

El arrullo: de su presencia en la provincia ecuatoriana de Esmeraldas

The Cooing: Its Presence in the Ecuadorian Province of Esmeraldas

Liana Gardenia Valdiviezo Dávila^{1*} <https://orcid.org/0000-0001-6401-8072>

¹Universidad Católica de Santiago de Guayaqui, Ecuador

* Autor para la correspondencia lia1228ec@gmail.com

RESUMEN:

A partir de la colonización del continente americano entre los siglos XVI y XIX, la cultura fue sufriendo un proceso de transformación pues los nativos tenían sus costumbres diferentes a la de los colonizadores. Máxime si estos últimos importaron mano de obra de otro continente como fue el africano. La mezcla de culturas materializada en creencias espirituales, canticos, bailes, gastronomía, vestuario, formas de actuación, entre otras, permitió que se estableciera una identidad cultural propia en la provincia de Esmeraldas. El objetivo principal de este artículo es describir la presencia del arrullo en la cultura afroesmeraldeña. Se han utilizado métodos teóricos y empíricos que permitieron recabar información primaria acerca del objeto de estudio y analizar más profundo la problemática. Este resultado es fruto de una minuciosa investigación realizada como parte de un estudio doctoral que aporta sustancialmente a la cultura afroesmeraldeña y constituirá un fuerte referente teórico en el Ecuador.

Palabras clave: arrullo; esmeraldas; cultura; identidad; afrodescendiente.

ABSTRACT:

From the colonization of the American continent between the XVI and XIX centuries, the culture underwent a process of transformation because the natives had their customs different from those of the colonizers. Especially if the latter imported labor from another continent such as Africa. The mixture of cultures materialized in spiritual beliefs, songs, dances, gastronomy, costumes, ways of acting, among others, allowed the establishment of a cultural identity in the province of Esmeraldas. The main objective of this article is to describe the presence of the "arrullo" in the Afro-Esmeraldean culture. Theoretical and

empirical methods have been used to gather primary information about the object of study and to analyze the problem in greater depth. This result is the result of a thorough research carried out as part of a doctoral study that contributes substantially to the Afro-Esmeraldean culture and will constitute a strong theoretical reference in Ecuador.

Keywords: *cooking; emeralds; culture; identity; African-descendant.*

Enviado: 13/2/2022

Aprobado: 18/7/2022

INTRODUCCIÓN

Esmeraldas constituye una provincia ubicada al noroeste de Ecuador. Conocida también como San Mateo de las Esmeraldas, establece sus límites territoriales: al norte con la República de Colombia; al sur con las provincias de Manabí y Santo Domingo de los Tsáchilas; al este con las provincias de Carchi, Imbabura y Pichincha; y, al oeste con el Océano Pacífico.

De sus habitantes, muchos se consideran afrodescendientes,¹ aunque también se reconocen los afroecuatorianos como grupo étnico, compuesto por negros o mulatos, descendientes de los africanos que fueron esclavizados por los españoles durante el periodo de descubrimiento y colonización de América entre los siglos XVI y XIX.

A lo largo de esta época colonial, los negros fueron torturados, maltratados y humillados; la mayoría secuestrados, vendidos y arrancados de sus tierras y familias, para arribar a América como esclavos de españoles, colonos explotadores que los sometieron a condiciones inhumanas. Los abusos, injusticias y brutalidades de la esclavitud conllevaron a la lucha por la sobrevivencia, un desafío perpetuo de la propia existencia humana que alcanzó, del mismo modo, lo inmaterial. Aquel entramado cultural de costumbres, tradiciones, prácticas, expresiones, saberes e identidades, también se hacía en busca de la conservación.

Acerca de este proceso, el destacado investigador ecuatoriano Pablo Guerrero Gutiérrez (2017) señaló:

Los colonialistas consideraban que la memoria cultural básicamente se radicaba en la religión y en la lengua, así que como mecanismos para borrarla se aplastó esa memoria con la suplantación de valores. Pero existían otros recursos de memoria: uno de ellos la música, que los colonizadores no repararon o lo hicieron con alguna tardanza en pretender destruirla, quizá porque en principio no

veían en ella un grave peligro o les era de poco beneficio o valor; sin embargo, resultó ser una de las formas más poderosas de resistencia cultural.

Para los esclavos, en aquel momento, la música fue el elemento de representación cultural que les permitió, en esencia, recordar el hogar, la familia, las tierras, los hábitos, los afectos y las creencias. Pero, los colonos se percataron de esto; y, para ellos la expansión de esas músicas –sus cantos, sus ritmos, sus textos- también significó un peligro dadas sus posibilidades de comunicación entre los grupos sociales, así como de desarrollo y preservación de las identidades y tradiciones. Por consiguiente, se impuso su prohibición y, de manera obligada, se trató de modificarla; sin embargo, la resistencia fue la respuesta por parte de los hijos de África. Aquellas entonaciones se ocultaron en sus memorias y, a escondidas de los dueños, se ejecutaban los cantos y danzas para olvidar el dolor del fuerte trabajo esclavista, sin importar las prohibiciones y opresiones a las que eran sometidos.

Mas, aun cuando las tradiciones se trataron de preservar legítimas y genuinas, igual que se pretendió frenar la mezcla y el intercambio entre las culturas hispánica y africana, este intento fue casi ilusorio. La interacción de diversas costumbres trajo consigo la conmovición y transformación de los acervos culturales, incorporados a una realidad enteramente nueva e independiente, en la que vieron su origen los cantos afroesmeraldeños y, por consiguiente, el arrullo.²

De raigambre religiosa, el arrullo se establece bajo la influencia de dos tradiciones predominantes como la hispánica y africana. Esta expresión musical y manifestación sociocultural se identifica como una de las relevantes en diferentes celebraciones de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas. Su invaluable riqueza cultural, en tanto referente de historias, costumbres, tradiciones, rituales y entramado simbólico, conlleva tomar en consideración el arrullo como objeto de indagación y las circunstancias históricas de origen como ruta forzosa.

DESARROLLO

Apuntes históricos como marco referencial

La afluencia de los africanos a Ecuador y, específicamente, a la zona de Esmeraldas se dio de distintas maneras y en varios momentos. No obstante, algunos historiadores y líderes afroesmeraldeños prefieren la versión dada por Miguel Cabello de Balboa, cronista que legó noticias documentadas acerca de la migración. En sus escritos narra: «en octubre de 1553 la llegada de un barco proveniente de Panamá en

dirección al Perú, que encalló en la ensenada de Portete, costa Sur de la Provincia de Esmeraldas» (Cabello de Balboa, 2001, p. 14). De esta embarcación lograron escapar diecisiete negros y seis negras, huyendo selva adentro; ya en la zona selvática, aquellos esclavos, ahora cimarrones se establecieron bajo la guía de Antón, el primer líder cimarrón, y lucharon contra los indios de la zona para dominar el territorio.

A la muerte de Antón, el liderazgo fue asumido por el cimarrón Alonso de Illescas, oriundo de Guinea, de hablar y filosofar bantú. Este había sido criado por un español de quien adquirió su nombre, aprendió su idioma, hábitos, costumbres y forma de guerrear. Illescas, como nuevo líder, llevará a cabo una alianza de poder con «los indígenas cayapas, yumbos, campaces, lachas, niguas y malabas (creando) un territorio libre llamado Reino de los Zambos» (Rueda, 2001, p. 42). Este acuerdo estratégico entre los cimarrones y los indios constituyó una muralla de resistencia y supervivencia frente a los colonizadores, pero, estos últimos no aprobarían tal alianza.

Además, la provincia de Esmeraldas poseía salida directa al mar y era una zona muy rica en oro, piedras preciosas, platino, caucho, plantas maderables y tagua. Por tal motivo, las autoridades de la Real Audiencia de Quito no escatimaron esfuerzos para conquistar y someter a Esmeraldas mediante varias incursiones militares y religiosas. El padre Rafael Savoia afirmó que «fueron más de setenta las incursiones armadas con la finalidad de controlar a los grupos liderados por Alonso de Illescas» (Savoia, 1999, p. 29), aunque esta situación se dio en el ámbito militar. Sin embargo, la mediación de poder se logró a través de la intervención de la Iglesia. La Compañía de Jesús se encargó de cumplir con la misión evangelizadora encomendada por la Corona española; y, con una innegable vocación misionera de refinada espiritualidad, los religiosos jesuitas consiguieron infundir el temor hacia Dios en los afroesmeraldeños, lo que les garantizó la consiguiente permanencia e intromisión a cambio del perdón por el delito de cimarronaje.

Mas, los españoles no se conformaron con aquella mediación y provocaron luchas internas con el propósito de dividir a los zambos; sin embargo, la respuesta de Illescas fue establecer negociaciones. Extendió, entonces, una Carta de Libertad a la comunidad española en la que explicaba que el pueblo nunca dejaría su autonomía y

a cambio los Zambos ofrecían un documento llamado Asiento, posesión y juramento de fidelidad, donde se comprometían a colaborar con la reducción indígena de la zona, combatir a los piratas en la costa y ayudar en la construcción del camino que uniría la sierra y la costa. (Miranda, 2004, p. 43)

No obstante, con la llegada del siglo XVII y la muerte del gran líder afroesmeraldeño Alonso de Illescas, la resistencia de los zambos fue aniquilada. La oligarquía se encargó también de dividir a los españoles de Quito e Ibarra, para convertir a Guayaquil en el principal puerto de la Real Audiencia de Quito y así comercializar sus principales productos textiles y agrícolas con México, Panamá y Lima. En este mismo siglo, otras dos migraciones de negros vendrán a incrementar la población de Esmeraldas: los que escaparon de las plantaciones de jesuitas del Valle del Chota y los cimarrones de Colombia que huyeron de las minas de oro de Barbacoas. Entre ellos, se contaban los mandingas procedentes del valle de Gambia, los congos de habla bantú, procedentes del río Congo de la zona sur de África, y, los angolanos venidos del suroeste de África (Centro Cultural Afroecuatoriano, 1992).

Para los siglos XVIII y XIX, la insistencia de los colonizadores se concentró en la construcción de caminos, aunque este propósito no tendría una prosperidad evidente, pues la mano de obra esmeraldeña, generada por esclavos libres, no quería sostener ningún tipo de vínculo con los blancos colonos. Es por esto que a mediados de siglo XVIII se consolidó la construcción del proyecto vial del Norte con mano de obra traída de Colombia y del Valle del Chota; asimismo, los colonizadores lograron capturar y traer de Colombia a negros cimarrones de Guinea para la explotación aurífera esmeraldeña.

Durante el siglo XIX continuó la entrada de negros esclavos provenientes de Colombia para participar en las luchas libertarias y combatir cualquier secuela de la esclavitud. Y, al mismo tiempo, se importaron aproximadamente 4000 negros jamaquinos para la construcción de la línea del ferrocarril Durán-Quito. Finalmente, la emancipación de todos los negros tuvo lugar en este siglo, con el Ecuador convertido en territorio independiente, aunque la abolición no sirvió de mucho dada la marginación económica, política y social imperante. El acceso a la propiedad de la tierra se contó, igualmente, como un logro consolidado a finales de la centuria; no obstante, las contrariedades derivadas del racismo quedarían permanentes hasta nuestros días.

De la religiosidad afroesmeraldeña

Dentro de los elementos que caracterizan al pueblo afroesmeraldeño también sobresale la religiosidad. Al principio, el culto a los ancestros significó uno de los aspectos que les permitió dialogar en torno a la comprensión del mundo y el emplazamiento social a partir de los pueblos africanos involucrados en la trata transatlántica (Maya, 2005; Navarrete, 1995). Aun así, este tipo de práctica religiosa en el Ecuador, se fue haciendo cada vez más distante, debido a la profunda evangelización –antes citada– que realizara la Compañía de Jesús, utilizando la religión como medio para llegar a este pueblo, pues para los colonos la

cultura de los negros era inferior y desprovista de la presencia de Dios. Este proceso trajo como consecuencia la acogida de la religión católica como medio de supervivencia para luego convertirse en su identidad y cosmovisión, pues al presente no hay rastros de cultos africanos en su religiosidad.

El antropólogo Norman E. Whitten Jr. en sus estudios sobre la cultura afrolatinoamericana del Ecuador logra identificar tres mundos en el universo cosmogónico afroecuatoriano:

- El mundo divino o de arriba (Cielo), donde viven las deidades o fuerzas espirituales, como los *orishas*, santos, vírgenes, espíritus, ángeles, arcángeles, San Pedro y Dios.
- El mundo humano o de abajo (Limbo, Purgatorio e Infierno), en el que se encuentran las almas de los muertos, los diablos y Lucifer.
- El mundo terrenal (mar, ríos y montes), habitado por hombres y mujeres que interactúan con las fuerzas de la naturaleza. En este espacio habitan los seres mitológicos de la cultura afro, como la Tunda, el Riviel, la Gualgura, entre otras entidades (Whitten, 1992, p. 148) (Figura 1).

Fuente: Pioneros negros: la cultura afro-latinoamericana del Ecuador y de Colombia (1992).

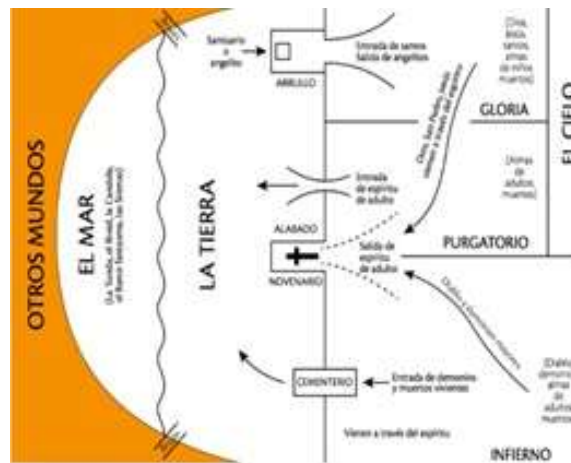


Figura 1. Mundo Cosmogónico Afroecuatoriano.

La figura 1 ilustra el mundo cosmogónico afroecuatoriano según Whitten (1992), en el que se refleja el mar, la tierra, el cielo, el infierno y los otros mundos. El mismo autor indica que este tipo de pensamiento ha regido y rige tanto los aspectos colectivos como individuales de la comunidad, en especial, la religiosidad, la forma del ritual de la muerte y las fiestas a los santos. Y, acerca de las fiestas de los santos, la antropóloga venezolana Angelina Pollak-Eltz (1994) expresa:

Las fiestas religiosas afrodescendientes se entienden dentro del sentido que el pueblo le da a la religión, partiendo de la estrecha relación que existe entre los afrodescendientes, lo religioso, lo mágico y las expresiones de su religiosidad popular, producto de un complejo sistema cosmogónico africano y afroamericano. (p. 44)

Estas tradiciones festivas en la actualidad se conservan mayoritariamente en la zona norte y las partes alejadas del centro de la provincia de Esmeraldas donde, asimismo, se salvaguardan las creencias a lo sobrenatural producto de un sincretismo entre los valores religiosos católicos, los valores tradicionales africanos y los valores de los indígenas locales. Más que un simbolismo o estado de transición, para los afroecuatorianos la religiosidad y sus ritos orientan sus conductas, complementan la vida y sus anhelos, constituyen una contemplación de la existencia, al mismo tiempo que representan una importante fuerza espiritual y cultural reflejada en las prácticas religiosas, étnicas y sociales.

En suma, a la imposición europea de algunas tradiciones religiosas también sucedió la resistencia del pueblo afroesmeraldeño que, aun cuando adoptaran décimas, cantos y danzas en honor a los santos, se harían acompañar por instrumentos musicales contruidos por ellos mismos, tomando como base los elementos naturales que les proveía América. Aquel adoctrinamiento cristiano por parte de los jesuitas creó en los recién libertos una gran devoción al Niño Dios, a la Virgen y a los Santos; y, el racismo imperante - que no les permitía frecuentar las iglesias- los obligó a expresar su devoción en espacios alejados y sin la presencia de los sacerdotes.

De ese modo, los condicionamientos históricos que incidieron en la conformación de la comunidad de Esmeraldas, el misticismo, los rituales y la existencia misma dieron como resultado la integración de músicas de ascendencia africana con salmos litúrgicos y canciones contentivas de ideas cristianas hacia la confirmación de tradiciones afroesmeraldeñas entre las que sobresale el *arrullo*.

Del arrullo afroesmeraldeño: generalidades

Los arrullos integran los cantos afroesmeraldeños y han sido practicados por la comunidad, en especial por los seguidores del catolicismo.³ Estos, desde la tradición oral -entendida como un mecanismo de preservación cultural-, mantienen su vigencia en diferentes celebraciones, guiados por aquellas personas de mayor experiencia, portadoras de un caudal de vivencias relacionadas con el cultivo de estas formas de manifestación musical.

En relación con los arrullos, las investigaciones y publicaciones refieren esta expresión musical como cantos con versos dirigidos «a lo Divino» y «a lo Humano». Al referirse «a lo Divino», el investigador Mario Godoy Aguirre (2005) expone que los versos son dedicados a Dios, al niño Jesús, a la virgen María y a los Santos; mientras, en el caso de los arrullos «a lo Humano», estos versos tratan temas vinculados con el hombre o la mujer y su entorno, se describen así, por ejemplo, sus sentimientos, la cotidianidad, el ciclo vital, el entorno, el mar, las palmeras (Godoy, 2005). También añade los chigualos como arrullos «a lo Humano», pero que se interpretan en los velorios de niños o angelitos con la intervención de bailes y cantos.

Derivado de sus temáticas, así como de la participación de estos cantos en reuniones o celebraciones tradicionales, algunos investigadores suelen afirmar que poseen fuertes contenidos mágico religiosos: tal es el caso de los velorios de niños, donde con el canto se procura la apertura del camino para el viaje del angelito; en las fiestas de santos, los cantos buscan atraer el poder del santo a la fiesta para agradecerle y conseguir así sus favores (Vicariato Apostólico de Esmeraldas, 2009; Banco Central del Ecuador, 1982).

En términos generales, los estudios que abordan los cantos afroecuatorianos y particularmente los arrullos, constituyen referentes de gran valor en tanto preservan los saberes ancestrales e identitarios, al mismo tiempo que sistematizan cuestiones tan puntuales como el repertorio o los agrupamientos instrumentales. Sin embargo, se percibe como insuficiencia indagatoria la profundización en torno a algunas especificidades de la creación y ejecución de los arrullos, según los distintos espacios sociales en los que interviene.

Del arrullo afroesmeraldeño: espacios socioculturales de representación

El poder atribuido a los cantos afroesmeraldeños y al arrullo estará determinado no solo por la relación que se estableció —en sus inicios— entre la casta hegemónica y la comunidad como componentes definitorios de su identidad, sino también a partir de las relaciones entre la praxis musical y sus practicantes, en correspondencia con los espacios y circunstancias en que se produce. Al presente, los «poderes intrínsecos» de estos cantos impulsan a gran parte de la población esmeraldeña, dispersa por todo el Ecuador, a regresar a diferentes comunidades de su provincia natal, con el propósito de rendir tributo a los Santos, la Virgen y el niño Dios en las fiestas patronales, entonando arrullos en acción de gratitud y religiosidad.

Es por esto que, para obtener una mayor información y actualización sobre el arrullo como manifestación musical-cultural y vinculado a las festividades se llevó a cabo, el 3 de noviembre de 2017, una visita a la Playa de Canchimalero, de la parroquia Limones del Cantón San Lorenzo, donde se celebró la Fiesta de

San Martín de Porres. De esta manera se hizo posible, durante el transcurso de la festividad, observar y registrar el evento, como información valiosa en torno al arrullo para alcanzar algunas consideraciones aún no inscritas en las fuentes consultadas. Estas consideraciones, refieren aquellas múltiples relaciones de carácter individual, grupal e institucional que manifiestan el nexo con la creación e interpretación de los arrullos y conforme a los distintos ambientes donde se desarrolla su práctica.

Las casas o viviendas se establecen como sitios muy significativos para el desarrollo de esta expresión musical (Fig. 2); en ellas se cantan *arrullos* tanto *a lo humano* como *a lo divino* en dependencia del tipo de festividad o ceremonia. Los *arrullos a lo divino* tienen la característica de ser cantos de exaltación o alabanza a la Virgen María, al niño Jesús y a los Santos -como se ha mencionado- con una lírica de índole religiosa, pero no de carácter litúrgico; se hacen acompañar por el bombo, los cununos y el guazá o maracas y cuentan con la participación de un cantante solista que alterna, en estilo responsorial, con el coro.

En todas las casas de la comunidad se levanta un altar con el santo o deidad religiosa, acompañados de flores, velas, escapularios e imágenes. La celebración, por lo general, puede ser dirigida por la familia de mayor poder adquisitivo o, también, por aquella que lidere la fiesta con la colaboración económica de los miembros de la comunidad para solventar los gastos. Llegada la noche, se espera a que los vecinos acudan a la vivienda para ejecutar los arrullos hasta al amanecer del mismo día de la celebración del santo. La interpretación de estos cantos se realiza en el marco de una gran fiesta, en la que se conjugan el baile, la comida y las bebidas alcohólicas que -según comentan los celebrantes- ayudan a evitar el cansancio producido por el cantar y el hacer sonar los tambores hasta el amanecer.

Fuente: La marimba como Patrimonio Cultural Inmaterial (2014).



Figura 2. Área de una vivienda preparada para la ejecución de *arrullos a lo divino*.

En relación con los *arrullos a lo humano* son conocidos los *chigualos* que se entonan en las ceremonias fúnebres de niños menores de siete años (Fig. 3). Este ritual posee características muy específicas donde se le prohíbe a la madre un duelo que se identifique con el llanto, pues esta acción impediría la llegada de su hijo al paraíso. En el velorio se entonan cantos alusivos a la infancia y se pretende evocar la alegría del niño mediante bailes y juegos que disipen el sufrimiento. El sepelio se acompaña con los *chigualos* y algunas palmas y flores en las manos; también se mece el ataúd en el trayecto al cementerio.

La celebración logra aliviar la tristeza de la familia por la pérdida de su hijo, pues parte de la función espiritual de los *chigualos* es ayudar a concluir el ciclo vital de un niño y a mitigar la insatisfacción de sus padres ante el triste destino de su bebé.

Fuente: Religiosidad afroecuatoriana (2014).



Figura 3. Área de una vivienda preparada para la ejecución de *arrullos a lo humano* o *chigualos*.

Las calles también constituyen otro espacio social donde se transita en procesión y se pueden ejecutar *arrullos a lo divino* o *a lo humano* en dependencia del tipo de festividad o ceremonia (Fig. 4). Ya se hacía alusión en los *chigualos -arrullos a lo humano-* cómo este canto en rito funerario trasciende las casas y se extiende a las calles en un desfile. En cuanto a las celebraciones patronales con temáticas a lo divino, estas también se desplazan a las calles y son amenizadas por las diferentes agrupaciones de la provincia conformadas por un solista principal y el coro.

Se cuenta también con los bomberos y cununeros que llevan sus instrumentos colgados para facilitar la marcha y acompañar al grupo de cantoras. Además, los feligreses devotos a la Virgen o el Santo se suman a los *arrullos* aun cuando no integren la congregación que los había ensayado previamente. De esta forma, la procesión se amplía con estos participantes que llevan consigo maracas o cualquier instrumento de

percusión en función acompañante; los participantes y ejecutantes se vuelven numerosos, al mismo tiempo que se incrementa la sonoridad del colectivo en movimiento y se hace más llamativo el homenaje a la deidad.

Fuente: Archivo de la autora. Fiesta de San Martín de Porres, Limones (2017).



Figura 4. Manifestación de *arrullos a lo divino* en las calles.

Una vez concluida la procesión en las calles, los feligreses se trasladan para desarrollar los arrullos a lo divino en otro espacio de intervención. Se trata de la procesión en las embarcaciones (Fig. 5) por río y mar, pues es la forma en la que los devotos agradecen y, a la vez, piden a los Santos y a la Virgen, que se bendigan las aguas como un lugar en el que realizan las faenas de pesca diaria. En las embarcaciones, se levanta un altar del Santo o la Virgen con palmas, arbustos, flores, frutas, globos y figuras que realcen la fiesta. En las balsas, canoas, lanchas y gabarras se movilizan las autoridades civiles y eclesiásticas; mientras, los feligreses con el grupo de arrullos y percusionistas entonan los cantos y bailan hasta llegar al lugar final de la celebración.

En el caso de la fiesta de San Martín de Porres, estas embarcaciones fueron provistas por diferentes parroquias cercanas a la Playa de Canchimalero, lugar donde se llevó a cabo esta festividad. Los parroquianos se mantuvieron ejecutando estos cantos en las embarcaciones durante toda la travesía. Y, aun cuando los cantos resultaran más alegres seguían siendo interpretados por la comunidad con el sentido de reverencia que requiere la celebración.

Fuente: Religiosidad afroecuatoriana (2014).



Figura 5. Tipo de embarcación en la que se ejecutan *arrullos a lo divino*.

Luego de la peregrinación, encabezada también por el Obispo y las principales autoridades eclesiásticas de la provincia, los feligreses establecen al Santo, la Virgen o el Niño Dios en la Iglesia (Fig. 6), otro espacio importante en el que se cantan arrullos a lo divino. En este lugar el repertorio de los arrullos debe estar en función de la liturgia y responden a las partes de la denominada *Misa Afro*, que fue instaurada en la época de Juan Pablo II, etapa a partir de la cual la Iglesia Católica aceptó diversos tipos de manifestaciones culturales como alabanzas a Dios. En el momento de entonarse el canto, los clérigos a cargo de la celebración visten con sotanas de colores llamativos y se integran a esta tradición bailando y cantando junto al grupo de arrulladores, revelándose así la interrelación entre el medio profano y el religioso.

Fuente: Archivo de la autora, Misa Afro en fiesta de San Martín de Porres (2017).



Figura 6. Manifestación de *arrullos a lo divino* en la Iglesia.

Pero, los arrullos también se pueden presentar en espacios escénicos o lugares de representación donde suelen conjugarse, fundamentalmente, la coreografía y la escenografía con estos cantos (Fig. 7). En estas presentaciones se mantiene el vestuario acostumbrado que consiste en las polleras y blusas blancas o estampadas junto a sencillos atavíos llevados en la cabeza. En este tipo de espacio social se ejecutan *arrullos a lo divino* y *arrullos a lo humano*; y, en dependencia del tipo de espacio festivo o representación serán las líricas empleadas que pueden abarcar lo divino, acontecimientos de la vida cotidiana o pueden constituir la dramatización de los chigualos, incluyendo escenas referentes a la muerte de un bebé, mediante la cual se mueven emociones y sentimientos.

Fuente: Archivo de la autora. Sala teatro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana núcleo Esmeraldas (2017).



Figura 7. Ejecución de arrullos en espacio escénico.

Formato vocal-instrumental de los arrullos de Esmeraldas

Es importante resaltar que la música de los arrullos de Esmeraldas presenta un formato vocal-instrumental variable, aunque se podría indicar como estandarizado el de los instrumentos de percusión – membranófonos e idiófono de sacudimiento- integrado por: bombo (en algunas agrupaciones también podrían utilizarse dos bombos), cununo hembra, cununo macho, guazá o maracas, una voz solista y coro, en el cual pueden participar hombres y mujeres.⁴

Los instrumentos que acompañan estos cantos poseen determinadas características que -desde la organología- requieren de especificaciones para su construcción e interpretación, tal es el caso de su estructura, la posición al ejecutarlos y las funciones rítmico tímbricas, aspectos que se han transmitido de generación en generación por tradición oral y constituye un aporte importante del continente africano a América.

Uno de los membranófonos que integra el conjunto de los arrullos es el bombo (Fig. 8), tambor cónico que consta de dos membranas de cuero de venado o una membrana de venado y otra de tatabro. Su cuerpo está construido a base de madera de balsa macho. Este instrumento se percute con dos palos o baquetas de diferentes tamaños: uno golpea el cuerpo del tambor y el otro que está recubierto en la punta por esponja o un material suave que percute en el parche. Para su ejecución, el bombero permanece de pie y, colgado de sus hombros, coloca el instrumento frente a él. Cuando las sesiones son muy largas lo sitúan en una silla o mesa.

Su sonido se ubica en el registro más grave del conjunto y aporta una gran intensidad sonora; desarrolla la función de línea rítmica conductora y en el ritmo de *bambuco* se destaca la acentuación en la quinta corchea, otorgando estabilidad rítmica al canto.

Fuente: Pablo Guerrero, Memoria musical del Ecuador (2017).



Figura 8. Bombo.

Otro membranófono del grupo es el cununo (Fig. 9), tambor cónico que tiene un solo parche o membrana y puede ser de cuero de venado o tatabro. Este tambor se caracteriza por tener un fondo abierto, alargado y su cuerpo está construido a base de madera de balsa. Regularmente, en el conjunto se observa la presencia de dos cununos, pero puede darse la posibilidad de agregar dos cununos más. Estos tambores se agrupan en dos categorías: cununo hembra y cununo macho. La función musical del cununo hembra es adornar y repicar, mientras que la del cununo macho es llevar un patrón rítmico constante, aunque en algunos momentos de la fiesta suelen intercambiar sus roles, sin abandonar el diálogo entre percusiones y voces. La persona encargada de tocar este instrumento se nombra cununero; en las fiestas de arrullo o en la *Misa Afro* suele permanecer sentado y, en las peregrinaciones, se mantiene de pie con el tambor colgado de sus hombros. Para realizar el toque de los cununos no se requieren baquetas, sino que se utilizan las manos, su

sonido abarca la franja media y desarrolla tanto la función de línea rítmica complementaria como la de línea rítmica improvisatoria.

Fuente: Pablo Guerrero, Memoria musical del Ecuador (2017).



Figura 9. Cununos.

El guazá (Fig. 10), es un idiófono clasificado como instrumento de sacudimiento y sonajero tubular. Se trata de un tubo de caña guadúa y en su cavidad se alojan semillas de achira, que al ser sacudidas con las manos logran un sonido brillante y agudo. Su línea rítmica es complementaria con elementos de contraste rítmico-tímbrico debido a la polirritmia que establece el toque. Por lo general, este instrumento es portado por el solista y los coristas. En su ejecución, los cantores permanecen de pie, pero si los arrullos se desarrollan en viviendas y embarcaciones, los asistentes, incluyendo los vocalistas, pueden permanecer sentados o de pie mientras entonan los cantos. Es importante recalcar que, en el caso de no contar con este instrumento, los cantores lo reemplazan por maracas, instrumento de sacudimiento en el que se realizan las mismas figuraciones rítmicas.

Fuente: Pablo Guerrero, Memoria musical del Ecuador (2017).



Figura 10. Guazá

La construcción de estos instrumentos se ha transformado paulatinamente en el curso del tiempo. Sin embargo, sus portadores manifiestan que, a pesar de haber realizado adaptaciones a su construcción, estos elementos que se han reemplazado por diversas razones, especialmente por su desaparición, se mantienen dentro de los marcos de su concepción originaria; algo que es conveniente para no distanciarse de sus cualidades tímbricas autóctonas y así preservar las tradiciones musicales de la región.

Del quehacer creativo e interpretativo de los arrullos

De las peculiaridades del *arrullo* comprobadas *in situ* destacan los textos en idioma castellano, la lengua de dominación que les fue impuesta a los afrodescendientes y la que asimilaron como producto del poderoso adoctrinamiento cristiano que realizaron los jesuitas. También se pudo advertir la incorporación de algunas palabras distintivas de la comunidad de Esmeraldas, expresiones heredadas de sus ancestros y que sirven para referirse a los elementos de la vida cotidiana.

En relación con la composición literaria de los arrullos, esta se establece desde la *décima*, un tipo de poesía oral, impuesta como parte de la enseñanza religiosa en lengua castellana y con temáticas referentes a la Biblia y los Santos. No obstante, con el tiempo las décimas fueron secularizándose y la población negra las adoptó como forma de expresión, como parte de la tradición oral y enriquecidas desde el arsenal de entonaciones propias (Miranda, 2004).

A los portadores de estos versos se les ha designado decimeros o arrulladores y, por lo general, son ancianos que han aprendido de sus antepasados a recitar los versos. Y, aunque muchos de ellos se atribuyen la autoría de las estrofas, es sabido que estos cantos conforman la memoria colectiva y la anonimidad es parte de sus cualidades. No obstante, a estos cultores les agrada que los consideren como cantores, poetas y compositores; ser decimeros o arrulladores les concede prestigio en la sociedad.

A las especificaciones en torno a la *décima* como composición literaria de los arrullos, se añade su intervención en velorios, chigualos, reuniones familiares, en las calles y en las plazas. La *décima* esmeraldeña se compone de cuarenta y cuatro versos, los cuatro primeros conforman la llamada *glosa primera o redondilla* (estribillo) y constituyen su esencia; los cuarenta versos restantes se distribuyen en cuatro *pies* (estrofas) de diez versos redondeados ordenadamente que se relacionan con la *glosa* principal.

El verso de la *décima* es octasílabo similar al de origen español y, según la investigadora Alba Moya (2009), la rima «de la primera estrofa en las *décimas* esmeraldeñas puede ser la que corresponde a una redondilla, es decir es *abba*, o a una cuarteta, es decir, *abab*, o a una cuarteta sonantada, es decir *aaba*» (p. 98). Es posible encontrar *décimas* que pueden ser *a lo divino* y *a lo humano*, términos asimismo utilizados

para definir las, conforme a la narrativa de los *arrullos*. En tal sentido, se confirma la estructura literaria del *arrullo* afroecuatoriano, como resultado de la interacción cultural generada en la provincia de Esmeraldas, influido por la tradición española no solo en el uso del idioma en sus textos, sino también en la composición de sus versos.

No obstante, algunas diferencias se hacen visibles entre las décimas y los *arrullos* esmeraldeños. Benjamín Vanegas,⁵ cultivador e investigador de esta manifestación, indica: «los versos de la canción son más largos que los de las líneas de las décimas [refiriéndose a la parte primera de la canción, antes de que empiece la responsorial]» (2017) (Tabla 1).

Tabla 1. Comparación entre décima y *arrullo*

Texto	Número de sílabas	Rima de los versos
Décima al Niño Dios		
<i>Alabemos esta cuna</i>	8	A
<i>del niño Dios que ha nacido,</i>	8	B
<i>en los rayos de la luna</i>	8	A
<i>una estrella ha florecido</i>	8	B
Arrullo a San Antonio		
<i>San Antonio me dio un librito</i>	9	A
<i>pa' que leyera</i>	5	B
<i>y yo como no sabía</i>	8	C
<i>lo fui a leer en el mar afuera</i>	10	B
<i>/ Pin pon, (Solista)</i>		
<i>en el mar afuera (Coro)</i>	8	B
<i>Pin pon, (Solista)</i>		
<i>en el mar afuera (Coro) /</i>	8	B

Derivado, entonces, de la comparación de dos ejemplos concretos, se puede observar, la diferencia en cuanto a la construcción de los cuatro versos que inician la décima y el *arrullo*. En el caso de la décima, se cumple con la estructura de ocho sílabas y rima consonante de la cuarteta; mientras que, en el *arrullo*, los versos tienen diferentes dimensiones. Nótese que en la sección del canto responsorial del *arrullo* -donde se establece la alternancia de la solista con el coro- reaparece el verso octosílabo. Se advierte, además, que los versos de este *arrullo* –entonados por la reconocida cantora Rosa Wila⁶- poseen una estructuración libre con el empleo, en el segundo y cuarto versos, de la rima consonante.

Ahora bien, en cuanto a la creación de las coplas de los arrullos, estos poemas musicales se pueden elaborar en el momento de la fiesta o con anterioridad. En entrevista con la cantora afroesmeraldeña Rosa Wila se especificaron cuestiones acerca de creación e interpretación de estos cantos:

Se necesita un rato para poderlos acomodar, en unas veces si se me vienen enseguida. Nosotros nos fuimos hace dos años para San Pedro y San Pablo, el alcalde nos invitó para que fuéramos de las Palmas hasta Tachina, en una canoa con los dos Santos, y no sé de donde se me salió el arrullo y yo digo: San Pedro y San Pablo van a navegar y en una canoa llevan bombo, cununo y guazá. La gente se atrancó ese arrullo, casi llegando a Tachina. Hay que acomodarle al Santo su arrullo, cuando me toca cantarle a San Antonio con tiempo me pongo a acomodarle su arrullo, solita ando balbuceando por aquí, hasta que ya lo acomodo, de ahí no se me va más. (2017)

Los *arrullos* son entonados por un grupo integrado por el arrullador principal que da inicio al *arrullo* y el coro que le sigue; la duración depende del número de cantores o cantoras principales, participantes en la celebración. Al respecto, Rosa Wila, explica:

[...] el arrullo dura lo que uno quiere que dure. Antes se echaban una hora, era la época en la que había las cantadoras, no ve que yo cantaba, cantaba y luego la miraba a usted y usted lo cogía y lo echaba a armar y si otra lo sabía lo cogía. (2017)

El tiempo se mediría, entonces, a través del trance colectivo, de la alegría y del baile de los integrantes de la celebración.

Este oficio, durante un tiempo, solo fue realizado por mujeres; las agrupaciones más antiguas mantienen esta tradición de los arrullos entonados por mujeres. Sin embargo, en la actualidad también los hombres pueden cantar los arrullos.⁷ De este modo, aun cuando se establecen determinadas disposiciones en favor de la conservación del arrullo, los recuerdos que rodean esta tradición oral persiste en las prácticas musicales como fuentes valiosas para el rescate y permanencia de las costumbres y expresiones afroesmeraldeñas.

CONCLUSIONES

El arrullo afroesmeraldeño ha transitado por un proceso de transculturación que evidencia la preponderancia de tradiciones hispánicas y africanas en su conformación. Este proceso, caracterizado históricamente por la presencia de tensiones y conflictos, es indudablemente visible en importantes espacios socioculturales esmeraldeños.

Con temas preferentemente religiosos, el arrullo de Esmeraldas registra sus orígenes alejado de la Iglesia Católica y la presencia de los sacerdotes, debido al racismo predominante. Sin embargo, la necesidad de interpretar cantos de alabanzas a las deidades religiosas llevará a los pobladores afrodescendientes de esta provincia a desarrollar los arrullos en diversos espacios: viviendas, calles, embarcaciones.

Estos cantos afroesmeraldeños desde su intervención social y transmisión de generación en generación, como representación de los saberes y sensibilidades de la colectividad en torno al mundo, llegarán a confirmar su manifiesta resistencia y dominio al insertarse, posteriormente, en la Iglesia -mediante la *Misa Afro-* y en los espacios escénicos para su conservación, circulación y promoción.

Desde su narrativa, los arrullos muestran la compleja interacción entre la asimilación de la lengua de dominación y aquellas expresiones propias del lenguaje de los afrodescendientes, lo que deviene distinción de esta tradición y referencia mediante la oralidad. Estos cantos compendian textos de índole religiosa y variada, frases de la tradición, así como el uso de la improvisación, bajo una estructura literaria semejante a la composición de las coplas y décimas españolas y también se identifica con la forma responsorial entre estrofas y estribillo.

En suma, el *arrullo* refleja la honda espiritualidad del pueblo afroecuatoriano y, derivado de la experiencia y la práctica cultural de los portadores, establece desde la oralidad y a través de las generaciones los propósitos de divulgación, conservación, transmisión y aprendizaje del arrullo afroesmeraldeño.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cabello de Balboa, M. (2001). *Descripción de la provincia de Esmeraldas*. Madrid: Instituto de Historia.
- Centro Cultural Afroecuatoriano (1992). *El Negro en la Historia*. Ecuador: Ediciones Afroamérica de Esmeraldas.
- Godoy Aguirre, M. (2005). *Breve historia de la música en Ecuador*. Editorial Ecuador.
- Guerrero Gutiérrez, P. (2017). *Memoria musical del Ecuador*. Bloc de noticias culturales. Quito, Ecuador.
- Recuperado de: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/>

- Maya Restrepo, L. (2005). *Brujería y reconstrucción de identidades entre los africanos y sus descendientes en la Nueva Granada, siglo XVI*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Miranda Robles, F. (2004). *Hacia una Narrativa Afroecuatoriana*. Tesis de Maestría. Universidad de Chile.
- Moya, A. (2009). *Arte Oral del Ecuador*. Quito: Ediciones la Tierra.
- Navarrete, M. C. (1995). *Prácticas religiosas de los negros en la colonia. Cartagena siglo XVII*. Cali, Colombia: Facultad de Humanidades, Universidad del Valle.
- Ortiz Fernández, F. (1963). *Contrapunteo Cubano del Tabaco y Azúcar*. La Habana: Ediciones Consejo Nacional de Cultura.
- Pollak-Eltz, A. (1994). *Religiones afroamericanas hoy*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Rueda Novoa, R. (2001). Esclavos y negros libres en Esmeraldas: siglos XVIII-XIX. *Revista Procesos*, 16.
- Savoia, R. & Ocles, A. (1999). Familias negras protagonistas de la resistencia negra en el valle del Chota y cuenca del río Mira (1710-1820). En Savoia, R. & Gomezjurado, J. (Comps.), *El negro en la historia del Ecuador* (pp. 15-34). Quito, Centro Cultural Afroecuatoriano.
- Vicariato Apostólico de Esmeraldas (2009). *Enciclopedia del Saber Afroecuatoriano*. Quito: Gráficas Iberia.
- Whitten, N. E. (1992). *Pioneros negros: la cultura afro-latinoamericana del Ecuador y de Colombia*. Ecuador: Centro Cultural Afroecuatoriano.

Notas

- ¹ El más reciente censo realizado en 2010, arrojó que el 44 % de los habitantes de Esmeraldas se consideran afrodescendientes.
- ² Acerca de estas transformaciones culturales el antropólogo cubano Don Fernando Ortiz planteó en su texto *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) el concepto transculturación como noción indispensable para la comprensión de los préstamos, intercambios y fusiones de tradiciones y culturas. Este proceso de cambio está en dependencia, por supuesto, de los intereses, intenciones y el impacto de la cultura europea como dominante, así como de la fuerza y resistencia de la realidad cultural de las reservas africanas sometida a ese poder; es interacción entre culturas, pero también es conflicto, tensión, cambio, de los cuales se obtiene como resultado un producto cultural nuevo (Ortiz, 1963).
- ³ Debido al incremento de los grupos evangélicos en la región de Esmeraldas, muchos de los que antes se identificaban con esta tradición de los cantos afroesmeraldeños han dejado de participar; por consiguiente, los seguidores de esta tradición se concentran, fundamentalmente, en los practicantes de la religión católica.
- ⁴ Los arrullos creados en el sur de Colombia (Pacífico Sur) son acompañados por la marimba.
- ⁵ Relevante cantautor y marimbero esmeraldeño.
- ⁶ Importante cantora de arrullos, alabaos y chigualos; considerada embajadora internacional de la cultura afroesmeraldeña.
- ⁷ En la festividad observada en honor a San Martín de Porres (el Santo Negro), el arrullador principal era un hombre y el coro estaba conformado por mujeres, hombres y niños.

Conflicto de intereses

La autora declara que no existe conflicto de intereses.