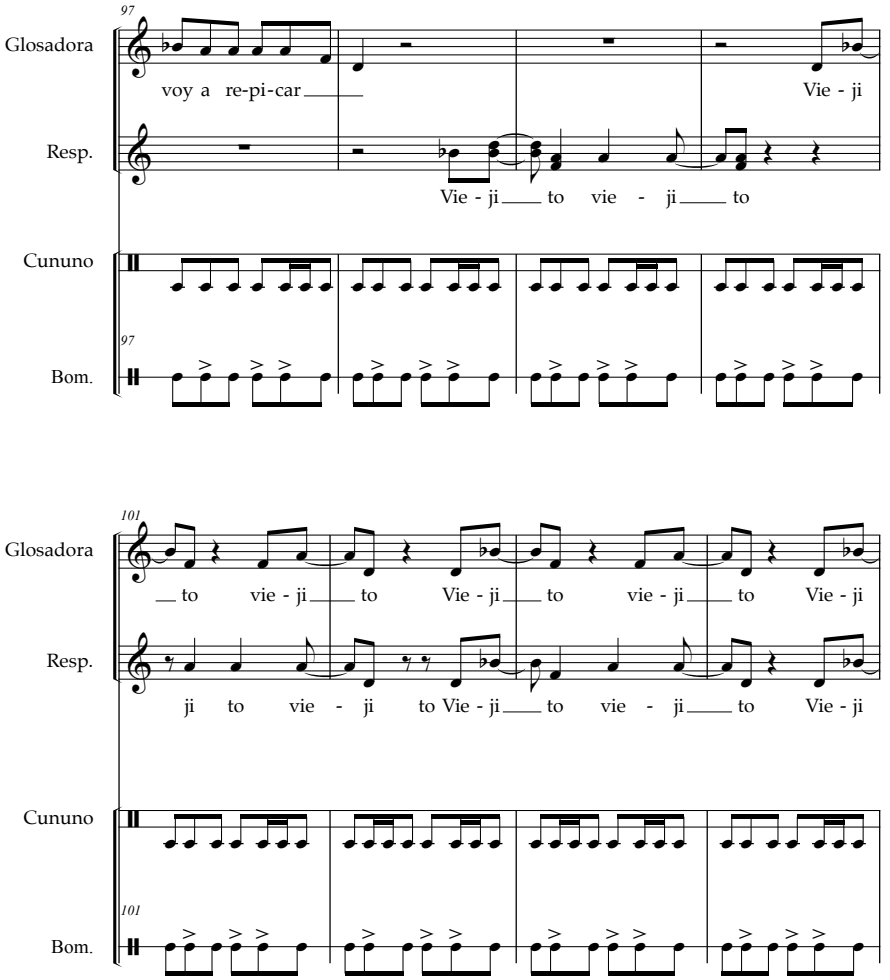
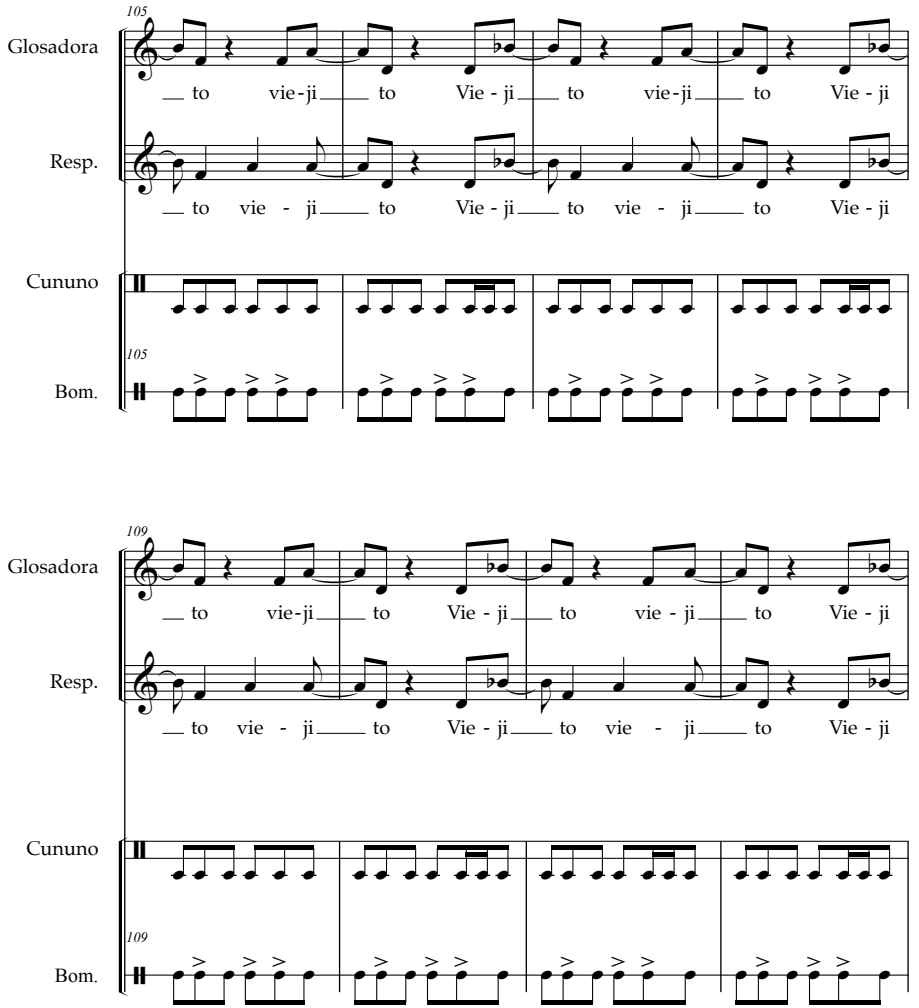
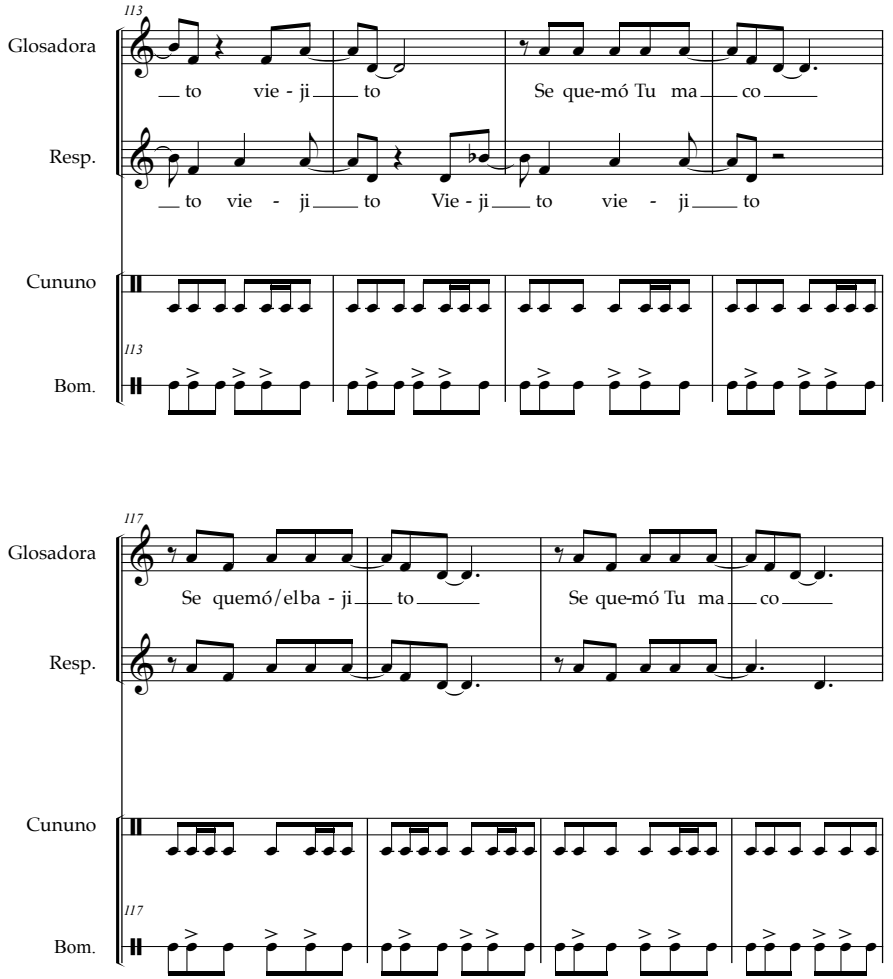
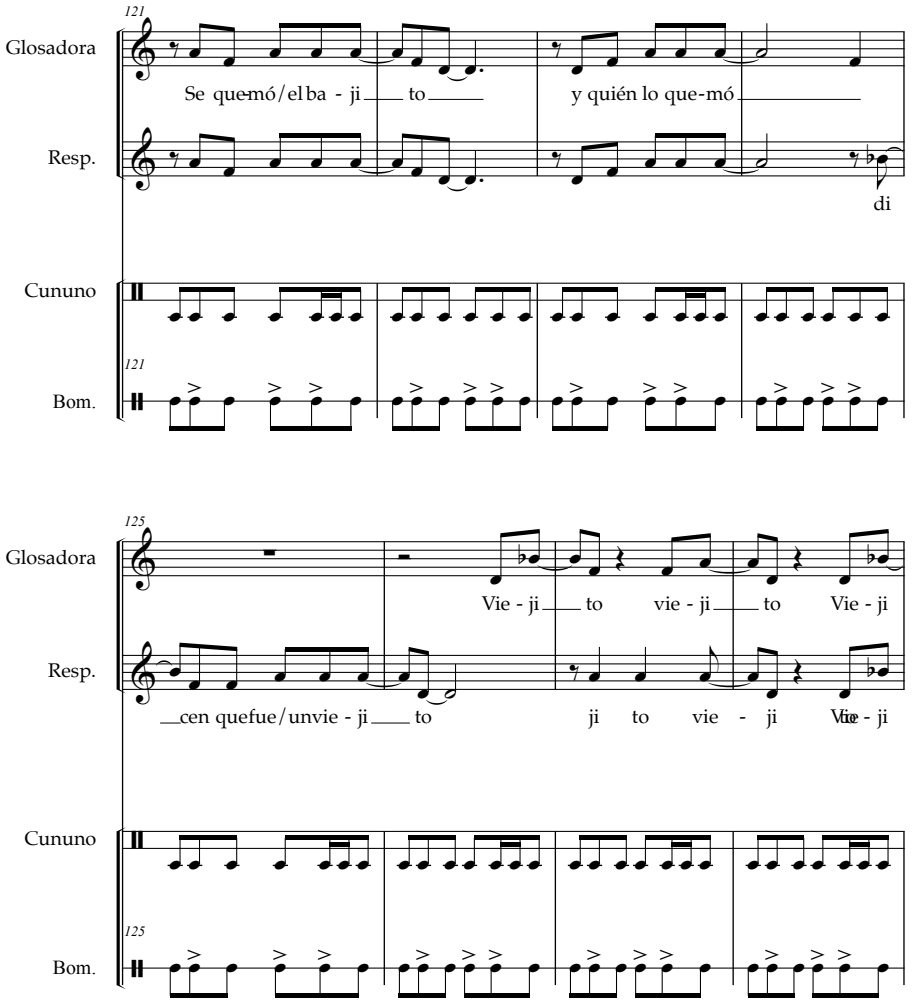
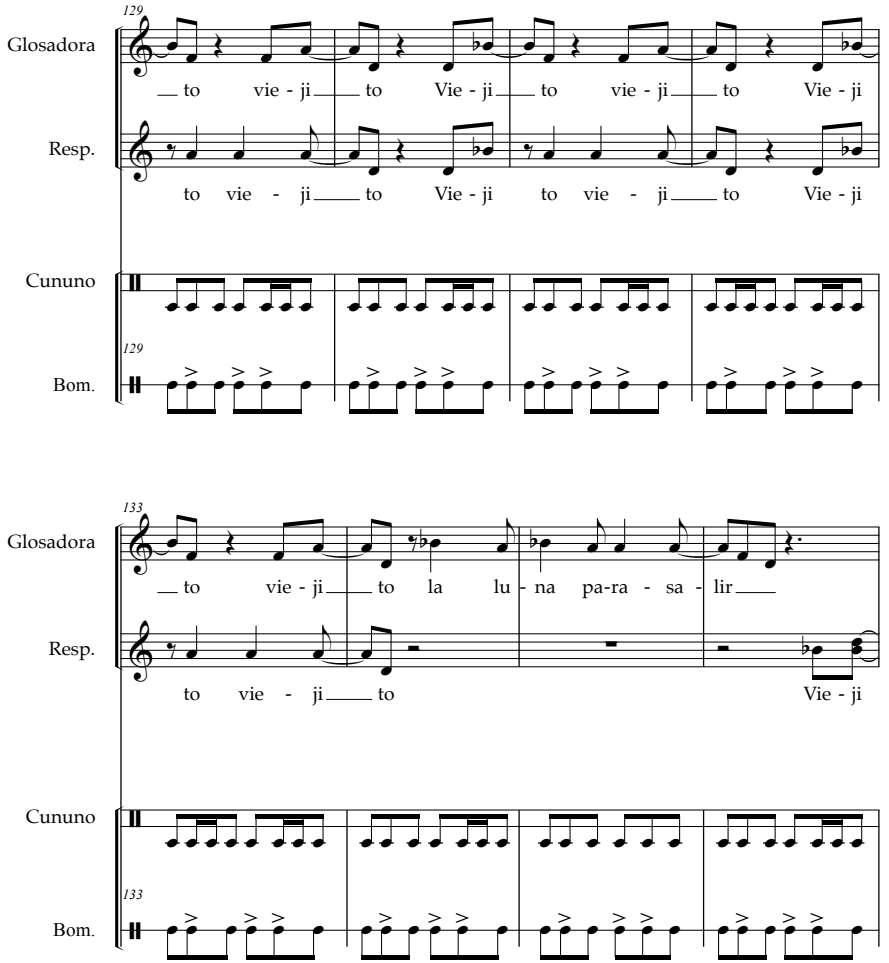
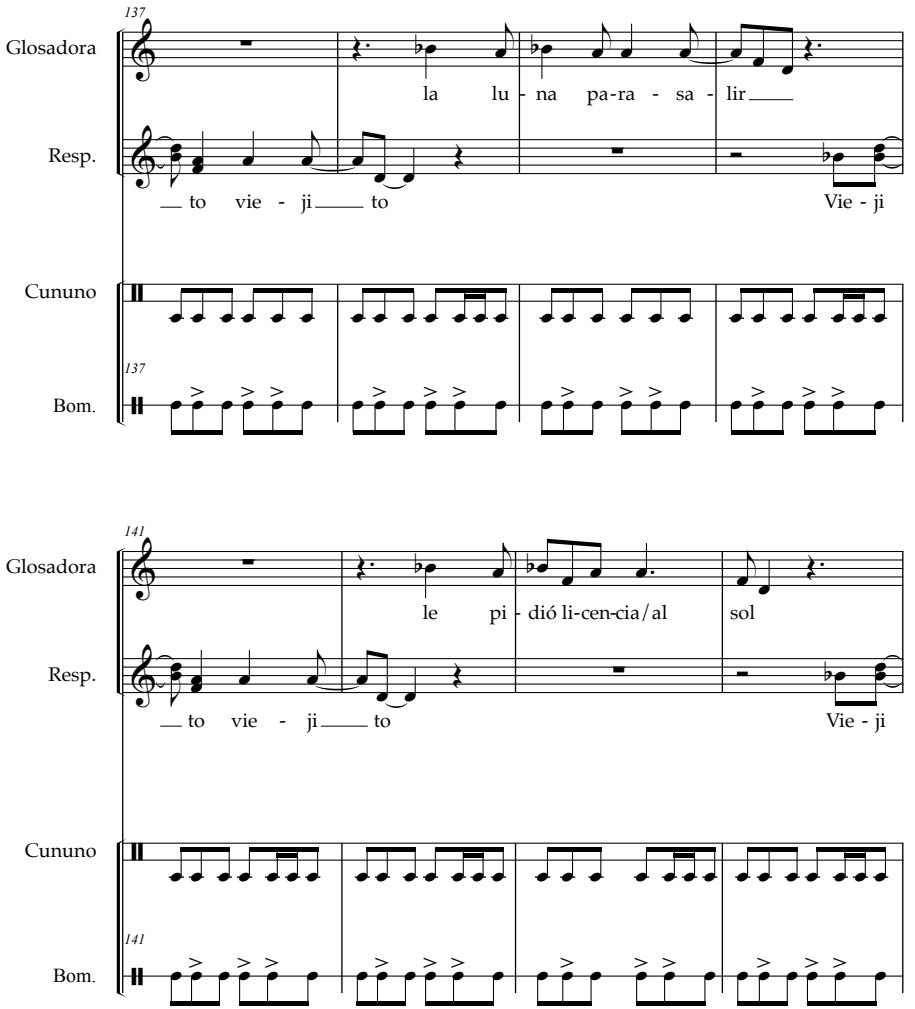
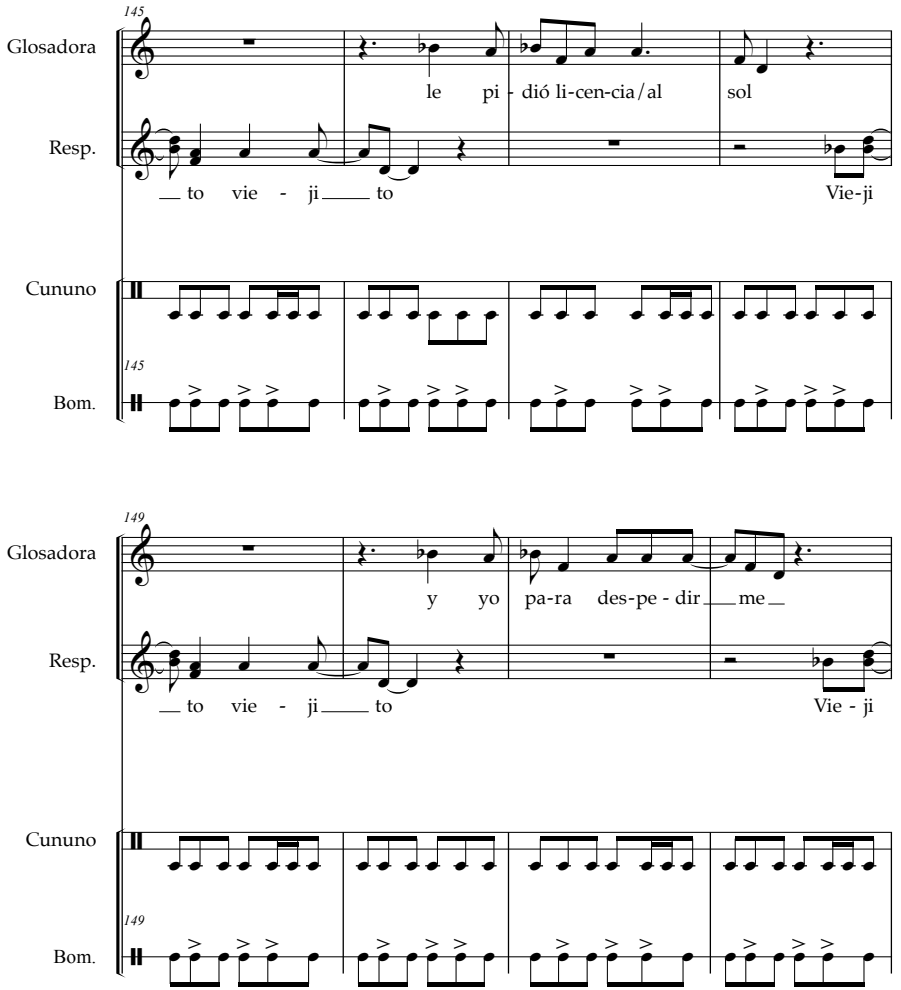
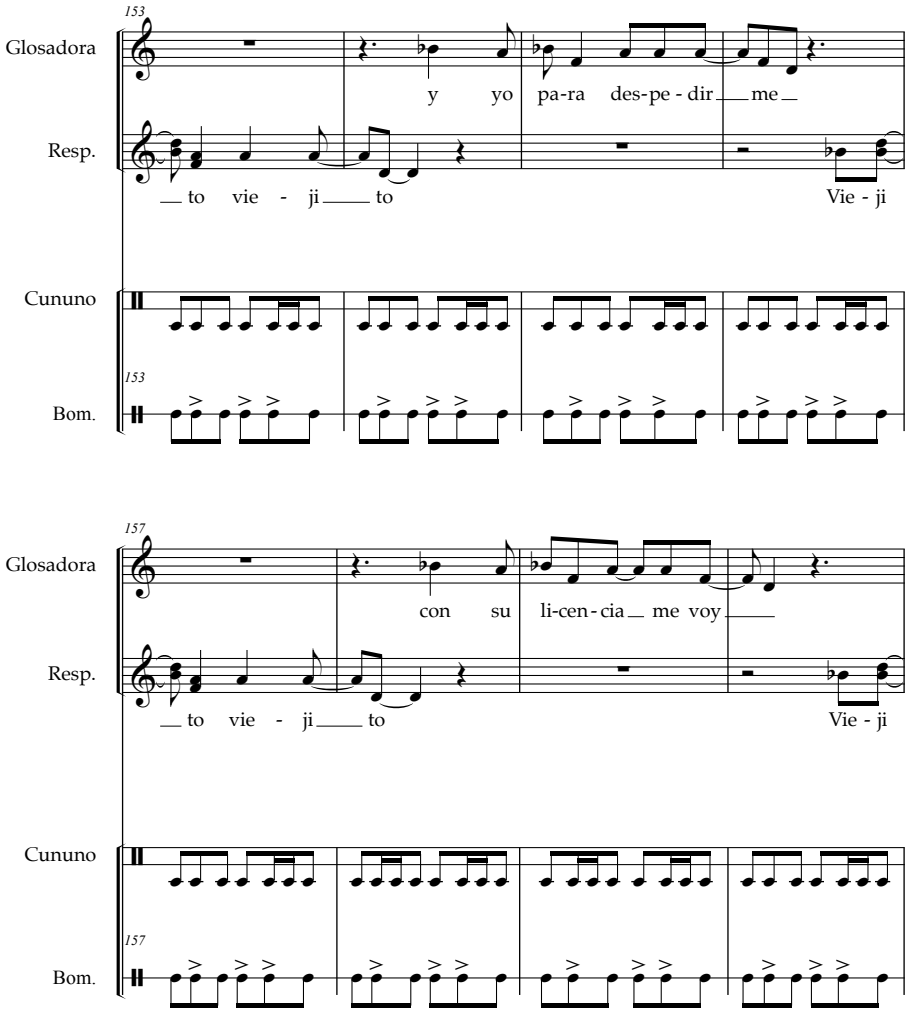
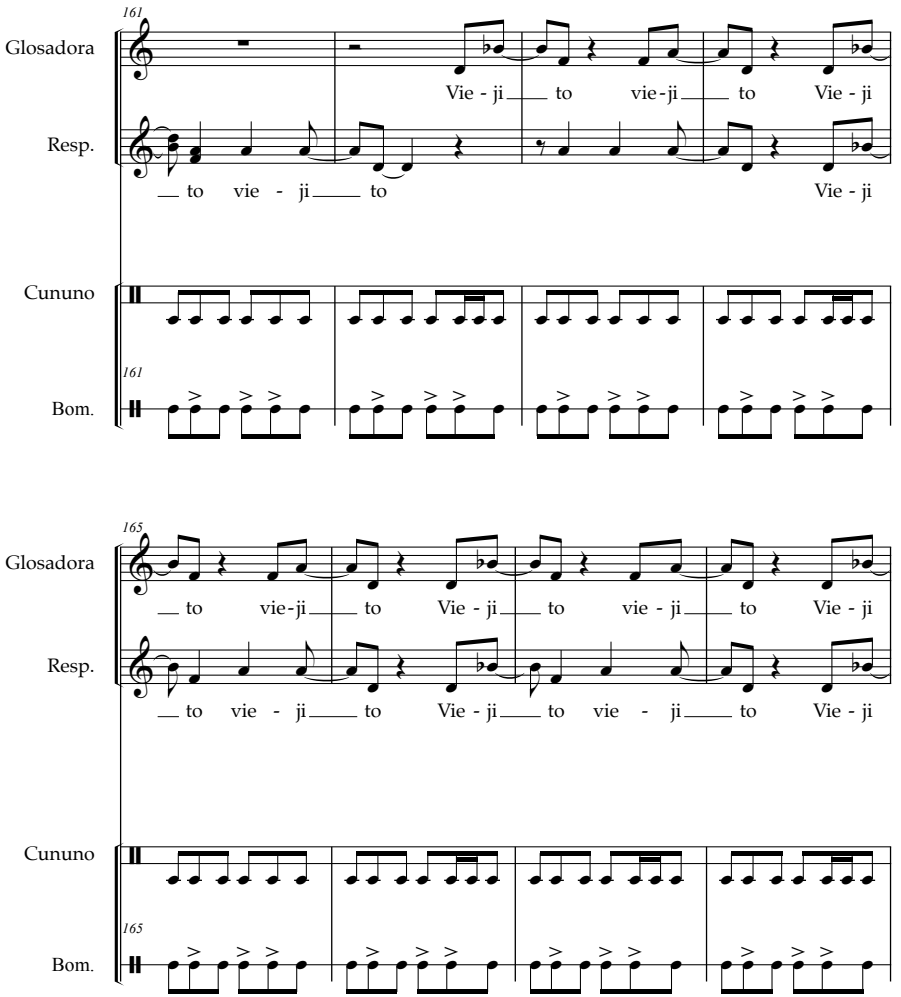
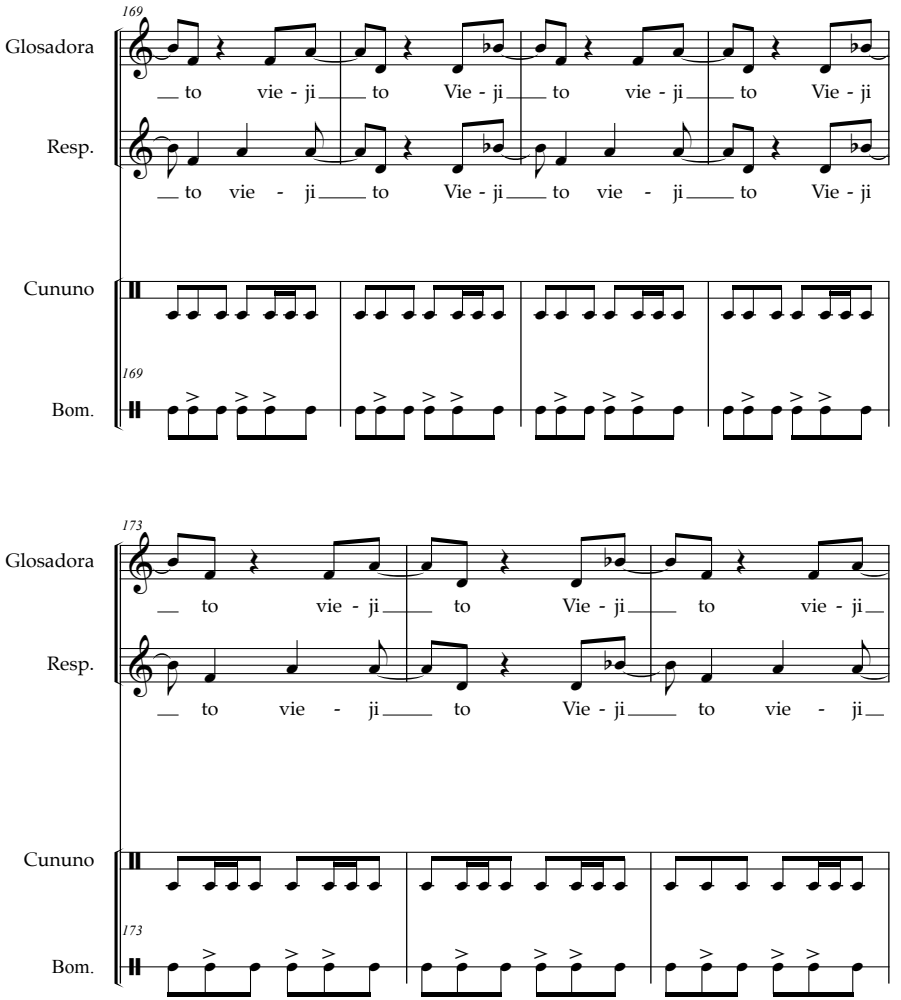
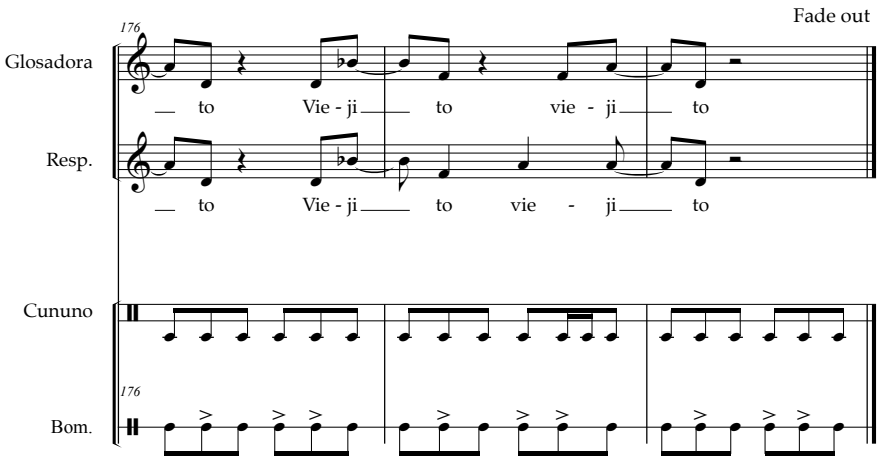

189
Glos.
fue la mu - lu - ta
ay se fue la mu - lu - ta
Resp.
pa - li guan - dé
pa - li guan-
189
Cununo
Bom.
196
Glos.
ay se fue la mu - lu - ta
ay se fue la mu - lu - ta
Resp.
dé
pa - li guan - dé
196
Cununo
Bom.

203
Glos.
e-se cu-ru-no que sue-na e-se cu-ru-no que
Resp.
pa-li guan - dé pa-li guan - dé
203
Cununo
Bom.
210
Glos.
sue-na tie-ne bo-ca/y quie-re/ha - blar
Resp.
pa - li guan - dé pa - li guan-
210
Cununo
Bom.


216
Glos.
tie-ne bo-ca/y quie-re/ha-blar
de un gra - do no-mas le
Resp.
dé
pa - li guan - dé
216
Cununo
Bom.
222
Glos.
fal - ta
un gra - do no-mas le fal - ta
Resp.
pa - li guan - dé
pa - li guan-
222
Cununo
Bom.

228
Glos.
pa - ra sen - tar - se/a llo - rar
Resp.
dé pa - li guan -
228
Cununo
Bom.
Fade out
232
Glos.
pa - ra sen - tar - se/a llo - rar
Resp.
dé pa - li guan - dé
232
Cununo
Bom.

El Viejito

Arrullo

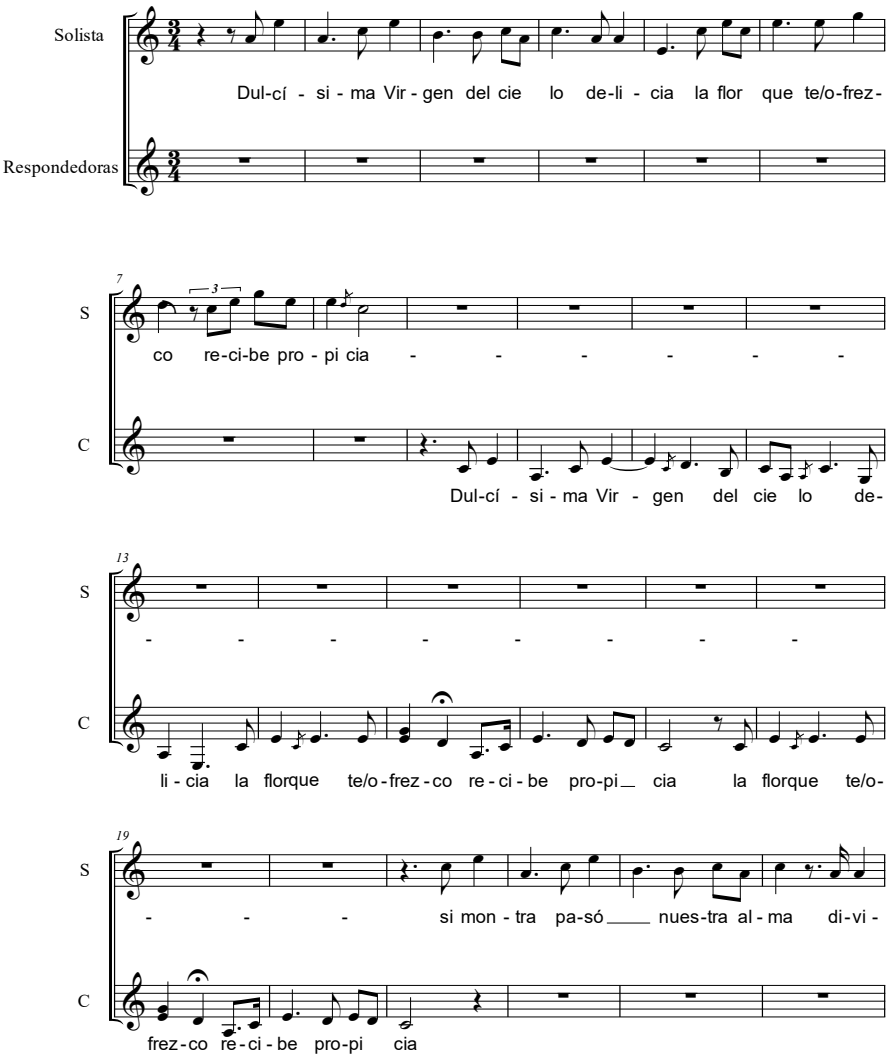
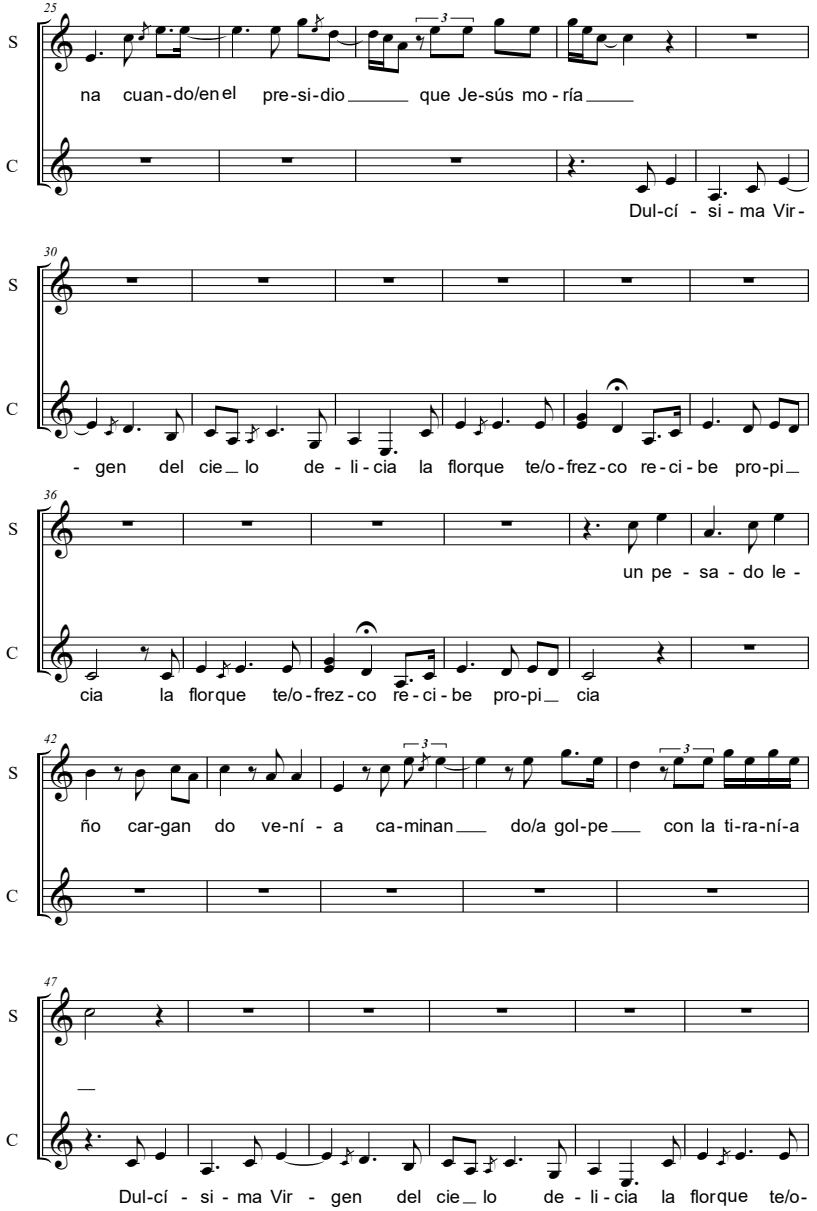
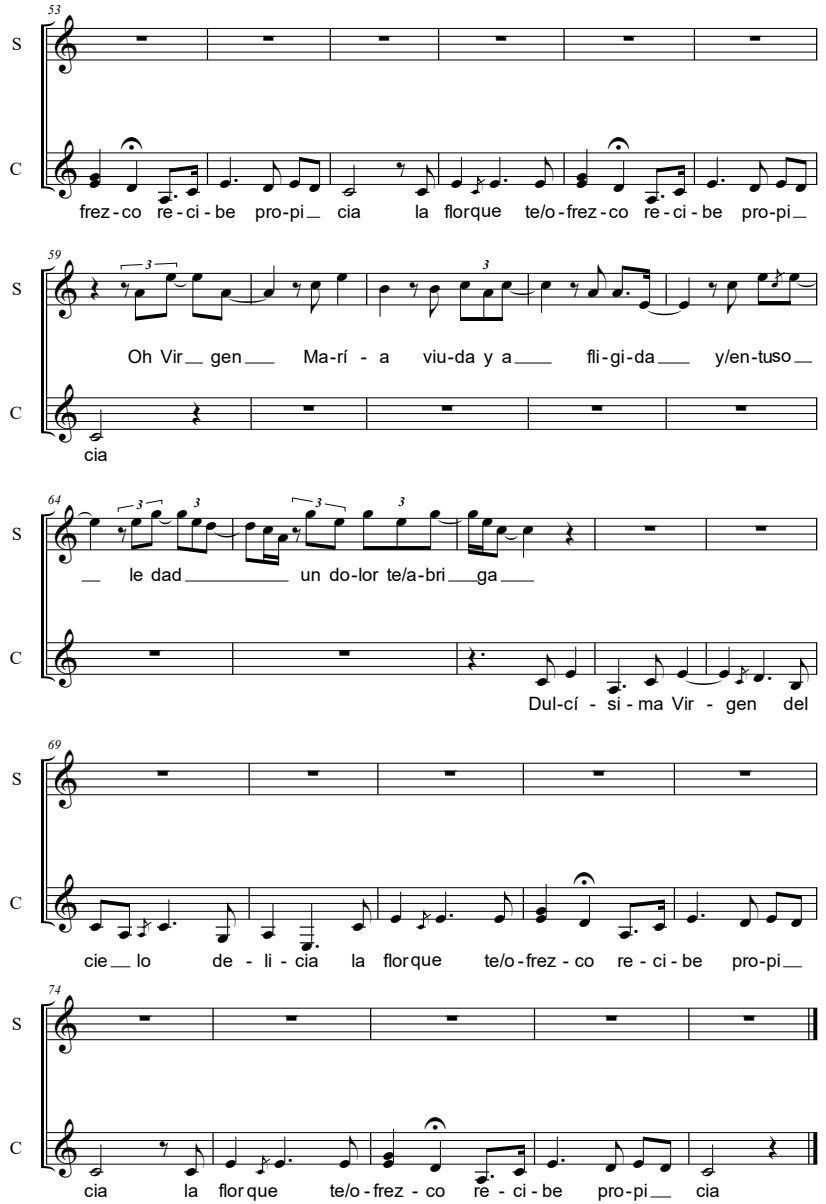
Asociación de Desarrollo Playa (Ricaurte)

Transcripción: Juan Carlos Franco

9
Glosadora
y quién lo que-mó
di
cen quefue / unvie - ji
to
Resp.
Cununo
9
Bom.
13
Glosadora
y quién lo que-mó
di
cen quefue / unvie - ji
to
vie - ji
Resp.
y quién lo que-mó
di
cen quefue / unvie - ji
to
Cununo
13
Bom.

17
Glosadora
to vie - ji to vie - ji to vie - ji to vie - ji
Resp.
to vie - ji to vie - ji to vie - ji to vie - ji
Cununo
17
Bom.

21
Glosadora
to vie - ji to vie - ji to vie - ji to vie - ji
Resp.
to vie - ji to vie - ji to vie - ji to vie - ji
Cununo
21
Bom.

25
Glosadora
to vie - ji to pon - go la ro - di-la/en tie ra
Resp.
to vie - ji to
Vie - ji
Cununo
25
Bom.
29
Glosadora
pon - go la ro-di-la/en tie ra
Resp.
to vie - ji to
Vie - ji
Cununo
29
Bom.

33
Glosadora
y me/a - bra - zo de la cruz
Resp.
__ to vie - ji ____ to
Vie-ji
Cununo
33
Bom.
37
Glosadora
y me/a - bra - zo de la cruz
Resp.
__ to vie - ji ____ to
Vie - ji
Cununo
37
Bom.

41
Glosadora
con mi nom - bre lo / en - co - mien do
Resp.
to vie - ji to
Vie - ji
Cununo
41
Bom.
45
Glosadora
con mi nom - bre lo / en - co - mien do
Resp.
to vie - ji to
Vie - ji
Cununo
45
Bom.

49
Glosadora
al dul - ci - si-mo Je-sús
Resp.
__ to vie - ji ___ to
Vie - ji
Cununo
49
Bom.
53
Glosadora
al dul - ci - si-mo Je - sús
Resp.
__ to vie - ji ___ to
Vie - ji
Cununo
53
Bom.

57
Glosadora
Vie - ji to vie - ji to Vie - ji
Resp.
to vie - ji to Vie - ji to vie - ji to Vie - ji
Cununo
57
Bom.
61
Glosadora
to vie - ji to Vie - ji to vie - ji to Vie-ji
Resp.
to vie - ji to Vie - ji to vie - ji to Vie-ji
Cununo
61
Bom.

65
Glosadora
to vie - ji to Vie-ji to vie - ji to re - pi-
Resp.
to vie - ji to Vie-ji to vie - ji to
Cununo
65
Bom.
69
Glosadora
que-men/en es-se bom bo re - pi-
Resp.
Vie - ji to vie - ji to
Cununo
69
Bom.

73
Glosadora
quemen/en es-se bom bo
pa - ra
Resp.
Vie - ji to vie - ji to
Cununo
73
Bom.
77
Glosadora
yo po.der can-tar
pa - ra
Resp.
Vie - ji to vie - ji to
Cununo
77
Bom.

81
Glosadora
yo po.der can-tar
si no/hay
Resp.
Vie - ji to vie - ji to
Cununo
81
Bom.
85
Glosadora
quién me lo re-pi - que
si no/hay
Resp.
Vie - ji to vie - ji to
Cununo
85
Bom.

89
Glosadora
quién me lo re-pi-que
yo lo
Resp.
Vie-ji to vie - ji to
Cununo
89
Bom.

93
Glosadora
voy a re-pi-car
yo lo
Resp.
Vie-ji to vie - ji to
Cununo
93
Bom.

97
Glosadora
voy a re-pi-car
Vie - ji
Resp.
Vie - ji to vie - ji to
Cununo
97
Bom.
101
Glosadora
to vie - ji to Vie - ji to vie - ji to Vie - ji
Resp.
ji to vie - ji to Vie - ji to vie - ji to Vie - ji
Cununo
101
Bom.

105
Glosadora
Resp.
Cununo
Bom.
105
— to vie-ji — to Vie - ji — to vie-ji — to Vie - ji
— to vie - ji — to Vie - ji — to vie - ji — to Vie - ji
109
Glosadora
Resp.
Cununo
Bom.
109
— to vie-ji — to Vie - ji — to vie - ji — to Vie - ji
— to vie - ji — to Vie - ji — to vie - ji — to Vie - ji

113
Glosadora
to vie - ji to Se que-mó Tu ma co
Resp.
to vie - ji to Vie - ji to vie - ji to
Cununo
113
Bom.
117
Glosadora
Se quemó/elba - ji to Se que-mó Tu ma co
Resp.
Cununo
117
Bom.

121
Glosadora
Resp.
Cununo
Bom.
Se que-mó/el ba - ji to
y quién lo que-mó
di
125
Vie - ji to vie - ji to Vie - ji
cen que fue/un vie - ji to
ji to vie - ji

129
Glosadora
to vie - ji to Vie - ji to vie - ji to Vie - ji
Resp.
to vie - ji to Vie - ji to vie - ji to Vie - ji
Cununo
129
Bom.
133
Glosadora
to vie - ji to la lu - na pa-ra - sa - lir
Resp.
to vie - ji to Vie - ji
Cununo
133
Bom.

137
Glosadora
la lu - na pa-ra - sa - lir
Resp.
to vie - ji to
Vie - ji
Cununo
137
Bom.
141
Glosadora
le pi - dió li-cen-cia/al sol
Resp.
to vie - ji to
Vie - ji
Cununo
141
Bom.

145
Glosadora
Resp.
Cununo
Bom.
le pi - dió li-cen-cia / al sol
__ to vie - ji ____ to Vie-ji
149
y yo pa-ra des-pe - dir ____ me ____
__ to vie - ji ____ to Vie - ji

153
Glosadora
Resp.
Cununo
Bom.
y yo pa-ra des-pe - dir me
to vie - ji to
Vie - ji
157
con su li-cen-cia me voy
to vie - ji to
Vie - ji

161
Glosadora
Vie - ji to vie - ji to Vie - ji
Resp.
to vie - ji to Vie - ji
Cununo
161
Bom.
165
Glosadora
to vie - ji to Vie - ji to vie - ji to Vie - ji
Resp.
to vie - ji to Vie - ji to vie - ji to Vie - ji
Cununo
165
Bom.

169
Glosadora
Resp.
Cununo
Bom.
to vie - ji to Vie - ji to vie - ji to Vie - ji
to vie - ji to Vie - ji to vie - ji to Vie - ji
173
Glosadora
Resp.
Cununo
Bom.
to vie - ji to Vie - ji to vie - ji
to vie - ji to Vie - ji to vie - ji

Fade out
176
Glosadora
to Vie - ji to vie - ji to
Resp.
to Vie - ji to vie - ji to
Cununo
176
Bom.

Dulcísima Virgen

Alabado

Grupo "Las Playadoras de Santa Rita "

Transcripción: Juan Carlos Franco

25
S
C
na cuan-do/en el pre-si-dio que Je-sús mo-ría
Dul-cí - si-ma Vir-
30
- gen del cie_lo de-li-cia la florque te/o-frez-co re-ci-be pro-pi_
36
un pe - sa - do le -
cia la florque te/o-frez-co re-ci-be pro-pi_ cia
42
ño car-gan do ve-ní - a ca-minan do/a gol-pe con la ti-ra-ní-a
47
Dul-cí - si-ma Vir - gen del cie_lo de-li-cia la florque te/o-

53
S
C
frez-co re-ci-be pro-pi_ cia la flor que te/o-frez-co re-ci-be pro-pi_
59
S
Oh Vir_ gen_ Ma-rí - a viu-da y a_ fli-gi-da_ y/en-tuso_
C
cia
64
S
_ le dad_ un do-lor te/a-bri_ga_
C
Dul-cí - si-ma Vir - gen del
69
S
C
cie_ lo de - li - cia la flor que te/o-frez - co re - ci - be pro-pi_
74
S
C
cia la flor que te/o-frez - co re - ci - be pro-pi_ cia

NOTAS

1 Especial atención suscita las crónicas de Miguel Cabello de Balboa. Verdadera descripción y relación de la provincia y tierra de Esmeraldas, contenida desde el Cabo llamado de Pasao hasta la Bahía de la Buenaventura. 1583

2 Según Ramón; 2008: "En 1596, con el Oidor Juan del Barrio y Sepúlveda comenzó una nueva negociación, que buscaba suscribir un pacto con las parcialidades de los mulatos, a la vez que atraer a los "Cayapas" y otros pueblos indígenas a través del cacique de Lita don Alonso Gualapiango, de manera de neutralizar tanto al reino mulato, como a aquellos grupos de indígenas autónomos. Las negociaciones culminaron exitosamente en 1600 cuando los Illescas (hijos de Alonso que ya había muerto) viajaron a Quito a recibir la "carta de libertad", que establecía el perdón para los negros y mulatos, la supresión del tributo indígena y el reconocimiento de las autoridades mulatas, bajo la promesa de convertirse en centinelas de la costa, aceptar el bautizo cristiano y la fundación de varios pueblos en el territorio de los zambos". En: El aporte de los afrodescendientes en la construcción del estado nacional ecuatoriano Galo Ramón Valarezo Historiador. Quito, junio del 2008.

3 Whitten, 1992 citando a Hudson nos habla de una importante sublevación acaecida en el río Saija donde los esclavos quemaron los campos mineros y huyeron al litoral pacífico colombiano

4 Whitten (1992:48) señala que el Distrito de Popayán que incluía a la Provincia de Barbacoas fue el mayor productor de oro de la Nueva Granada durante las dos últimas décadas del siglo XVII y era este metal precioso el que con ansia buscaron y explotaron los europeos.

5 Ver Whitten (1992:57)

6 Maya (1996:33) señala que los "afro-neogranadinos fueron perseguidos y acusados de ser brujos y sortílegos, hechiceros y curanderos durante dos siglos consecutivos. A lo largo del XVII, el famoso Tribunal combatió la herejía no solo de judaizantes y luteranos, sino sobre todo la "brujería", es decir, la memoria africana, considerada idólatra, pagana y demoníaca".

7 Según Whitten (1992: 58-60) las estrategias de los afros generaron profundas consecuencias en los pueblos indígenas originarios, quienes tuvieron que retroceder hacia zonas cada vez más restringidas a medida que los afros se dispersaban. Las epidemias traídas por los europeos diezmaron a gran parte de la población indígena. Son visibles ciertas interinfluencias de las relaciones interétnicas entre éstos, los chachi y los awa coaiquer, que se manifiestan en la creencia de seres del mundo mágico-mítico así como en el formato instrumental del conjunto de marimba que es muy parecido en las tres culturas.

8 Roy (2003:21-22) señala que los Cabildos eran estructuras surgidas a través de los gremios medievales españoles. En el siglo XVI ya existían en Sevilla los cabildos de gitanos y de africanos esclavos o libertos… Este tipo de estructura adoptada en tierras americanas eran sociedades de ayuda y protección mutua, y cofradías religiosas en donde se recrea un embrión de organización social y religiosa específico de cada grupo… Además de los festejos que organizan dentro de sus locales, los cabildos también están autorizados a salir a la calle ataviados con sus trajes, máscaras y tambores en determinadas fiestas religiosas del calendario católico, como el Día de Reyes o el Corpus Christi.

9 Vale señalar que los cantos de llamada y respuesta y el predominio de percusión es frecuente también en las culturas de África Central.

10. Ver Palacios (2018: 220 y 232).

11 Según el estudio de Whitten sobre la cultura afro del litoral pacífico colombo-ecuatoriano (1992:147-159) la tierra está rodeada por el mar y más allá existen otros mundos que solo se acceden a través del pildé (yagé). Las brujas viajan libremente por el mundo, así como fantasmas como la tunda, el Riviel y la Candela todos los cuales parecen usar el mar como entrada. El barco fantasma y la Sirena del Mar también viajan entre el mar y los otros mundos. El mar y los otros mundos tienen complejas jerarquías sociales con reyes, reinas, duques, condes, plebeyos y esclavos.

En contraste con la tierra está el cielo con dos partes: la Gloria y el Purgatorio. Debajo del cielo pero no necesariamente debajo de la tierra está el infierno. En el infierno habitan el Diablo, demonios poderosos y las almas de hombres y mujeres que vivieron en el pecado. En la Gloria viven: Dios, Jesucristo, las Vírgenes, los Santos y las almas de los niños muertos. Las almas de los adultos muertos salen de la casa donde murieron hacia algún punto entre el Purgatorio y el Infierno… Existen conexiones estrechas entre los humanos de la tierra con el cielo y el infierno. La conexión con el infierno es el cementerio en donde existe una puerta de entrada y una puerta de salida.

12 En el año 1985, mientras realizaba trabajo de campo en la población afrodescendiente de Urbina, a orillas del río Cachaví, fui testigo de un velorio en donde se cantaron arrullos toda la noche hasta el amanecer. No había fallecido ningún niño; tampoco eran arrullos a lo divino en fechas correspondientes al santoral católico. La razón era solicitar a los santos por la rehabilitación de un joven de la comunidad que se había dedicado a robar y que estaba siendo investigado por la policía de San Lorenzo. El ritual fue organizado súbitamente el mismo día que la policía llegó en la búsqueda del joven. (Informe de Investigación de Campo-Juan Carlos Franco, 1985).

13 La Música y los Instrumentos Tradicionales Afroesmeraldeños, Informe del antropólogo Jean Rahier al Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador (1981-1990), Revista Traversari No 3, pág. 97.

14 Whitten (1992:156) menciona dos ritmos especiales para el chigualo; el bunde y la jota, es la rapidez del ritmo del bombo la que señala más claramente el contexto del arrullo (sea para un niño o para un santo).

15 En la actualidad el ritual es poco frecuente, al igual que muchas otras expresiones culturales que han ido desapareciendo. En este caso, una causa que incide es la disminución de la mortalidad infantil, cuya tasa a nivel nacional ha decrecido notablemente, no obstante, la disminución es relativamente menor entre los afrodescendientes pobres de las áreas rurales. Al respecto ver Ponce (2006:35).

16 Testimonio de Edgar Preciado, recogido en Río Verde, noviembre de 2018. Cortesía de Emily Moreno.

17 Descripción de Whitten (1997:171) sobre el rito del noveno día

que se celebraba en la década de 1990 del siglo pasado en San Lorenzo.

18 El rito fue observado en San Lorenzo por Whitten (1992: 150, 151) y en la actualidad se mantiene algunas poblaciones.

19 Las representaciones cristianas ligadas al santoral católico se pueden vislumbrar en los nombres de varios pueblos y ciudades de la provincia de Esmeraldas tales como San Lorenzo del Pailón, San Fernando de La Tola, San Gregorio de Muisne, San Pedro de Ríoverde, San José de Cachaví, San José de Chamanga, San Mateo, San Luis de Carondelet, Santa Rosa de Atacames, entre muchos otros.

20 Considerado el primer santo afrodescendiente en América, nació en Lima-Perú y falleció el tres de noviembre de 1639.

21 Excepcionalmente y ante la ausencia de percusionistas masculinos algunas mujeres han asumido la ejecución de los cununos.

Sobre el autor

Juan Carlos Franco Cortez (Quito, 1961)

Antropólogo por la Universidad Politécnica Salesiana (Quito-Ecuador). Magíster en Musicología por la Universidad de Cuenca (Cuenca-Ecuador).

Fue docente de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de Las Artes (2018-2024). Autor de varias investigaciones, publicaciones y compilaciones etnomusicológicas en la Región Amazónica del Ecuador y las provincias de Esmeraldas, Imbabura, Carchi y Pichincha. Coordinó el proyecto de Registro del Patrimonio Sonoro de Quito para el Municipio de Quito. Curador del Primer Encuentro Internacional de Etnomusicología "Universos Sonoros" (UArtes, 2019). Productor ejecutivo y co-director del documental *Siekopai la gente de colores* (2024). En la actualidad se desempeña como Docente investigador en la Universidad Hemisferios.

A partir de la memoria del proceso de formación histórico y socio-cultural del Litoral Colombo Ecuatoriano se explica el surgimiento de la *Música Ritual Afroesmeraldeña*.

De las dinámicas de resistencia y dominio, así como de las múltiples relaciones multi e interculturales en el territorio norte de la actual provincia de Esmeraldas la música nace en la doble dimensión de ser evento ritual y género.

Los arrullos, chigualos y alabados que se consignan en el presente documento constituyen el testimonio del sincretismo religioso de la diáspora a la que fueron sometidos los pueblos africanos a partir del siglo XVI y el poder de la música ritual como mecanismo de supervivencia en las Américas.

Las voces de las glosadoras y las respondedoras interpelan la irrupción de los acontecimientos divinos en la vida cotidiana y resisten a la muerte como fin mientras que la instrumentación –convocatoria percutiva ancestral- insiste en la continuidad de la existencia.

La Música Ritual Afroesmeraldeña es parte del patrimonio inmaterial del Ecuador. Como producto estético y cultural de un pueblo, el presente texto insiste en su puesta en valor.

Universidad de las Artes

UNIVERSIDAD HEMISFERIOS