

Jonathan Ritter

jritter@ucr.edu

Ens.hist.teor.arte

RITTER, JONATHAN "Hibridez, raza y la marimba esmeraldeña: repensando las fusiones musicales en el Pacífico negro ecuatoriano", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2010, No. 18, pp. 146-169.

RESUMEN

Desde los años noventa, con la consolidación de un movimiento social afroecuatoriano que ha reclamado sus derechos políticos y culturales, la marimba surgió como un potente símbolo de la identidad afroecuatoriana. Este ensayo hace una evaluación crítica de los usos de la marimba tanto en la música folclórica como en fusiones populares híbridas, señalando su papel en el fomento de la autodeterminación negra y de su cultura popular en el país, pero también llamando la atención sobre la capacidad de esta narrativa encomiástica de enmascarar las continuas discrepancias de poder que acechan tras la promoción de un folclor hibridizado y de una identidad nacional multicultural.

PALABRAS CLAVE

Jonathan Ritter. hibridez, raza, folclor, marimba, Ecuador

TITLE

Hybridity, race, and the Esmeraldeñan marimba: rethinking musical fusions in the Ecuadorian Black Pacific.

ABSTRACT

Since the mid-1990s and the consolidation of an Afro-Ecuadorian social movement demanding political rights and cultural recognition, the marimba has emerged as a potent symbol of Afro-Ecuadorian identity. This essay makes a critical appraisal of both folkloric performance and hybrid popular music featuring the marimba, noting their role in advancing Black self-determination and popular culture in the country, while also sounding a cautionary note about this celebratory narrative's ability to mask the continued discrepancies of power that lurk within the promotion of hybridized folklore and a multicultural national identity.

KEY WORDS

Jonathan Ritter. hybridity, race, folklore, marimba, Ecuador

Afiliación institucional

Profesor Asistente de la Universidad de California Riverside.

Especialista en las músicas indígenas y afrodescendientes de Sudamérica andina, recibió su doctorado en la etnomusicología de UCLA, y su bachillerato en Estudios de Indios Norteamericanos de la Universidad de Minnesota. Sus investigaciones actuales exploran la interacción de música, la memoria y violencia política en la música tradicional y folklórica de Ayacucho, Perú, en el contexto de la guerra interna lanzado por Sendero Luminoso. Además de numerosos artículos sobre músicas andinas e indígenas, es coeditor, con Martin Daughtry, de **Music in the Post-9/11 World** (Routledge, 2007).

Recibido Junio 11 de 2010
Aceptado Junio 25 de 2010

Hibridez, raza y la marimba esmeraldeña: repensando las fusiones musicales en el Pacífico negro ecuatoriano

Jonathan Ritter

Etnomusicólogo

Al escribir sobre el folclor afroecuatoriano durante un periodo de rápida urbanización y desarrollo industrial a mediados del siglo xx, Norman Whitten, Jr., y Aurelio Fuentes lamentan las (con)fusiones sonoras producidas en la costa noroeste de Ecuador debido al aumento de la migración, al turismo incipiente y a las ideologías de integración nacional:

Nada podría diferir más que la música tradicional de los indios quechuas, los indios cayapas, los negros costeños, y la música moderna nacional. Sin embargo, estos fenómenos están siendo considerados cada vez más como aspectos de la misma música nacional. En Esmeraldas, por ejemplo, algunos grupos de marimba están incorporando el uso de maracas, guitarras y bongos, y haciendo que su música se ajuste a los deseos de los turistas [...] Somos de la opinión de que la marimba como una forma distinta de música tradicional, al convertirse más en una curiosidad para los serranos que en una parte de la expresión folclórica de la cultura y organización social del norte de Esmeraldas, parece estar convirtiéndose en una forma forzada de música falsa.¹

¹ El texto original es el siguiente: “Nothing could differ more than the traditional music of Quechua Indians, Cayapa Indians, Coastal Negroes, and the modern National music. Nevertheless, these phenomena are being increasingly seen as aspects of the same national music. In Esmeraldas, for example, some marimba bands are taking up maracas, guitars, and bongos, and making their music conform to the wishes of tourists [...] We are of the opinion that the marimba as a distinct form of folk music, by becoming more of a curiosity to highlanders than a part of the folk expression of culture and social organization of northern Esmeraldas, seems to be developing into a forced form of fake music” (Norman Whitten, Jr., y Aurelio Fuentes, “¡Baile Marimba! Negro Folk Music in Northwest Ecuador”, *Journal of the Folklore Institute*, 3, 2 [1966], pp. 180-181).

Casi medio siglo después de las graves advertencias de Whitten y Fuentes sobre tal corrupción y tal decadencia, la tradición de la marimba afroecuatoriana está floreciendo. Decenas de conjuntos de marimba, tanto aficionados como profesionales, interpretan su música regularmente en la provincia de Esmeraldas, entreteniéndolo y educando al público en actos, acontecimientos y escenarios que van desde escuelas primarias hasta desfiles callejeros, y se han trasladado de los tablados de los festivales a los centros turísticos, aunque la mayoría ha dejado ya tiempo atrás “las maracas, las guitarras y los bongós” importados. En efecto, con muy pocas excepciones, los numerosos grupos de folclor negro de Esmeraldas sitúan hoy en día su trabajo con firmeza dentro de una diferenciada tradición musical afroecuatoriana de siglos de antigüedad; a tal afirmación dan credibilidad las importantes carreras artísticas de un puñado de músicos ancianos y cantantes venerados dentro de estos grupos. Lejos de “forzada” y “falsa”, la marimba parece enormemente viva y, en palabras de sus intérpretes, es “auténtica”.

Los grupos folclóricos de marimba de Esmeraldas, sin embargo, no están solos hoy en la representación musical de la afroecuatorianidad. Al caminar por entre las decenas de puestos callejeros donde se venden CD y VCD piratas en la ciudad provincial o al encender la radio, es probable que uno no encuentre grupos folclóricos de marimba sino, más bien, hibridaciones nuevas de la tradición de la marimba que hacen parecer las preocupaciones de Whitten y Fuentes sobre la “música falsa” incluso más anticuadas que la primera vez. “Marimba perreo”², por ejemplo, una canción ubicua en la radio y de venta en los puestos de CD piratas de las calles de Esmeraldas cuando la visité en septiembre de 2006, toma prestado el bordón —línea del bajo—, la melodía y el coro del baile clásico afroecuatoriano andarele, a la vez que se configura, de resto, según el carácter provocativo, sexual y jergal del estilo rapeado del reguetón. “Marimba perreo” es una de las decenas de fusiones de la marimba presentes hoy en Ecuador, en estilos que van desde el reguetón hasta el rock, el punk, la salsa, el jazz y otros, sin contar las versiones de otras tradiciones musicales afroecuatorianas a las que se les ha incorporado música pop, como, por ejemplo, la música bomba de la sierra del valle del río Chota. Como era de esperarse, tales fusiones han tenido mucho más éxito comercial que las tradiciones folclóricas de que hacen uso y que permanecen relegadas, en gran parte, a las presentaciones en vivo en festivales y otros escenarios folclóricos.

² En parte, debido exclusivamente al mercado minorista de música pirata en Esmeraldas y Quito, la identidad total del músico que compuso “Marimba perreo” continúa siendo desconocida para mí. Aunque se la incluyó en varios CD de compilación que encontré de venta en Esmeraldas y en Quito, y todas las personas con las que hablé parecían conocer la canción, ninguno pudo recordar al artista que la había grabado. A mi retorno de Ecuador encontré el videoclip de “Marimba perreo” en YouTube <www.youtube.com/watch?v=ybz9HzAaPl4> (consulta: 1/5/2010), y allí se lo identifica como obra de “Joel ‘la clave’”. El video muestra a un hombre afroecuatoriano, supuestamente “Joel”, bailando, “rapeando” y girando al estilo “perreo”, como se alude en el título, con mujeres en bikini en las playas y los centros turísticos de Esmeraldas.

Esto no les cae bien a los guardianes del folclor. Aunque los trabajos posteriores de Whitten revelan que ha suavizado su posición con respecto a tales fusiones³, algunos afroecuatorianos están dispuestos a resucitar su crítica anterior. Como ha dicho recientemente la reconocida cantante y folclorista afroecuatoriana Petita Palma, ahora de ochenta años y todavía intérprete frecuente con Tierra Caliente, el grupo de música y baile que fundó hace décadas, “cómo se revolverán mis ancestros en sus tumbas al escuchar las músicas locas que se están produciendo desde que la marimba empezó a ponerse de moda [...] reguetón marimba, perreo marimba... ”⁴.

¿Cómo interpretar esta repetición local de la vieja polémica sobre el cambio musical y los méritos de la autenticidad? Por un lado, desde la perspectiva de los estudios culturales contemporáneos fácilmente podríamos criticar el rechazo de Petita y, antes, la condena de Whitten y Fuentes de las fusiones de la marimba al considerarlas música “falsa” y “loca”, como posiciones sujetas a nociones anticuadas de la tradición y como resultado esencialista de un pasado estático. Pocos conceptos, después de todo, se celebran con tanta frecuencia, en los estudios posmodernos y poscoloniales, como la hibridez, y por razones aparentemente buenas. En primer lugar, el concepto ofrece una salida conveniente a las dualidades simplistas que reducen el mundo a insostenibles distinciones entre tradición y modernidad, blanco y negro, pasado y presente o, en el mundo de la etnomusicología, “folclórico” y “tradicional”. El discurso sobre la hibridez aboga por lo que Homi Bhabha ha llamado famosamente el “tercer espacio” entre tales polaridades⁵, un espacio liminar de ambigüedad y deslizamiento, maduro por el potencial de individuos y grupos de resistir a las culturas, las organizaciones políticas y los discursos dominantes, ya sean impuestos por los Estados-nación o defendidos por los guardianes de las tradiciones musicales folclóricas.

En los estudios musicales, la hibridez ofrece también una forma importante de teorizar acerca de los mundos, extraordinariamente creativos, de la mezcla y la fusión, sin lugar a dudas lo que distingue la identidad y la producción artística contemporánea en todo el mundo. Como consecuencia, los estudiosos de la música popular y los etnomusicólogos han celebrado con especial entusiasmo, aunque de manera selectiva, las numerosas fusiones musicales que siguen vínculos transnacionales y relatan políticas transgresivas expresadas a través de géneros híbridos, los cuales van desde el *afrobeat* de Fela Kuti hasta el *reggae-samba*

³ Por ejemplo, en 1998, Norman Whitten y Diego Quiroga hablaron positivamente sobre los esfuerzos de fusión de Carmen González, que se discutirán más adelante en este ensayo. Véase Norman Whitten, Jr., y Diego Quiroga, “‘To Rescue National Dignity’: Blackness as a Quality of Nationalist Creativity in Ecuador”, en Norman Whitten, Jr., y Arlene Torres (eds.), *Blackness in Latin America and the Caribbean*, vol. 1, Bloomington: University of Indiana Press, 1998, p. 89.

⁴ De una entrevista publicada en *Ecuador: Terra Incognita*, 40 (March-April 2006), disponible en <www.terraecuador.net/revista%2040/marimba%202.htm> (consulta: 1/3/2007).

⁵ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, New York and London: Routledge, 1994, pp. 36-39.

brasileño y desde el rock aborígen australiano hasta el *mizik rasin*⁶ haitiano. Es tentadora la idea de añadir “Marimba perreo” y sus imitaciones a esta lista, considerar el movimiento de fusión ecuatoriano una tendencia positiva que celebra las raíces y las tradiciones de la población afroecuatoriana de una manera claramente contemporánea y, a la vez, inscribir el concepto local de negritud en discursos transnacionales y géneros musicales más amplios.

Sin embargo, la hibridez también evoca legados alternativos cuando se la observa en muchos contextos de América Latina. Néstor García Canclini nos recuerda que la hibridez ha tenido ya una larga trayectoria en la región, citando los cinco siglos de una experiencia colonial que comenzó con la llegada de los españoles y el rápido desarrollo de los regímenes sincréticos, religiosos, económicos y políticos⁷. Es importante para mi argumentación el hecho de que, durante la era poscolonial, tales formas sincréticas se hayan convertido en la base del establecimiento de nuevas identidades nacionales en América Latina, particularmente en México —donde trabaja Canclini— pero también en países como Ecuador y Colombia, donde un grupo mestizo dominante convive con importantes pero marginadas poblaciones afrodescendientes e indígenas. Las consecuencias de la historia mestiza nacionalista de esos lugares son cruciales para la lectura de los posibles significados locales de la hibridez, pues esta fácilmente puede estar aliada a discursos dominantes de mestizaje o incluso de blanqueamiento, o subsumida en ellos, subvalorando las formas en que la diferencia racial y étnica puede ser utilizada estratégicamente por los subalternos y negando la actual realidad de discriminación contra quienes no encajan en el molde nacionalista mestizo⁸. Lo híbrido, en definitiva, puede ser hegemónico.

Aunque tales preocupaciones sociales y raciales se dan en buena parte a escala nacional, las manifestaciones culturales de la hibridez también resultan presas fáciles de la mercantilización en una industria cultural mundializada. Esto no es más cierto en parte alguna que

⁶ Para un ejemplo destacado de este discurso celebrativo de resistencia musical véase George Lipsitz, *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*, London: Verso, 1994.

⁷ Véase Néstor García Canclini, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, trans. C. Chiappari and S. López, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, p. 241. El argumento de García Canclini puede aplicarse más allá de 1492 para reconocer el carácter sincrético e híbrido de todas las “raíces” de las poblaciones de América Latina, incluyendo a las culturas heterogéneas africanas y amerindias, pero también las influencias africanas y árabes en la cultura española traída a las Américas.

⁸ Véanse Marwan Kraïdy, *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*, Philadelphia: Temple University Press, 2005, pp. 51-53; Ronald Stutzman, “El Mestizaje: An All-Inclusive Ideology of Exclusion”, en Norman Whitten, Jr. (ed.), *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador*, Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 1981, pp. 45-94; Peter Wade, *Music, Race, and Nation: Música Tropical in Colombia*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, p. 15, y George Yúdice, “Translator’s Introduction. From Hybridity to Policy: For a Purposeful Cultural Studies”, en Néstor García Canclini, *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p. xxxviii.

en el mercado internacional de la *world music*, dominado casi desde su inicio por fusiones de músicas tradicionales, especialmente de África, con la música popular occidental. Esta especie de “canibalización musical” —para usar el término de José Jorge de Carvalho⁹— pone en evidencia un tipo de neocolonialismo en que muchos músicos norteamericanos y europeos pueden apropiarse de la música tradicional y folclórica del Sur mundial como “materia prima” de sus propias fusiones, lo que les permite proporcionarles a sus oyentes la emoción de escuchar lo extranjero y lo exótico en la comodidad de lo ya conocido sónicamente¹⁰. Como ha señalado recientemente Timothy Taylor, las expectativas de los consumidores de tales fusiones —fabricadas por sus “Otros”— amenazan, de hecho, con convertir la hibridez en la nueva “autenticidad” y marginar efectivamente el potencial de resistencia o subversión de tales “insumos” arrojándolos de nuevo al “espacio salvaje”¹¹.

Esta crítica se centra casi exclusivamente en los temas de la apropiación y la representación y les supone una audiencia predominantemente estadounidense y europea a tales híbridos musicales. Sin embargo, considero importante destacar que los efectos de la despolitización de esta presión del mercado transnacional no se limitan a la recepción de las fusiones de la *world music* por el público del Norte sino que también —debido en parte a la gran influencia de dicha recepción y a los discursos locales sobre multiculturalismo e identidad nacional— se dan en regiones como América Latina, donde el público oyente consume también tales fusiones y las ideologías cosmopolitas afines. Esto no quiere decir que todos los proyectos de fusión estén condenados a caer en las redes del mercado. No se deben dar por hechos las intenciones y los efectos sociales y políticos de estos proyectos. Como escribe Carvalho, “ese hibridismo solo es cuestionador en la medida en que los actores sociales sean capaces de luchar por mantener una lectura crítica de los símbolos culturales y resistan constantemente los intentos de los poderosos por deshacer la ambigüedad y restaurar

⁹ Véase José Jorge de Carvalho, *La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical: una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas*, Brasilia: Departamento de Antropología, Universidade de Brasília (Série Antropologia, 335), 2003.

¹⁰ Véanse Steven Feld, “A Sweet Lullaby for World Music”, *Public Culture*, 12, 1 (2000), pp. 145-171; Heidi Feldman, *Black Rhythms of Peru: Reviving African Musical Heritage in the Black Pacific*, Middletown (CT): Wesleyan University Press, 2006, pp. 215-220; Ana María Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Norma, 2003, y Thomas Turino, “Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music”, *British Journal of Ethnomusicology*, 12, 2 (2003), pp. 334-335.

¹¹ Véase Timothy Taylor, *Beyond Exoticism: Western Music and the World*, Durham and London: Duke University Press, 2007, p. 145. Véanse también Timothy Brennan, “World Music Does Not Exist”, en *Secular Devotion: Afro-Latin Music and Imperial Jazz*, London: Verso, 2008, pp. 15-48; Simon Frith, “The Discourse of World Music”, en G. Born y D. Hesmondhalgh (eds.), *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley: University of California Press, 2000, pp. 305-322; Marco Katz, “Whirled Music while U Wait”, *Popular Music and Society*, 30, 5 (2007), pp. 631-638, y Martin Stokes, “Music and Global Order”, *Annual Review of Anthropology*, 33 (2004), pp. 47-72.

la norma y la unidireccionalidad de sentido”¹². Los contextos de la producción musical y la actividad de músicos y oyentes al definir tales significados son, por lo tanto, cruciales para cualquier evaluación crítica de la hibridez musical.

¿Qué híbrido es, entonces, “Marimba perreo”? Y ¿dónde cabe, política y musicalmente, el folclor afroecuatoriano, según lo interpretan los grupos tradicionales de marimba, en la polaridad imposición-resistencia? No insinúo que haya respuestas fáciles a este tipo de preguntas y, por lo tanto, en este artículo deseo pasearme un tanto por los discursos de celebración y de crítica de la hibridez poniendo en primer plano el potencial ineludiblemente ambiguo del término. En resumen, argumento que la hibridez puede ser y de hecho ha sido, en la música afroecuatoriana contemporánea, una fuerza de resistencia cultural y de lo que Bhabha denomina “enunciación de la diferencia cultural”¹³, aunque a veces de maneras contraintuitivas. Por ejemplo, lo que parece —o “suena”— más “tradicional” puede ilustrar una mezcla de transgresiones; como lo he señalado en otro lugar¹⁴, los escenarios que hacen hincapié en la “autenticidad”, así como los centros turísticos y los festivales nacionales —obviamente, ligados a las redes hegemónicas de poder económico y político—, pueden también ser lugares de resistencia performativa de esas mismas fuerzas. Al mismo tiempo, algunos híbridos populares pueden reproducir las prácticas neocoloniales de explotación y una política de exclusión y exotismo.

Para complicar aún más las circunstancias, tenemos el clima social y político que se ha desarrollado rápidamente en Ecuador y en el que, no por casualidad, han surgido estas obras híbridas. En efecto, el significado potencial de la música afroecuatoriana tanto tradicional como de fusión debe leerse en la actualidad dentro del contexto de una década y media de agitación política en el país, generada, en gran parte, por la aparición de movimientos sociales indígenas y afroecuatorianos que han puesto las políticas de etnicidad e identidad en el centro del escenario del discurso político. Para sustentar el análisis de estos temas comienzo con una mirada retrospectiva a los orígenes y el desarrollo histórico de la población y la(s) cultura(s) negra(s) de Ecuador para después examinar cómo la raza y la identidad se relacionan y se expresan políticamente hoy en estas variadas prácticas musicales.

Historia afroecuatoriana y “Pacífico negro”

La de los afrodescendientes ha sido, en Ecuador, una historia híbrida desde siempre, arraigada desde sus inicios en la mezcla racial y la lucha política. La leyenda popular cuenta

¹² José Jorge de Carvalho, *Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (Colección Sin Condición), 2005, p. 38.

¹³ Bhabha, *The Location of Culture*, pp. 38-39.

¹⁴ Véase Jonathan Ritter, “Articulating Blackness as an Ethnic Ideology in Afro-Ecuadorian Marimba Performance”, *Selected Reports in Ethnomusicology*, 11 (2003), pp. 143-153.

que un barco negrero español naufragó en 1553 frente a las costas de la actual provincia de Esmeraldas e introdujo a los negros y la cultura negra en la región, lo que generó un choque rotundo. Guiados por el ladino Alonso de Illescas —esclavo negro nacido y criado al servicio de un propietario español—, estos afrodescendientes hispanos se integraron rápidamente, se casaron con indígenas locales y formaron comunidades pardas híbridas en los manglares del litoral Pacífico ecuatoriano-colombiano¹⁵. En un momento dado, la región llegó a ser conocida como la “República de los Zambos” en referencia a la categoría racial de los individuos con ancestros africanos y amerindios de la época colonial. Esmeraldas mantuvo una autonomía relativa frente a los españoles y más adelante, en el transcurso de los tres siglos siguientes, frente a las autoridades republicanas, situación que se hace evidente al observar el porte real y el atavío de los personajes que aparecen en *Mulatos de Esmeraldas*, cuadro pintado por Adrián Sánchez Galque a finales del siglo XVI¹⁶. La continua inmigración de esclavos fugitivos y emancipados procedentes del noroeste de América del Sur contribuyó al desarrollo de una cultura local distinta —entre cuyos elementos figuraba la tradición de la marimba, a la vez africana, hispana e indígena—, que coexistió dificultosamente con los cayapa, los tsáchila y otras comunidades indígenas¹⁷.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, las regiones de Ecuador autónomas o aisladas como Esmeraldas fueron objeto del escrutinio creciente de los mestizos de la élite política y económica, a quienes les interesaba explotar económicamente la gran cantidad de recursos naturales de la vasta región y fomentar el ideal de integración nacional(ista)¹⁸. La inmigración de la sierra se expandió rápidamente en Esmeraldas e inauguró un periodo de hegemonía mestiza en que los serranos dominaron el endeble aparato político local, además de asumir el control sobre la mayoría de los recursos económicos. Una nefasta rebelión liberal de prin-

¹⁵ Véase George Reid Andrews, *Afro-Latin America: 1800-2000*, New York: Oxford University Press, 2004, p. 38. Véase también Julio Estupiñán Tello, *El negro en Esmeraldas*, 2a. ed., Quito: Formularios y Sistemas, 1996.

¹⁶ Véase José Buscaglia-Salgado, *Undoing Empire: Race and Nation in the Mulatto Caribbean*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, pp. 88-91.

¹⁷ Durante este mismo periodo histórico, entre los siglos XVI y XVIII, las plantaciones jesuitas en la sierra del valle del río Chota en Ecuador también importaron esclavos africanos, quienes desarrollaron una cultura afroecuatoriana en esa región, igualmente híbrida pero distinta, estrechamente relacionada con el entorno de la población indígena quechua. Véase John Schechter, “Los Hermanos Congo y Milton Tadeo Ten Years Later: Evolution of an African-Ecuadorian Tradition of the Valle del Chota, Highland Ecuador”, en Gerard Béhague (ed.), *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*, Miami: North South Center Press – University of Miami, 1994, pp. 285-305. Los contactos entre estas dos poblaciones de afrodescendientes, en Esmeraldas y en el Valle de Chota, fueron poco frecuentes hasta el siglo XX, y ambos grupos mantienen hasta hoy tradiciones musicales separadas. Para mayor claridad me centraré en este ensayo primordialmente en Esmeraldas.

¹⁸ Véase Norman Whitten, Jr., *Class, Kinship, and Power in an Ecuadoran Town: The Negroes of San Lorenzo*, Stanford (CA): Stanford University, 1965.

cipios del siglo XX, apoyada por los negros esmeraldeños y debelada por el ejército, también contribuyó a la marginación de los afroecuatorianos en el siglo XX en el corazón de la que se había llamado “República de los Zambos”. A pesar de todo, los nativos de este lugar continuaron manteniendo una mayoría demográfica significativa. A pesar de las últimas décadas de emigración de afroecuatorianos que se van de la región en busca de oportunidades en Quito y Guayaquil y de inmigración de no afroecuatorianos que se mudan a la provincia, Esmeraldas continúa siendo una comunidad predominantemente afrodescendiente, tanto en su demografía como en el lugar que ocupa en el imaginario nacional¹⁹.

La historia particular de la marginación negra y la dinámica racial en Ecuador invocan, en cierto modo, la reciente teorización de Heidi Feldman sobre la idea de un “Pacífico negro”, es decir un espacio cultural que existe tanto en referencia a la fundamental conceptualización del “Atlántico negro” de Paul Gilroy como más allá de ella²⁰. Me parece que el concepto es útil aquí al menos por dos razones. En primer lugar, comienza a dismantelar la narrativa totalizadora de la diáspora africana que figura en la obra de Gilroy, cambiando la narración para tener más en cuenta las historias locales y las narrativas de identidad que ayudan a diferenciar la experiencia afroamericana en lugares tan dispares como Virginia y la selva ecuatoriana. En segundo lugar, Feldman identifica varios factores importantes de la experiencia del “Pacífico negro” que se adecuan bastante bien a la narrativa afroecuatoriana, entre los que están 1) un distanciamiento de “África” y su discurso interno de identidad —reemplazado, según Feldman, en el caso del Perú, con el mismo Atlántico negro—, 2) una historia compartida con culturas indígenas —inexistente, por ejemplo, en el Caribe— que a menudo les hace mayores exigencias simbólicas a las identidades nacionalistas primordiales y, en un sentido relacionado, 3) una experiencia nacional muy diferente como parte de minorías reducidas y con frecuencia socialmente invisibles, en contraste con las grandes poblaciones afrodescendientes de países como Cuba y Brasil, donde, a pesar de la discriminación constante, la negritud puede ser y a menudo se concibe como parte de la identidad nacional²¹.

En este último punto, el concepto general de Pacífico negro requiere algunos matices en referencia a las historias nacionales específicas en que la música desempeña un papel central. En el Perú, por ejemplo, Feldman describe cómo las expresiones culturales negras, centradas en la costa y alrededor de Lima, se han incorporado hace mucho tiempo a las prácticas de blancos y

¹⁹ Véanse Jean Muteba Rahier, “Blackness, the Racial/Spatial Order, Migrations and Miss Ecuador 1995-96”, *American Anthropologist*, 100, 2 (1998), pp. 421-430, y Emily Wamsley, “‘Bailando como negro’: ritmo, raza y nación en Esmeraldas, Ecuador”, *Tabula Rasa*, 3 (2005), pp. 179-195.

²⁰ Véanse Feldman, *Black Rhythms of Peru...*, y Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1993.

²¹ Véase Feldman, *Black Rhythms of Peru...*, p. 7. A manera de comparación véanse Peter Fryer, *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*, Middleton (CT): Wesleyan University Press, 2000, y Robin Moore, *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.

criollos, por lo que, a pesar de su marginación en las esferas económica y política, los afroperuanos han sido reconocidos hace mucho tiempo por sus contribuciones a lo criollo-nacional pero no necesariamente a la cultura negra propia. En contraste, a pesar de su significativa presencia demográfica —entre cinco y diez por ciento de la población, dependiendo de como se definan las razas y de quien haga el conteo—, la cultura afroecuatoriana y sus expresiones musicales nunca han desempeñado papel alguno en el discurso nacionalista de su país. Por el contrario, a la cultura negra se la ha marginado y desacreditado frecuentemente como “primitiva” y “extranjera”²² o, más recientemente, a través de un giro multicultural, se la ha considerado de una manera más positiva pero todavía, en sí, separada de la “cultura ecuatoriana”.

Ecuador también se diferencia de sus vecinos del norte y del sur en que la cultura afroecuatoriana no ha tenido suficiente presencia internacional en las últimas décadas para reforzar su posición en el país. La popularidad de la música tropical colombiana en toda América Latina desde mediados del siglo XX²³ y de la música afroperuana en el mercado de la *world music* desde la década de los noventa²⁴ le abrió las puertas a un mayor reconocimiento interno de la cultura y la música negra en sus respectivos países de origen²⁵. La marimba esmeraldeña y las tradiciones serranas de la música bomba de Ecuador, por el contrario, han sido y siguen siendo las prácticas de una minoría étnica claramente localizada y virtualmente desconocida más allá de sus fronteras nacionales y hasta hace poco rara vez se presentaba, en su país, libre de sus lazos provinciales.

La política de identidad étnica de Ecuador

Como he señalado, las recientes visibilidad y audibilidad de la cultura negra en Ecuador debe tomarse en cuenta en relación con cambios continuos del panorama cultural y político del país. En las últimas dos décadas, Ecuador ha sido testigo de un extraordinario crecimiento,

²² Uno de los ejemplos más sorprendentes de esto es la omisión de toda referencia a las tradiciones musicales negras en el trabajo fundamental, y supuestamente “enciclopédico”, del musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno Andrade *Historia de la música en el Ecuador* (Quito: Casa de Cultura Ecuatoriana, 1972), que no contiene examen alguno de la música negra en Esmeraldas e incluso rechaza la música indígena de la región por estar demasiado “corrompida” por la presencia afroecuatoriana. Véanse también Rahier, “Blackness...”, y Wamsley, “Bailando como negro’...”.

²³ Véase Wade, *Music, Race, and Nation...*

²⁴ Véase Feldman, *Black Rhythms of Peru...*, pp. 215-258.

²⁵ Las comparaciones con Colombia y Perú son significativas pero también incompletas y parciales. En Colombia, por ejemplo, el atractivo nacional e internacional de las músicas negras como la cumbia y el vallenato, de la costa caribeña, han ensombrecido las tradiciones musicales negras de la costa del Pacífico, que comparten su historia cultural y su marginación con las de Esmeraldas. Del mismo modo, mientras que el avivamiento afroperuano ha abogado por ciertos géneros e intérpretes en el Perú y en el extranjero desde la década de los cincuenta, más prácticas rurales dentro de las comunidades afroperuanas del sur de Lima permanecen como netamente locales.

en presencia y poder, de las políticas de identidad étnica. Tanto grupos académicos como la prensa internacional le han prestado gran atención a la emergente fuerza política de los grupos indígenas, representados principalmente por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), movimiento dirigido mayoritariamente por activistas quechuas, y por su ramificación política Pachakutik–Nuevo País²⁶. A pesar de que este movimiento solo ha logrado triunfos de orden simbólico durante el proceso electoral, es de destacar que ha cumplido un papel muy importante en la reformulación de la política del país a través de huelgas, protestas y otras acciones directas, entre las que se cuentan las manifestaciones públicas que provocaron la destitución de tres presidentes en la última década²⁷. Más aún: en enero de 2000, dicho movimiento —que formaba parte de la junta de coalición— se tomó el poder por algunas horas y hoy continúa ejerciendo influencia en el gobierno de Rafael Correa. Aunque —¿todavía?— no ha reclamado la Presidencia, el movimiento indígena es, ciertamente, una enorme fuerza que no puede ignorarse en la esfera política ecuatoriana.

Mucho menos atención ha recibido el movimiento social afroecuatoriano que surgió en forma simultánea²⁸. A pesar de que ha existido en Ecuador por muchas décadas, al movimiento de conciencia étnica de la comunidad negra se lo ha relegado mucho tiempo a la promoción del concepto literario y cultural de negritud dentro de un número limitado de círculos sociales e intelectuales utilizando como argumento a los conjuntos de música folclórica negra²⁹. Sin embargo, en los años noventa, diversos factores se combinaron para forjar un movimiento social más amplio y con objetivos políticos de mayor envergadura, ligados en muchas ocasiones a su homólogo indígena, grupo con cual mantiene cordiales lazos de unión y comparte intereses, razón por la cual han formado coaliciones sobre ciertos asuntos³⁰. Varias organizaciones sociales y políticas negras nacionales han desempeñado un

²⁶ Véanse Amalia Pallares, *From Peasant Struggles to Indian Resistance: The Ecuadorian Andes in the Late Twentieth Century*, Norman: University of Oklahoma Press, 2002; Fredy Rivera Vélez, “Un paso adelante y dos atrás: movimiento indígena, democracia y política en Ecuador”, *Allpachis*, 68 (2006), pp. 67-102; Suzana Sawyer, *Crude Chronicles: Indigenous Politics, Multinational Oil, and Neoliberalism in Ecuador*, Durham and London: Duke University Press, 2004.

²⁷ Los presidentes destituidos fueron Abdalá Bucaram, en 1997; Jamil Mahuad, en 2000, y Lucio Gutiérrez, en 2005.

²⁸ Entre las excepciones importantes se encuentran Henry Medina y Mary Castro, *Afroecuatorianos: un movimiento social emergente*, Quito: Afroamérica – Centro Cultural Afroecuatoriano, 2006, y Jhon Antón Sánchez, *Organizaciones de la sociedad política afroecuatoriana*, Quito: Cooperación Técnica, 2003.

²⁹ Véase, por ejemplo, sobre la negritud en la literatura ecuatoriana, Constance García-Barrio, “Blacks in Ecuadorian Literature”, en Norman Whitten, Jr. (ed.), *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador*, Urbana: University of Illinois Press, 1981, pp. 535-562. En su visión panorámica, Sánchez localiza las raíces del actual movimiento social afroecuatoriano a finales de los años setenta, momento en el que se articuló por primera vez una “perspectiva étnica” (Sánchez *Organizaciones de la sociedad política afroecuatoriana*, pp. 16-17).

³⁰ Véase Whitten y Quiroga, “To Rescue National Dignity’...”, pp. 75-76.

papel clave en diversos logros al trabajar en colaboración con docenas de organizaciones locales y de base³¹. La Asociación de Negros del Ecuador (ASONE), fundada en 1988 y con base en Quito, se mantuvo activa a mediados de los años noventa en un número destacable de protestas de repercusión nacional sobre el derecho a la tierra y otros asuntos de orden político, mientras que en 1999 surgió, principalmente de la Confederación Nacional Afroecuatoriana (CNA), un liderazgo nacional. A principios de esa década, el Centro Cultural Afroecuatoriano, organización no gubernamental fundada en 1981 por misioneros combonianos y con base en Quito, promovió la realización de conferencias a escala internacional y la publicación de numerosos libros escritos por autores locales y extranjeros sobre la experiencia afroecuatoriana. En Esmeraldas están activas más de trescientas asociaciones afroecuatorianas locales y regionales³². Entre ellas, la Asociación de Norteños Residentes en Esmeraldas (ANRE), que organizó, en los años noventa, tres grandes festivales internacionales de música afroamericana cuya amplia publicidad atrajo a miles de asistentes de todos los rincones del país³³. En una actuación típica de lo que los sociólogos identifican como “nuevos movimientos sociales”, e intentando incrementar tanto su representación política como su reconocimiento social dentro del país, estas organizaciones ligaron la promoción de su propia identidad étnica a un incipiente proyecto político³⁴.

Sin lugar a dudas, y a pesar de que queda un largo camino para lograr todos estos objetivos, la última década ha estado marcada por unos cuantos logros en los ámbitos político y cultural. Repitiendo lo logrado en Colombia, los afroecuatorianos fueron reconocidos oficialmente como grupo étnico en la Constitución de 1998, que categorizó por primera vez a Ecuador como “un país multiétnico y pluricultural”. La nueva Constitución también garantiza los derechos civiles de los afrodescendientes y —algo importantísimo— su derecho a las tierras de sus antepasados³⁵. El Día del Afroecuatoriano, festival nacional, ahora se lleva a cabo cada año, y desde finales de los años noventa se han creado numerosas comisiones gubernamentales dedicadas a fomentar el desarrollo económico de la comunidad negra³⁶. En el ámbito político, numerosos candidatos afrodescendientes se han dedicado por primera

³¹ Véase Sánchez, *Organizaciones de la sociedad política afroecuatoriana*, pp. 17-30.

³² Sánchez, *Organizaciones de la sociedad política afroecuatoriana*, pp. 21-22.

³³ Para más información sobre estos festivales véase Ritter, “Articulating Blackness as an Ethnic Ideology...”.

³⁴ Para un panorama útil de la teoría de NSM y su relevancia para los estudios musicales en la diáspora africana véase Julian Gerstin, “Musical Revivals and Social Movements in Contemporary Martinique: Ideology, Identity, Ambivalence”, en Ingrid Monson (ed.), *The African Diaspora: A Musical Perspective*, New York: Routledge, 2003, pp. 295-328.

³⁵ Véase Rivera, “Un paso adelante y dos atrás...”, p. 71.

³⁶ Véase Laura Ingalls, “Afro-Ecuadorians Strive for Political Rights”, *Democracy at Large*, 2, 3 (2006), pp. 14-15; véase también Rivera, “Un paso adelante y dos atrás...”.



▲ MONUMENTO A LA MARIMBA en Esmeraldas (foto del autor) (2006).

vez, a partir de comienzos del milenio, a promover campañas plausibles —aunque no exitosas— para obtener puestos en el gobierno nacional. Asimismo, por primera vez en un siglo, un afroecuatoriano, Ernesto Estupiñán Quintero, fue elegido gobernador de la provincia de Esmeraldas en 2000 y reelegido en 2005. Aunque no sin controversias, su administración, incuestionablemente, ha promovido la agenda del movimiento afroecuatoriano mediante la generación de oportunidades educativas y económicas para los residentes negros y a través de proyectos culturales como la construcción, a lo largo y ancho de la ciudad y la provincia, de monumentos dedicados a la cultura negra y la fundación en la ciudad, en noviembre de 2005, de un centro cultural: el Centro Internacional para la Diversidad Cultural Afroindioamericana y el Desarrollo Humano, que contiene un centro de investigación, una escuela de música y un museo.

Entre los logros de la representación política afrodescendiente, es indiscutiblemente en el ámbito cultural donde el movimiento ha obtenido mayores visibilidad y éxito, a pesar

de que las dos esferas están obvia e intencionalmente conectadas. Para citar un ejemplo no relacionado con la música, en 1995, a mediados del surgimiento de una nueva ola de activismo en el país, por primera vez una mujer afroecuatoriana, Mónica Chalá, fue seleccionada como Señorita Ecuador, un verdadero hito —en un país obsesionado con este concurso de belleza— cuyo significado se registró, significativamente, en el furioso debate público que le siguió³⁷. En 1997, a Chalá se la seguía presentando con orgullo en Esmeraldas, en numerosos actos en que estuve presente. Durante mi visita de 2006, su reinado de belleza continuaba siendo memorable para muchos esmeraldeños tras una década de ires y venires de otras Señoritas Ecuador. Quizás en forma aún más significativa, el universo de las reinas de belleza fue dividido en Esmeraldas entre el concurso Señorita Esmeraldas —generalmente ganado por una mujer blanca o mestiza— y el concurso Negra Linda, en el cual se esperaba que compitieran todas las mujeres afroecuatorianas. Sin embargo, todos los años siguientes a la ya mencionada elección de Estupiñán Quintero, prácticamente todas las ganadoras del certamen Señorita Esmeraldas han sido negras, cosa que produjo una gran disminución de participantes blancas³⁸.

El papel de la marimba en el movimiento afroecuatoriano ha sido doble: el de símbolo general de la identidad étnica y de la cultura afrodescendiente y el de recurso performativo orientado a fines específicos más importantes. En efecto, muchos de los logros políticos que he listado aquí tienen una relación directa con las presentaciones musicales. Por ejemplo, durante las protestas de 1994 en Quito, que a la larga les garantizarían el derecho a la tierra a los afroecuatorianos en la nueva Constitución, el entonces presidente Sixto Durán Ballén solo accedió a reunirse con los protestantes gracias a la intriga que le despertó el novedoso uso de la marimba para darle energía al mitin, cosa que indudablemente llamó la atención de la prensa³⁹. Otro conmovedor ejemplo: en el documental cinematográfico *África mía* (2002), de Bernardo Morillo, que trata de los esfuerzos de un grupo de mujeres afroecuatorianas del valle Chota para sobrevivir en Quito, el grupo solo logra sobreponerse al racismo de los terratenientes locales y asegurar un contrato para adquirir tierras después de obtener publicidad mediante una presentación de danza y música bomba en una transmisión televisiva nacional. Por supuesto, la utilidad de las presentaciones de música y baile para lograr un objetivo político o social tiene un efecto doble. Mientras que la visibilidad de dichas presentaciones ciertamente les ha abierto a los afroecuatorianos el camino a nuevas posibilidades políticas y económicas, también perpetúa los estereotipos acerca de los negros,

³⁷ Véase Rahier, “Blackness...”.

³⁸ Comunicación personal con el antropólogo afroecuatoriano Pablo Minda (25/9/06). Esta situación tiene un paralelo con la reciente historia de las participantes indígenas en concursos de belleza en todo Ecuador; véase Marc Rogers, “Spectacular Bodies: Folklorization and the Politics of Identity in Ecuadorian Beauty Pageants”, *Journal of Latin American Anthropology*, 3, 2 (1999), pp. 54-85.

³⁹ Comunicación personal con Pablo Minda (25/9/06).

reposicionándolos en la esfera en que se los ha aceptado normalmente en el país: la de los músicos, bailarines y artistas del entretenimiento⁴⁰.

Negritud y marimba

Entender esa reputación en el Ecuador contemporáneo requiere un conocimiento profundo de la historia de la música y el baile afroecuatorianos —en particular, de la marimba— y de su cambiante lugar en los discursos de la identidad y el folclor nacionales del último medio siglo. Antes de la década de los sesenta, el currulao o “baile marimba” era un ritual festivo secular, practicado exclusivamente por la población afroecuatoriana de la provincia de Esmeraldas cada fin de semana en las “casas de marimba” de la mayoría de las ciudades de la región. Estas casas, también conocidas como “cabildos”, eran el centro de la vida de las comunidades afroecuatorianas y se las utilizaba a la vez para reuniones cívicas y recreativas; de ahí que en su espacio se escenificaran los bailes de marimba⁴¹. Sin embargo, a finales de 1960, dichas prácticas seculares se encontraban en un gran declive en toda la provincia como consecuencia de la represión ejercida por las autoridades mestizas, que, por ejemplo, habían prohibido terminantemente los bailes en la ciudad de Esmeraldas⁴², con la consecuente disminución de los rituales, algo muy común en los lugares sometidos a una rápida transformación hacia regímenes modernos en los aspectos político y económico.

Este declive se produjo simultáneamente con los esfuerzos por revivir la tradición de la marimba en otras formas y a manos de varios grupos con agendas distintas. Durante este periodo, los turistas —principalmente, mestizos de la sierra— comenzaron a bajar a Esmeraldas en busca de playas soleadas y, como lo documenta Whitten, también del “color local” en los bailes de marimba, prontamente protagonizados por afroecuatorianos emprendedores para satisfacer esta demanda. Los elementos nacionalistas también desarrollaron interés en la marimba como componente de la cultura nacional, y, ya en 1963, la Casa de la Cultura Ecuatoriana comenzó a ser la sede de los festivales de marimba para “restaurar el interés” en la tradición. A principios de 1970 surgió en Esmeraldas un movimiento folclórico importante que les servía a estos grupos y a sus intereses pero que también se dedicaba a la preservación y la promoción, entre los afroecuatorianos, de la marimba y de otras formas musicales y culturales negras, incluyendo los arrullos —canciones de cuna tradicionalmente

⁴⁰ Una afirmación que ha sido repetida constantemente por Wamsley (“Bailando como negro’...”).

⁴¹ Para más información sobre el desarrollo temprano de la tradición de la marimba véase la extensa bibliografía de Norman Whitten, Jr.; en particular, Whitten y Fuentes, “*Baile Marimba!*...”; Whitten y Quiroga, “*To Rescue National Dignity!*...”, y Norman Whitten, Jr., *Black Frontiersmen: A South American Case*, Cambridge (MA): Schenkman, 1974.

⁴² Entrevista con Alberto Castillo (1/6/2000).

interpretadas en los velorios—, los chigualos —canciones interpretadas en la muerte de los niños—, las décimas —recitación de estrofas de diez versos derivadas de la tradición española— y la bomba serrana.

Quiero subrayar que este fue un movimiento impulsado por los mismos afroecuatorianos. Aunque claramente tomaron como base los modelos del folclor promovidos por el Estado durante los primeros festivales, así como la mirada exoticista de la naciente industria turística local, los fundadores de los primeros grupos folclóricos que tocaron en tales acontecimientos fueron también explícitos en sus racionalizaciones en cuanto a “rescatar” y “promover” las tradiciones negras de la región dentro de sus propias comunidades enseñándoles a sus propios hijos y a los hijos de sus vecinos las notas y los pasos del repertorio de la marimba incluso mientras se presentaban en escenarios controlados por la élite mestiza para el deleite de esta. Petita Palma y sus bailarines —Tierra Caliente— fueron un grupo destacado; Segundo Quintero y su conjunto Jolgorio fueron otro. También hubo personalidades prominentes como el marimbero Papá Roncón y la cantante de arrullos Rosa Huila. En conjunto, el trabajo de estos grupos e individuos y el discurso folclórico con que se comprometieron representan, a mi modo de ver, vigorosos precursores del movimiento afroecuatoriano y de su valorización dentro de la cultura afroecuatoriana que surgiría como fuerza política veinte años después.

De hecho, como hemos visto, el nuevo movimiento afroecuatoriano de los años noventa encontró en la marimba un potente símbolo, ya confeccionado, de la identidad afroecuatoriana. Cuando comencé a trabajar en Esmeraldas, en 1996, la estatura simbólica de la marimba era aún embrionaria; hoy en día, su presencia es ubicua: se halla en murales pintados en las calles y en edificios importantes y en los monumentos construidos por la administración del alcalde Estupiñán desde 2001. Y, por supuesto, es el principal instrumento de festivales de gran publicidad, como el Festival de Música y Danza Afroamericana, que tiene lugar todos los años durante el carnaval y que presenta grupos de marimba tanto locales como colombianos. Otro festival de marimba y salsa se lleva a cabo en agosto, y otro más, también de marimba, se celebra cada mayo en San Lorenzo, ciudad portuaria del norte. La importancia de la marimba como símbolo afroecuatoriano ha producido también el reciente reconocimiento del Estado ecuatoriano, lo que refleja las obligaciones del multiculturalismo oficialmente promulgado en la Constitución de 1998 —obligaciones, en parte, resultado de la presión del movimiento negro—. En 2003, el gobierno ecuatoriano declaró a la marimba Patrimonio Cultural Intangible, sancionando oficialmente al instrumento y la tradición como partes del patrimonio cultural de la República del Ecuador. Y solo una semana después de mi partida de Esmeraldas, en septiembre de 2006, Petita Palma fue investida Miembro Honorario de la Casa de Cultura Ecuatoriana —el equivalente local del Instituto Nacional de Cultura que existe en muchos países de América Latina—, honor de talla nacional y de gran significado nacionalista.

Los actuales interés y participación del Estado en el reconocimiento de la marimba podrían considerarse un signo de su opción por un tipo no muy diferente de instrumentalidad política a la adoptada por el movimiento afroecuatoriano, que años atrás inauguró el uso

populista de la música tradicional por parte de los candidatos políticos durante las campañas electorales en Esmeraldas. Al mismo tiempo, sin embargo, una mirada atenta a las canciones, los textos y la coreografía de las presentaciones de los conjuntos de marimba revela algunas de las maneras en que los afroecuatorianos han impulsado su presencia en los espacios de *performance* y los lugares de reunión controlados por la élite. Un resultado del proceso de folclorización ha sido la consolidación de un repertorio de música y baile relativamente conservador, compuesto de unas diez piezas o “temas” que aún hoy constituyen la base de la mayoría de las presentaciones; y, de hecho, solamente cuatro —el bambuco, la caderona, el andarele, y la caramba— suplen la mayoría de presentaciones que he observado. Si bien permite mantener una retórica de la autenticidad que es importante para muchos intérpretes —especialmente, en este momento de establecimiento de la identidad étnica y racial—, este conservadurismo musical no representa el total de las presentaciones folclóricas. Las parodias teatrales que acompañan a muchas presentaciones de música y danza, la composición de nuevos versos para las viejas melodías y, en ocasiones, la composición íntegra de una pieza nueva también se han convertido en formas populares de hacer a propósito declaraciones políticas *dentro* de la tradición, especialmente en los festivales. En el gran festival musical al que asistí en Esmeraldas en 1997, por ejemplo, numerosos grupos de marimba de la provincia presentaron canciones y largas parodias en que detallaban la historia de la esclavitud para rendir homenaje a las ocupaciones afroecuatorianas tradicionales y a otro folclor de la provincia y también exigieron leyes más severas de protección del medio ambiente, en particular en los manglares, dada su inmensa importancia para el estilo de vida de los afrodescendientes y para sus actividades de subsistencia. En los relatos periodísticos de los festivales anuales realizados en Esmeraldas durante la última década, estos aparecen como temas importantes de las presentaciones de los conjuntos de marimba. Aunque no muy “ruidosos” en cuanto a los instrumentos a que recurren —pues utilizan, principalmente, las guasas (agitadores de bambú), los cununos (tambores de mano afinados a cuña), los bombos y las marimbas, que por mucho tiempo han definido la tradición—, la mezcla de géneros de *performance*, los contextos y el compromiso político transmitido por estos grupos contemporáneos los identifican como una forma cultural híbrida única y muy progresista.

Hasta el momento he ofrecido una versión encomiástica de las presentaciones folclóricas negras en Ecuador, intentando hacerme eco de la creencia de sus practicantes de que el movimiento folclórico “rescató y revivió” una tradición en decadencia en los años setenta y, al hacerlo, abrió un *espacio performativo* negro que permitió la valorización de la cultura y la identidad afroecuatorianas en un momento en que gran parte del país se mostraba indiferente e incluso hostil a tal discurso. Por décadas, el movimiento folclórico creó oportunidades de enunciación explícita de una voluntad política, lo que le resultaría útil al movimiento afroecuatoriano que emergió en la década de los noventa. No obstante, hay límites reales a lo que la marimba, como instrumento simbólico o recurso performativo, puede lograr o representar. Los escenarios de las presentaciones folclóricas —fuera de los pocos festivales

anuales (a menudo, sin remuneración)— siguen siendo predominantemente los centros turísticos de los balnearios de Esmeraldas, donde los espectadores esperan un espectáculo colorido y lleno de mujeres caderonas, no exhortaciones sobre la historia de la esclavitud. Dadas estas limitaciones estructurales, y tomando en consideración las expectativas de la audiencia en cuanto a la autenticidad y el exotismo, los proyectos de fusión parecen ofrecer una alternativa ideal para el movimiento musical afroecuatoriano, ya que permitirían las dos cosas: hacer referencia a las tradiciones musicales negras y atraer a un público más amplio y más joven, con mayor libertad de expresión del sentimiento político. La pregunta es: ¿están cumpliendo este objetivo las fusiones musicales que se crean y se escuchan en la actualidad?

Las ambigüedades de la hibridez

Como lo señala la crítica de Whitten y Fuentes citada al comienzo de este ensayo, las fusiones de la marimba con otros estilos de música no son nada nuevo y han tenido que ver con cuestiones de identidad, nación y política por muchas décadas. Sin embargo, dado el rápido desarrollo del movimiento afroecuatoriano en los años noventa, las fusiones de marimba han adquirido una nueva clase de popularidad cualitativa y cuantitativa en el país, y puede decirse que ambas reflejan la nueva presencia pública de la afroecuatorianidad y participan en ella. Es esto —su relación con la visibilidad negra en la esfera pública— lo que quiero abordar aquí. ¿Son los híbridos musicales afroecuatorianos causa o efecto de la nueva popularidad de la cultura negra en el país? ¿Promueven las metas del movimiento social negro, las impiden o son irrelevantes para su éxito o su fracaso? En busca de respuestas preliminares a estas preguntas, centraré mis comentarios en varios ejemplos que han sido, si no los más populares a escala nacional, sí por lo menos los más discutidos entre los músicos afroecuatorianos con quienes he trabajado durante la última década.

El primer intento importante de fusión de la década de 1990 fue obra de un empresario francoecuatoriano, Jean Chopin-Thermes, residente en la ciudad serrana de Ibarra, al norte de Ecuador. En 1991, Chopin-Thermes comenzó a grabar la música tradicional de Esmeraldas al igual que la música indígena de la región de Ibarra-Imbabura y a la larga unió el grupo afroecuatoriano La Katanga, dirigido por el anciano marimbero Papá Roncón, con el famoso conjunto indígena otavaleño Ñanda Mañachi y un puñado de músicos entre quienes estaban el percusionista de la Orquesta Sinfónica Nacional Pablo Valarezo, la cantante de arrullos Rosa Huila y el percusionista afroecuatoriano Lindberg Valencia. Llamó al grupo resultante Juyungo, término provocador utilizado por los indígenas de la costa para referirse a los monos, al diablo y a los afrodescendientes y que es también el título de una novela fundamental sobre la vida de los afrodescendientes costeros a principios del siglo XX, que desempeña un gran papel en el discurso ecuatoriano sobre Esmeraldas⁴³. El grupo fue invitado a presentarse en un

⁴³ Véase Adalberto Ortiz, *Juyungo*, Buenos Aires: Americalee, 1943.

festival musical en Lille (France) en noviembre de 1991, y Chopin-Thermes autoeditó un CD del grupo, titulado simplemente *Juyungo*, y en 1996 lanzó una segunda edición, ligeramente más elaborada. El CD contiene varios temas de música tradicional de marimba, de los cuales algunos son grabaciones de campo realizadas en Borbón (Esmeraldas), presumiblemente en la casa de Papá Roncón, y otras son grabaciones de estudio. Otras pistas son grabaciones del concierto de Lille, grabaciones de campo de música indígena serrana hechas en vivo durante varios rituales y festividades y, finalmente, piezas creadas en estudio que mezclan esta materia prima con sonidos del medio ambiente o pistas superpuestas por músicos de estudio. En resumen, musicalmente hablando, esto representa menos un esfuerzo para “popularizar” la marimba, representar la(s) cultura(s) musical(es) afroecuatoriana(s) —y menos todavía la indígena quechua— o encontrar un terreno musical común entre las culturas afrohispanas e indígenas del país que la materialización de la visión musical particular de su productor. Aunque esto suena en parte a reconciliación entre los indígenas y los movimientos sociales afroecuatorianos, cuyas relaciones —antño cordiales— se acaloraban en el momento en que se lanzó el proyecto, el disco gozó de relativamente poca distribución y, hasta donde he podido determinar, tuvo poco impacto a largo plazo más allá de los individuos que participaron en él, todos los cuales lo recuerdan con cariño.

Varios años más tarde, en 1995, el musicólogo y compositor Julio Bueno organizó un concierto de música esmeraldeña para Unicef y su proyecto Proandes (Programa Subregional Andino de Servicios Básicos contra la Pobreza) —emprendido con la Municipalidad de Esmeraldas—, cuya grabación en vivo se lanzó en CD. Además de varias presentaciones de conjuntos de marimba y de música bomba, en el concierto también hubo varias canciones mestizas populares de antño que alababan la belleza de la “provincia verde” y un arreglo de “Andarele” para conjunto de marimba —el grupo de Petita Palma, Tierra Caliente— y banda de jazz, creado por el director musical Julio Bueno. El arreglo es relativamente sencillo, pues las partes de los instrumentos de viento y el saxofón se tomaron casi literalmente de las frases del tiple y el bordón tocadas por la marimba⁴⁴. Estas se superponen al conjunto de la marimba, cuya interpretación se deja prácticamente intacta, como sonaría sin la banda de jazz, y el tema se completa con la voz de Petita Palma e improvisación.

El título del concierto y del disco, *Chocolate, coco y miel*, es sugestivo. Se extrae de una de las líneas vocales de Palma en “Andarele”, donde canta:

Todos los negros del mundo
son chocolate en la piel
pero los esmeraldeños
somos chocolate, coco y miel.

⁴⁴ En su formato tradicional, la marimba es interpretada por dos músicos, uno de los cuales realiza, en el bajo, una figura repetitiva al estilo *ostinato*, llamada “bordón”, mientras el segundo toca, en las octavas superiores del instrumento, una parte más improvisada, llamada “tiple”. Los grupos contemporáneos de marimba de Ecuador tienen a menudo más de dos músicos y más de una marimba, pero las partes que tocan se adhieren en gran manera a estas funciones.

Las connotaciones raciales de la frase final no son de fácil interpretación. ¿*Chocolate, coco y miel* significan, respectivamente, “negro”, “blanco” y “mestizo/mulato”? O ¿son los ingredientes crudos de una mezcla esmeraldeña única, igual que los sabrosos bocadillos que se venden en las calles de la ciudad y que combinan estos elementos? Dicho de otra manera, al diferenciar entre los “negros del mundo” y los “esmeraldeños”, ¿pone acaso Petita en primer plano la experiencia multicultural de los negros de Esmeraldas —chocolate entre coco y miel— o propone —el proverbial crisol— la hibridación racial como ontología de la identidad local negra? Su propia respuesta es críptica, pues mi pregunta directa acerca de este verso recibió un displicente: “Tenemos de todo aquí”. Sin embargo, ella realiza en todos los contextos —escritos, entrevistas, discursos durante las presentaciones— su identidad distintivamente negra. Tal vez para Petita esto no sea una contradicción en absoluto, ya que en cada discurso parece hablar en un contexto y una circunscripción particulares, como mujer distintivamente negra en Ecuador pero también como mujer claramente esmeraldeña en el más amplio mundo de la diáspora africana. Como título de este concierto y este CD, no obstante, dada su “mezcla” de melodías afroecuatorianas y canciones populares mestizas, las posibles interpretaciones de la tripartita enumeración parecen un tanto obvias y no tan inocentes. De todos modos, como el proyecto *Juyungo*, el concierto y el CD *Chocolate, coco y miel* tuvieron una trayectoria corta, ampliamente discutida en la provincia en el momento de los hechos pero olvidada casi del todo una década después.

El proyecto de fusión de más fuerte impacto y más sostenida popularidad de la década de 1990 —que, en cierta medida, han perdurado hasta el presente— unió la marimba con la salsa. A principios de la década, la cantante de salsa Carmen González Kelz se instaló en el Ecuador por varios años y creó el grupo Koral y Esmeralda con el tecladista Omar Sosa buscando “integrar las tradiciones, el sonido, el sentir y el espíritu de Esmeraldas con el de la música afrolatina”⁴⁵. El grupo se presentó por primera vez en Quito en 1992 y posteriormente hizo una gira por Japón. Aunque González se trasladó a Francia en 1995, el álbum basado en su estancia en Esmeraldas, *Andarele*, fue lanzado por la compañía discográfica Triple Earth Records en 1998. El disco contiene grabaciones que el grupo realizó en un almacén alquilado cerca del mar en Esmeraldas y arreglos del grupo de melodías, en su mayor parte, afroecuatorianas tradicionales, resaltando la participación de muchos venerables intérpretes de música afroecuatoriana tradicional ya mencionados aquí: Rosa Huila, Papá Roncón, Lindberg Valencia y Remberto Escobar. A diferencia de “Andarele” en *Chocolate, coco y miel*, todos los temas del disco muestran una integración profunda de influencias musicales que mezclan perfectamente canciones tradicionales afroecuatorianas y la instrumentación de la marimba con el sonido de una banda salsera, repleta de trompetas, trombones y percusión, y con piano y la voz distintiva de González. Respaldado por un equipo de producción

⁴⁵ Cita de la biografía de Carmen González en el sitio web World Music Central, disponible en <www.worldmusiccentral.org/artists/artist_page.php?id=705> (consulta: 1/5/2010).

sólido y experimentado en la creación de salsa y pop latino, el álbum tuvo un gran éxito en Ecuador y uno modesto en el ámbito internacional, y aún hoy, más de diez años después, se encuentra disponible en la red —logro casi inaudito para un CD de música ecuatoriana—. González siguió en 2000 con un álbum bajo su propio nombre, *Caramba: Música Negra in the Americas* (Network Records), que contenía “números” basados alternativamente en temas afroecuatorianos y afrocubanos, semejante en estilo e instrumentación al primer álbum.

Hoy en día, el legado de los dos CD esmeraldeños de González es ambiguo, al menos en referencia al proyecto, más amplio, de la autodeterminación negra en Ecuador. Ambos fueron calificados de éxitos musicales y comerciales y les granjearon cierta fama nacional e internacional a sus colaboradores afroecuatorianos. Las letras políticamente progresistas de las canciones de González, junto a las estrofas tradicionales de marimba, que ella reelaboró con textos cargados de mensaje —relacionado específicamente con la pobreza en Esmeraldas—, encajan muy bien con las metas del movimiento afroecuatoriano, así como con la sensibilidad lírica de otros grupos de folclor afroecuatoriano.

Por otro lado, la súbita importancia de una mujer no afroecuatoriana como portaestandarte de la música negra del país no cayó bien dentro de algunos músicos que entrevisté en Esmeraldas, y no he encontrado indicios de que el movimiento mismo haya tomado alguna vez sus canciones, en vivo o grabadas, para hacerlas circular o reproducirlas en actos públicos. Es cierto que la misma González no ha asumido ningún papel público en el movimiento afroecuatoriano desde de la década de 1990. En consecuencia, si bien no hay duda de que los álbumes *Andarele* y *Caramba* abrieron un importante nuevo capítulo para la presencia de la música afroecuatoriana en el imaginario nacional ecuatoriano, la pregunta sin respuesta es: ¿en qué medida esa nueva presencia fue más allá de hacer ver a la cultura negra, una vez más, como una mera fuente de entretenimiento?

Las fusiones de marimba más destacadas hoy en Ecuador son las de La Grupa, una banda de rock de Quito, fundada en 1998 por miembros del popular grupo, ya desaparecido, Karma, junto con el destacado marimbero y percusionista afroecuatoriano Lindberg Valencia, quien ha tocado prácticamente en todos los proyectos de fusión mencionados. Desde el principio, La Grupa ha experimentado con la creación de fusiones del rock con diversos géneros folclóricos del país; la más exitosa comercial y, podría decirse, musicalmente, ha sido con la marimba afroecuatoriana. Las declaraciones atribuidas a la banda que he encontrado en la red suenan notablemente similares a la retórica de los grupos folclóricos: “Su objetivo es investigar, rescatar y desarrollar los ritmos tradicionales del Ecuador para que los jóvenes, principalmente, se reen cuentren con su identidad cultural”⁴⁶. La popularidad del grupo entre

⁴⁶ Cita del sitio web Cantantes Ecuatorianos <cantantesecuatorianos.es.tl/la-grupa.htm> (consulta: 1/5/2010). Sin embargo, la cita exacta se repite textualmente en otros sitios web y con cobertura de prensa, lo que me hace creer que originalmente fue parte de una nota de prensa difundida por la banda.

todas las clases sociales y todos los grupos étnicos de Ecuador y su atractivo, más allá de las fronteras nacionales, en un mercado latino más amplio han dado lugar a cierto nivel de reconocimiento internacional, incluso a actuaciones en el extranjero patrocinadas por el Estado. En julio de 2006 se presentaron en Cracovia (Polonia), a instancias de la embajada ecuatoriana, en honor de una visita del alcalde de Quito, Paco Moncayo. Sobre su presentación, el Ministro de Relaciones Exteriores ecuatoriano dijo lo siguiente:

La fusión de letras musicales rescatadas de la herencia musical del Ecuador con ritmos alegres que se acoplan a las tendencias y gustos de la actualidad, junto con el profesionalismo y la entrega total de La Grupa, fueron los elementos que permitieron una conexión fácil con el público que acompañó la presentación con aplausos, bailes, y gritos de aclamación. [...] La Grupa ofreció a los asistentes una imagen juvenil, positiva y alegre del pueblo ecuatoriano y de su música.⁴⁷

Es curioso que cualquier referencia a la base musical del grupo —no solo a las “letras musicales rescatadas de la herencia musical del Ecuador” en sentido general—, específicamente en las canciones afroecuatorianas, brille por su ausencia.

Uno de los mayores éxitos de La Grupa, “Caderona”, se basa estructural y melódicamente en un tema de marimba tradicional del mismo nombre. El video de la canción —también disponible en YouTube— hace bastante explícita la conexión con la cultura afroecuatoriana, intercalando videos cortos de grupos de marimba tradicional y rindiendo homenaje, en particular, al anciano marimbero Papá Roncón, aunque la cámara se centra principalmente en la “caderona” y su cuerpo sexualizado, de manera similar al video de la ya analizada “Marimba perreo”. El repertorio de La Grupa contiene otras numerosas referencias a la cultura negra, como una versión “marimba-rock” del clásico afroperuano “Toro mata” o una versión en “rock pesado” del villancico “Román”, con frecuentes solos de marimba de Valencia en muchas pistas.

Al igual que las obras de Carmen González, las fusiones de marimba de La Grupa son musicalmente convincentes y han logrado una enorme popularidad dentro y fuera de Ecuador, lo que ha ampliado más el espacio en los medios de comunicación ecuatorianos e internacionales para las representaciones de la cultura afroecuatoriana. El esfuerzo consciente de La Grupa de honrar la tradición y a las personas de quienes ha tomado prestado algo, como es evidente en su homenaje a Papá Roncón y al folclor afroecuatoriano en el video de “Caderona” es, en términos generales, coherente con una política progresista común con el movimiento afroecuatoriano. Sin embargo, la cuestión de la representación sigue acosando a La Grupa: cuatro de sus cinco miembros no son afrodescendientes y, como se dijo, las raíces afroecuatorianas de sus mayores *hits* pasan a veces inadvertidas, ocultas tras un barniz folclornacionalista general. Sea cual sea la opinión de cada uno de los miembros

⁴⁷ De una nota de prensa difundida por el Ministerio de Relaciones Exteriores, disponible en <www.mmree.gov.ec/mre/documentos/novedades/boletines/ano2006/julio/bol602.htm> (consulta: 1/5/2010).

del grupo, el modelo híbrido de música popular negra presentado por La Grupa —como todos los trabajos de fusión que he examinado en esta sección— no está controlado por afroecuatorianos, y en él la música negra sigue funcionando en gran medida como materia prima para otros proyectos. Tal vez por esta razón, las grabaciones de La Grupa se promueven y se encuentran mucho más fácilmente en las tiendas y los quioscos de música de Quito, la capital de la sierra, que en lugares de venta comparables de Esmeraldas, donde continúa viviendo la mayoría de la población afroecuatoriana.

Conclusión: la política de la hibridez afroecuatoriana

Como se señaló en la introducción de este ensayo, Timothy Taylor y otros académicos del área de la música han mostrado recientemente su reticencia ante el fetiche de la “hibridez” en los discursos de la denominada *world music* y señalado la necesidad de cuestionar los términos específicos y los muchas veces contradictorios y complicados contextos en los cuales —y por quienes— es invocado⁴⁸. Como Taylor, yo tengo mis sospechas sobre la afirmación de Bhabha de que el “tercer espacio” de la hibridez “desplaza las historias que lo constituyen”⁴⁹. En lugar de esto, considero el “tercer espacio” un terreno ambiguo y cambiante, continuamente en diálogo con las historias mismas que lo definen y le suministran información. Ciertamente, argumentaría que, en el Ecuador de las últimas dos décadas, el surgimiento de formas musicales híbridas provenientes de las tradiciones afroecuatorianas puede entenderse sin recurrir a la complicada historia racial y política que este ensayo ha tratado de señalar en forma sumaria.

En efecto, en la historia delineada aquí parece que ni la “autenticidad” ni la “hibridez” pueden apropiarse de ningún tipo de posición política pura o sin complicaciones al enfrentarse cara a cara con las aspiraciones de autodeterminación y representación afroecuatoriana. El proceso, iniciado hace cuarenta años, de popularización y de descontextualización ritual de la marimba al sacarla de la casa de la marimba comunal y colocarla en escenarios carnavalescos y turísticos —en sí mismo, un movimiento de corte híbrido— también creó el espacio social para posteriores declaraciones de “autenticidad” que beneficiarían las emergentes necesidades de identidad de los movimientos políticos y sociales afroecuatorianos de los noventa, sin mencionar su posibilidad performativa de participar directamente en protestas y efectuar un comentario político. Al mismo tiempo, el prominente éxito comercial de la última década de Carmen González y La Grupa, a pesar de apenas representar una subjetividad musical o política afroecuatoriana, ha abierto el camino a nuevas posibilidades para el imaginario individual afroecuatoriano moderno en Ecuador y otros lugares, algo muy difícil de lograr en los restringidos círculos de la música folclórica.

⁴⁸ Véase Taylor, *Beyond Exoticism...*, pp. 140-160.

⁴⁹ Taylor, *Beyond Exoticism...*, p. 143.

A manera de ejemplo, terminaré con una anécdota. En septiembre de 2006, horas después de llegar a Esmeraldas, uno de los nietos de Petita Palma me llevó a mirar un “desfile popular” de niños que bailaban en honor del aniversario de la fundación política de la provincia. La marimba, antes completamente suprimida o marginada como mero entretenimiento para turistas, se ubica ahora en el centro de los discursos de identidad regional y está ligada con las bases mismas de la existencia política de Esmeraldas. No obstante, después de que el primer grupo de estudiantes bailara siguiendo a un conjunto de marimba situado en la parte trasera de una camioneta, durante la siguiente media hora grupo tras grupo desfilaron acompañados por una grabación de “Andarele”, debido a la falta de recursos económicos o de interés de los profesores de contratar un grupo que tocara en vivo. Con la monótona repetición del andarele, me di cuenta no solo de que se utilizaba una misma grabación para cada grupo sino también que, de hecho, se trataba de la grabación que yo mismo había realizado en una presentación con Tierra Caliente, el grupo de Petita, en 1997. Esa semana volví a escuchar la misma grabación en una presentación de danza que también carecía de música en vivo.

Mientras indagaba los motivos de la popularidad de esta grabación en particular, Petita me comentó que ella le había prestado a alguien una copia del CD que yo le había dado muchos años atrás y que evidentemente lo habían pirateado. La piratería me molestó mucho menos que otra implicación, más profunda: tras quince años de una nueva era de presencia de la cultura afroecuatoriana en el escenario nacional, y a pesar de los logros obtenidos en la representación política y en el respeto por su cultura en el país —entre los que se cuenta el incremento de la popularidad de ciertas formas de música “negra”—, aún no había acceso a grabaciones comerciales de la marimba tradicional afroecuatoriana en la localidad.

Agradecimientos

Este ensayo se basa en más de una década de trabajo de campo periódico en Esmeraldas (Ecuador), financiado recientemente por la beca 2005-06 UC Regents Faculty Fellowship. Deseo agradecer a Petita Palma, Alberto Castillo y su familia por su continua hospitalidad en Esmeraldas, así como al antropólogo Pablo Minda por compartir conmigo parte de sus investigaciones sobre la música afroecuatoriana y la política cultural. Un primer borrador de este trabajo se presentó en el congreso *Beyond Visibility: Rethinking the African Diaspora in Latin America*, en la Universidad de Berkeley, en marzo de 2007, y uno más reciente en el congreso *Mapping Black American Aurality* (Working Group at the Hemispheric Institute of Performance and Politics), en Bogotá (Colombia), en agosto de 2009. Agradezco a los organizadores y participantes de ambos congresos, sobre todo a Michael Birenbaum Quintero y Susana Friedmann, por brindarme la oportunidad de presentar este trabajo y por sus comentarios. También estoy en deuda con Javier León y Heidi Feldman por sus observaciones, y a Karen Pérez por su arduo trabajo con la traducción. Cualquier error u omisión es, por supuesto, mío.