

Ferran Cabrero, coordinador

I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural

Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y
el ejercicio de los derechos culturales

Selección de ponencias



FLACSO
ECUADOR

Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural “Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y el ejercicio de los derechos culturales” (I : 2011 : sep. 22-24 : Quito)

Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y el ejercicio de los derechos culturales / coordinado por Ferran Cabrero. Quito : FLACSO, Sede Ecuador, 2013

544 p. : cuadros, diagramas, fotografías y gráficos

ISBN: 978-9978-67-381-2

GESTIÓN CULTURAL ; ECUADOR ; POLÍTICA CULTURAL ; DESARROLLO CULTURAL ; DIVERSIDAD CULTURAL ; PATRIMONIO CULTURAL ; CULTURA .

353.7 - CDD

© De la presente edición:

FLACSO, Sede Ecuador

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro

Quito-Ecuador

Tel.: (593-2) 323 8888

Fax: (593-2) 323 7960

www.flacso.org.ec

ISBN: 978-9978-67-381-2

Cuidado de la edición: Santiago Rubio - Paulina Torres

Diseño de portada e interiores: FLACSO

Imprenta: V&M Gráficas

Quito, Ecuador, 2013

1ª. edición: febrero de 2013

El presente libro es una obra de divulgación y no forma parte de las series académicas de FLACSO-Sede Ecuador.

Índice

Presentación	11
Agradecimientos	12
Preámbulo	15
<i>Eduardo Puente Hernández</i>	
Introducción	
Gestión cultural para el buen vivir en el Ecuador	17
<i>Ferrán Cabrero</i>	
I. Buen vivir y políticas culturales	
Las cambiantes concepciones de las políticas culturales	29
<i>Hernán Ibarra</i>	
Las políticas culturales y el buen vivir	39
<i>Erika Sylva Charvet</i>	
Estrategias para la gestión del desarrollo cultural en el Ecuador	57
<i>Adrián de la Torre Pérez</i>	
Sumakawsay es la cultura de la vida	67
<i>Atawallpa M. Oviedo Freire</i>	

A la búsqueda del <i>Ki-tu</i> milenario: El “Reyno de los colibríes”	75
<i>Diego Velasco Andrade</i>	
Estrategias de diversidad en los Andes	89
<i>Dimitri Madrid Muñoz</i>	
Acción cultural exterior: breve análisis del caso ecuatoriano	105
<i>Elizabeth Guevara</i>	
Políticas y proyectos institucionales de la UNESCO en el ámbito de la gestión cultural	123
<i>Enrico Dongiovanni</i>	
La planificación sociocultural en el Ecuador	129
<i>Eduardo Hugo Jaramillo Muñoz</i>	
El patrimonio arqueológico en el Ecuador y sus perspectivas	149
<i>Francisco Germánico Sánchez Flores</i>	
Gestión cultural de la Casa en un nuevo escenario	159
<i>Gabriel Cisneros Abedrabbo</i>	
La gestión cultural en el marco de los fondos culturales: el caso de las organizaciones juveniles en Quito	165
<i>Andrea Madrid Tamayo</i>	
 II. Memorias y patrimonios	
Sobre el Ministerio Coordinador de Patrimonio	177
<i>Juan Carlos Cuéllar</i>	
La recuperación de la memoria histórica como medio de desarrollo socio cultural y el papel de la gestión cultural en este proceso	185
<i>Gina Maldonado Ruiz</i>	
El Complejo Cultural Real Alto: gestión cultural en adverbio de tiempo, lugar y modo en la costa ecuatoriana	193
<i>Silvia G. Alvarez</i>	

Trayectoria del debate patrimonial y aproximaciones a la gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial.	213
<i>Gabriela Eljuri Jaramillo</i>	
El patrimonio musical y poético afro-esmeraldeño	223
<i>Lindberg Valencia Zamora</i>	
La cultura montubia, su oralidad y su gestión.	235
<i>Alexandra Cusme</i>	
El chulla quiteño: la patrimonialización de un imposible	249
<i>Marlon Cadena-Carrera</i>	
El patrimonio, una estrategia política hegemónica: el caso de Cuenca.	257
<i>Mónica Mancero Acosta</i>	

III. Artes y producción

El arte como proyecto de resistencia a la dependencia poético-tecnológica	267
<i>María Elena Cruz Artieda</i>	
Arte, artesano, artesanía: las manos hábiles de la patria	273
<i>Luis Nieto Aguilar</i>	
Reflexiones sobre la producción de las artes escénicas	281
<i>Marina Chávez</i>	
Apuntes sobre educación artística	287
<i>Julia Mayorga</i>	
Universidad y ciudadanía	299
<i>Jorge Hugo Massucco</i>	
Bibliotecas universitarias y desarrollo cultural.	305
<i>Myriam Quinteros C.</i>	

Nuevos centros culturales para el Distrito Metropolitano de Quito	315
<i>Sara Serrano</i>	

IV. Diversidades y culturas

Aprendizajes significativos y buenas prácticas de interculturalidad	329
<i>Patricio Sandoval Simba</i>	

El ejercicio de los derechos colectivos y culturales: el caso del periodismo indígena	343
<i>Gema Tabares</i>	

La chakra andina desde la cosmovivencia del pueblo kichwa kañari-Ecuador	355
<i>Luis Antonio Alulema Pichasaca -William Xavier Guamán Encalada</i>	

El <i>tupu</i> como manifestación de la cultura popular de la comunidad de Saraguro y como elemento simbólico	361
<i>Claudia P. Cartuche</i>	

La cultura y la buena gestión cultural contribuyen al crecimiento humano sostenible: cuatro experiencias de gestión cultural	369
<i>Milvia León</i>	

La Mesa Ciudadana de Cultura en el MDMQ: un espacio de participación colectiva por el derecho al uso del espacio público y el fortalecimiento de la cultura popular	381
<i>Amapola Naranjo</i>	

Desde el rock, una mirada hacia la reapropiación del espacio público. La gestión cultural y la participación de colectivos urbanos de espacios para la cultura	395
<i>Marcelo Negrete Morales</i>	

Caminos de San Roque: diálogo y cotidianidad para una estrategia política	403
<i>Paola de la Vega Velastegui</i>	

V. Testimonios

Proceso de la comunidad educativa intercultural Tránsito Amaguaña en el Sur de la ciudad de Quito	417
<i>Irma Gómez</i>	
Espacios públicos	429
<i>Martha Sofía Vargas S.</i>	
Salmagundi presenta...: posibilidades, dificultades y oportunidades en la producción y gestión cultural de la zona centro del Ecuador	437
<i>Rodrigo “Jovani” Jurado</i>	
El escenario social de las artes y el Colectivo “Cosas Finas”	445
<i>Oscar Naranjo Huera (Oskan)</i>	
Vamos a la Toma de la Plaza	449
<i>Irina Verdesoto</i>	
Una ‘trinchera’ para la gestión y producción de artes escénicas	459
<i>Nixon García Sabando</i>	
Reflexiones sobre nuestra experiencia en la gestión y producción de artes escénicas	465
<i>Rocío Reyes Macías</i>	
Resistir no es suficiente: una mirada desde la vida de un grupo de teatro laboratorio	471
<i>Patricio Vallejo Aristizábal</i>	
Gestor cultural: revisión de caminos	479
<i>Rubén Guarderas Jijón</i>	

Conferencia magistral

Hacia una agenda local de las industrias culturales y la creatividad	487
<i>Félix Manito y Montserrat Pareja-Eastaway</i>	

Epílogo

Todas las industrias y consumos son culturales. Crítica de las ideas de <i>industrias culturales y consumo cultural</i> para abrir nuevas posibilidades de investigación e intervención.	527
<i>Daniel Mato</i>	

Coda

El primer observatorio ciudadano de cultura del Ecuador.	531
<i>Fabián Saltos Coloma</i>	

El patrimonio musical y poético afro-esmeraldeño

Lindberg Valencia Zamora*

Redondilla

...Marimba: africana palabra que da nombre a un instrumento. Marimba instrumento, herencia, legado, pero también camino, también bandera. Así, infinita y universal Marimba.

Como madre, también hija. Como abuela, también niña juguetona. Principio y final de los sueños. Protagonista solidaria de nuestras pesadillas. Dulzura de la tristeza. Equilibrio e' la alegría.

La marimba y sus componentes culturales

Hay que sumergirse en lo profundo de la sabiduría de los abuelos de las comunidades en Esmeraldas y conversar con los espíritus ancestrales de José Castillo, Climario Rojas, Emeterio Valencia, Temístocles Torres, doña Erminia de Concepción, doña Elena de Rocafuerte, Mamita Alberta, Remberto Escobar y tantos y cuantos sabios patriotas, enseñadores mayores, que pusieron su corazón y sus conocimientos, para el enriquecimiento de lo que ahora llamamos *marimba esmeraldeña*. Recibir luz de estos hermanos mayores, nos permite llegar hasta la dimensión suprema, que únicamente te puede transportar la magia de la marimba.

Bien dicen nuestros abuelos que somos descendientes de africanos, admirablemente fuertes, sabios y poderosos. Fuertes por su espiritualidad y

* Investigador y promotor cultural.

su resistencia a sucumbir en el traslado coercitivo que padecieron; y, sabios y poderosos por la sabiduría ancestral que nos legaron, preservada nada más que por su memoria colectiva y tras-pasada a sus descendientes de generación en generación, sencillamente a través de la oralidad, como único medio de enseñanza-aprendizaje, para lo cual han utilizado los cuentos, décimas, adivinanzas, cantos a lo divino y a lo humano, etc. En este proceso de transferir conocimientos y saberes, ha sido gran protagonista la *marimba* y sus componentes. Ha sido a través de los cantos y danzas de marimba, que los mayores nos han enseñado del nacer y morir, del amor y el desamor, de lo benigno y lo maligno, de sembrar y cosechar, de la pesca y la cacería, de la sanación y la enfermedad, etc. Sólo esto explica la mágica forma de sometimiento en positivo, a la que nos transporta maternalmente la marimba.

La marimba ha sido la gran compañera, la fuerza espiritual y material para resistir, estas más de 500 “vueltas” de esclavización del pueblo afrodescendiente. Pero no se limita solamente a esa posición pasiva de acompañante, sino que también es una activista revolucionaria, porque es bandera, es bendición, es luz, es aires, es agua, es Elegua, pero que sólo, abre los caminos.

El territorio que actualmente constituye la provincia de Esmeraldas, a mediados del siglo XVI comprendía un “palenke” territorial de libertad, donde se “apalenkaron” y protegieron los primeros africanos libres, sobrevivientes de los barcos “negreros” que naufragaban cerca de esas costas. Fueron liderados inicialmente por Antón y posteriormente por Alonso de Illescas, quien dio fuerza y orden a este palenke, a donde llegaban a protegerse los llamados “cimarrones” hombres y mujeres afros (e indígenas) esclavizados, que lograban liberarse de sus captores y opresores.

En el alma y el corazón de los esclavizados africanos vino impregnada su riqueza musical y poética, que pudieron desarrollar acá en esta nueva tierra que adoptaron y la hicieron suya. Este proceso les permitió elaborar sus instrumentos y los cantos y composiciones musicales, con los elementos que contaban ahora en este nuevo habitat, parecido a su lejana África, que les permitió preservar su riqueza cultural, sin perder ni alterar sus profundas raíces originarias.

El bambuco, el currulao, el andarele, nuestros arrullos y chigualos, se desenvuelven y sobreviven en el más espantoso laberinto, en el que siempre

están buscando una puerta de salida hacia otros escenarios, que en realidad será la puerta de entrada a un universo de alta competencia, procurando lograr un “diálogo horizontal” y en igualdad de condiciones, con representaciones artísticas de otras culturas y pueblos. Este diálogo aún es bastante asimétrico, debido al poco interés y el escaso compromiso social y cumplimiento de las leyes vigentes por parte de los medios de comunicación colectiva, que no se muestran interesados en difundir las actividades artístico-culturales locales (con poquísimas excepciones); además de la abundante importación de modelos culturales ajenos a nuestras realidades locales.

Origen de la marimba

Es muy difícil hablar con exactitud del origen de la marimba, pero lo más probable es que vino desde África, con los africanos que llegaron a América en ese terrible episodio de la humanidad que fue la esclavización.

En algunos lugares de África como Nigeria, Ghana, Camerún, el Congo, se han utilizado teclados de características similares a nuestra actual marimba esmeraldeña, pero son instrumentos de ocho tablillas o teclas y se denominan *rongos*, los cuales son construidos en tres voces o alturas: agudo, medio y grave, es decir, que existe el rongo agudo llamado *viví rongo* o *niño rongo*, por su forma juguetona y llena de sonidos con que se lo interpreta; la voz media llamada *ju rongo* o *mamá rongo* que es la parte que hondea o matiza y enlaza los sonidos agudos y graves; y, el *nau rongo* o *abuela rongo* por su voz grave y profunda y su forma pausada de dar los sonidos.

Se presume que se juntaron tres rongos, para elaborar un solo instrumento con las tres voces posibles de una tesoritura, lo que dio origen a nuestra actual marimba de 24 teclas, que supondría los tres rongos juntos en un solo instrumento, que ya contempla tres octavas: aguda, media y grave. Contaba el maestro Remberto Escobar, que es imposible tocar armónicamente bien en una marimba de menos teclas.

Construcción y afinación de la marimba

La afinación de la marimba tradicional esmeraldeña tiene unas características sonoras y una escala musical, exclusivamente, de cada maestro que la construye, es decir, que no se pueden tocar juntas marimbas construidas por maestros diferentes, por ejemplo: ningún marimbero va con su marimba a otro pueblo, a hacer un contrapunteo con el marimbero local tocando su propia marimba, porque las mismas no estarán en armonía debido a que son construidas a partir de diferentes saberes secretivos, en consecuencia, tienen escalas sonoras diferentes; es decir, que no existe un patrón ni norma musical única que rija las construcciones de marimbas. No hay uniformidad en la construcción y afinación, ni en la disposición de los sonidos que conforman las escalas sonoras.

Papá Roncón en Borbón afina cantando la “salve de las tres Marías”; Remberto Escobar afinaba utilizando el canto de un pájaro llamado *car-pintero*, que en su canto dice “quién compra botín”, utilizando el fonema “tín” que es bien agudo, como el sonido de la primera tabla en su marimba; otros maestros utilizan el tema musical *Agua larga*, para la afinación de la marimba, a partir de la melodía y bordones que se realizan en este tema.

Existen diversos saberes secretivos y creencias tradicionales que orientan a los constructores de marimba, pero que sin duda tiene un sentido lógico y una explicación basada en los fenómenos naturales, que en su mayoría son astrales y climáticos, como que: “se debe afinar las teclas de una marimba, con la marea en media creciente, para que una vez completo el mayor caudal de agua, afinque el sonido de las mismas” (Papá Roncón); “la caña guadua de los resonadores, debe ser cortada después del quinto día de menguante, para que no se apolillen los canutos, porque a esa época, ya se ha muerto el avechicho llamado mosca blanca, que deposita los huevos de la polilla en la caña” (Remberto Escobar); “las tablas de la chonta, se las debe curar de la humedad, enterrándolas en el fango que queda cuando baja el caudal del río. Se las deja ahí por lo menos un mes, que sigan recibiendo el agua del río cada vez que repunta. Al mes se las retira y se las pone a secar definitivamente. La chonta está lista para afinar tabla por tabla toda la marimba” (José Emeterio Valencia).

También recomiendan los maestros afinar la marimba en las noches de menguante, es decir, las más oscuras porque son absolutamente silenciosas,

no se escuchan ni silbidos, ni cantos, ni chicharras, ni ranas, ni ningún sonido que interrumpa al constructor, o le altere la agudeza de su oído. En la forma de labrar las tablas, por la parte de la espalda, hay que llegar hasta cierto nivel de labranza, porque si no la tecla pierde consistencia, de tal modo que mientras se afina, se labra por la parte de barriga: en la parte central si la tecla está alta, y en la parte de las puntas si la tecla está baja de acuerdo al sonido que requerimos.

Los más conocidos constructores de marimba de las últimas generaciones han sido el maestro Remberto Escobar de Río Verde, Guillermo Ayo-ví, Papá Roncón de Borbón, Emeterio Valencia de Concepción, Numas Ramírez de San Lorenzo, Don Graciano de San Lorenzo, Alberto Castillo en Esmeraldas; y los más recientes: los Madera Metálicos, Alberto Viveros-Zapallo.

Instrumentos compañeros de la marimba

La orquesta musical típica esmeraldeña está conformada por la marimba, bombo, dos cununos, guasá, maracas, charrasca y las voces de las cantadoras y coristas. Así tenemos la marimba. La marimba es el instrumento central de la música negro-esmeraldeña, rítmico, melódico, armónico, esencialmente construida con elementos naturales del medio. La hipótesis más probable en cuanto a su afinación es que se basa en la escala pentafónica.

Es ejecutada por dos músicos: un tiplero, que toca la parte aguda, y un bordonero que toca la parte grave, los cuales casi siempre están en un contrapunteo y un desafío por presumir o demostrar cuál es el mejor, mucho más cuando son de comunidades diferentes, esto se torna en una verdadera competencia. Un tema musical siempre lo empieza el bordón marcando una melodía o un ritmo de introducción, el cual llama al resto de la orquesta, a lo que contesta el bombo, que entra con gran intensidad haciendo sentir su presencia, los golpes del bombo, inquietan a los cununos y los motivan a dar su discurso, éstos entran floreado y haciendo diversos repiques a manera de polirritmia, siempre tomando la iniciativa el cununo hembra y aguantando y acompañándole el cununo macho; todo este desfile sonoro es complementado con las partes agudas de la orquesta, que lleva

las melodías principales del tema, esto es el tiple de la marimba que entra, da su discurso y luego hondea o matiza, bajando a tocar melodías de acompañamiento en la octava central de la marimba, constituyendo un “colchón” armónico que invita a las cantadoras a lanzar sus glosas y estribillos, con lo que se complementa el ciclo musical del bambuco esmeraldeño.

El bombo es un instrumento de afinación indeterminada, y consiste en un tronco de madera redondo y hueco, recubierto por sus dos extremos, con cuero o membrana de animales del monte, como el venao y la tatabra, y se templea con cabuya o sogá, con un amarre especial. Este instrumento se toca o ejecuta con dos baquetas, una de las cuales está recubierta por un extremo con trapos o un material esponjoso y se llama *boliche* con el que se toca en el cuero, con la otra baqueta se toca en la madera o aros del bombo y se llama *apagante*.

El cununo también es un instrumento de afinación indeterminada, y también está construido en un tronco de madera hueco, pero sólo por un extremo. Su forma es cónica-abarrilada. Se recubre también con cueros de venao y tatabra, y se templea con sogá o cabuya tensada por cuñas de madera fina: caoba, guayacán...

El guasá es un ideófono de sacudimiento, y está construido en un tarro de caña guadúa que se rellena con semillas o achiras. Está atravesado por clavos de pambil o chonta fina.

Las maracas también son un ideófono de sacudimiento construidas en calabazos redondos, más o menos, del tamaño de una toronja, y rellenos de achiras; tienen un mango y se tocan en parejas. Se las utiliza en los arrullos y chigualos.

La charrasca es un ideófono pero de raspadura, construida en una vara de chonta fina de unos sesenta centímetros, a la que se le labran los “dientes”, que son frotados o raspados con un huesito largo de algún animal del monte. La chonta fina es una palma sumamente delgada, bastante escasa en la región, por tal motivo, en la actualidad la charrasca ya no es muy elaborada y tampoco utilizada.

Clasificación de los ritmos y géneros musicales

La música esmeraldeña la podemos clasificar de varias maneras por la variedad de temas y motivos que expresan sus cantos; así como también se la puede clasificar por los compases musicales en los que se desarrollan los discursos. Así, el mismo *arrullo* se clasifica en *bundiaos* y *bambuquiao*s, según el compás; y a la misma vez, se los clasifica en “arrullo a lo divino” y “a lo humano”, según el contenido que expresen los cantos, de acuerdo a nuestras costumbres y tradiciones, tanto en lo cotidiano como en la espiritualidad.

Los géneros musicales afro-esmeraldeños están marcados en compases binarios, principalmente de 6/8 a los que se les llama *bambuquiao*s; de 2/4 como el *andarele* y el *sanjuanito negro*; y el compás cuaternario de 4/4 en el que se desarrolla el ritmo *bundiao*. Clasificamos la música esmeraldeña de acuerdo a los diferentes contenidos de sus cantos y a la utilidad social que se le da en la comunidad; así tenemos:

Temas ceremoniales al ser humano

Como su nombre lo indica son los que se refieren a los tres núcleos que conforman una familia, en éstos tenemos: la *caderona*, que está dedicado a la belleza integral de la mujer negra, principalmente, en lo espiritual; el *fabriciano*, dedicado al hombre negro, su valentía, su guapeza, su audacia...; y, el *torbellino*, dedicado al niño y sus travesuras.

Temas ceremoniales a lo divino

Estos se ejecutan para acompañar las ceremonias, que tradicionalmente, se han preparado para celebrar a las vírgenes, a los santos y al niño Dios. En estos encontramos: bambuco para la Virgen de las Mercedes, saludo de tambores pa' San Pedro y San Pablo, *sanjuanito negro*, los negritos de Changuarará.

Temas de contenidos mitológicos

Estos cantos se refieren a las visiones y fantasmas, propios de las creencias que se resaltan en nuestros cuentos y leyendas. Entre estos tenemos: el berejú, el patacoré, el riviel.

Temas ceremoniales litúrgicos

Se tocan para acompañar ceremonias que tienen que ver con la muerte de un ser humano, que en el caso de un niño son alegres y de gloria, pero si es un adulto son lúgubres y de lamentos; en éstos tenemos: *amanece y amanece, chigualos de un torbellino, alabaos*.

Temas de danzas rituales

Acompañan ceremonias o ritos basados en las costumbres tradicionales, que tratan algunos problemas espirituales; en estos tenemos: el patacoré despojo, matábara del hombre bueno.

Temas que acompañan las ceremonias que representan las actividades cotidianas

Como su nombre lo indica, son los que acompañan danzas que representan las labores cotidianas que realizan los hombres y mujeres negras en Esmeraldas; en estas tenemos: la canoíta, agua larga, el canoero, la chafireña, la caramba, el oro de la tolitá.

Temas afro fuertes

Son interpretaciones en compás de 6/8, de sonido vibrante y de alta velocidad que se tocan para acompañar danzas de mucha expresión corporal; en este grupo de danzas tenemos: mapalé, la logia, la J cariada.

Entre lo tradicional y lo moderno

La identidad cultural de un pueblo puede ser expresada a través de su música, que forma parte de su patrimonio; por eso lo óptimo es que la música perdure o perviva lo más pura posible, sin mezclas, casi primitiva (músicos tradicionales); pero con el avance vertiginoso de la tecnología y teniendo en cuenta que la sociedad es un catalizador, que toma lo que le gusta y lo demás lo desecha, se deben generar corrientes musicales que procuren innovarse y revitalizarse, pero bien agarradas de sus raíces profundas que no deben ser alteradas, para garantizarnos se mantenga fortalecida la identidad de ese pueblo. Entonces aunque nuestra música pierda su pureza, podemos estar satisfechos porque ganará en revitalización y variedad, lo que le dará mayor universalidad, siendo con propiedad, nuestro lenguaje, nuestro color y sabor, nuestra identidad cultural, nuestra cédula y pasaporte cultural, la muestra y evidencia de nuestro rico patrimonio cultural inmaterial; porque aún las exigencias del progreso tecnológico y la corriente del mestizaje de la música, la nuestra se presentaría en el mundo global, conservando sus raíces ancestrales, en diálogo de iguales con las músicas de otras culturas.

Por eso es importante que existan los músicos tradicionales, los clásicos, porque son los que conservan, de manera más pura y original, los referentes musicales de un pueblo, constituyéndose en fuentes obligadas de indagación y consulta para investigadores, musicólogos, etnomusicólogos, etc. Ellos son la única fuente para conocer las estructuras musicales más elementales de una cultura. A través de ellos podemos saber cómo piensan y cómo sienten los compositores e intérpretes de dicha música, a más de conocer las características sonoras de sus instrumentos musicales.

En lo moderno, la música que no tiene consistencia cultural, que no tiene identidad, que no tiene una raíz, no perdura, pronto desaparece. La sociedad la consume y la desecha, la desplaza por otra; pronto desaparece y es olvidada sin pena ni gloria, tan rápido como apareció.

Estas dos vertientes ideológicas de la música: modernista y tradicionalista son válidas e incluso interdependientes, por cuanto se puede considerar a lo tradicional como el alma de un cuerpo desnudo; y, a lo moderno, como los diferentes vestidos que decoran a ese cuerpo, de acuerdo con las

modas y las épocas. Los tradicionalistas no deben olvidar que ese cuerpo debe vestirse para socializar en el mundo; y los modernistas tampoco deben olvidar que sea cual sea la moda que venga, quien va a lucir ese vestido y esa moda es un cuerpo con alma poderosa, que no debe ni puede ser alterada.

Encargos colectivos

- Las instituciones y sus políticas culturales deben direccionar sus esfuerzos a potenciar todo el inmenso bagaje cultural inmaterial (intangibles), sus valores y formas de expresarlos. Históricamente, en el tema de patrimonio cultural, se ha priorizado únicamente a elementos históricos tangibles (visibles), como las construcciones coloniales de inmuebles e iglesias, piezas arqueológicas, o sitios y lugares históricos importantes. En esta lucha de sentidos y en el actual proyecto político que estamos inmersos, que promulga un Estado de derechos, pluricultural y de participación equitativa, es muy pertinente que las políticas públicas en torno al tema patrimonial comiencen a ser aplicadas en función de reconocer y poner en alto relieve el valor patrimonial histórico de fenómenos inmateriales como la música, el canto, las décimas, que por el poder de lo simbólico son depositarios de todo ese bagaje cultural que enriquece al pueblo afro-esmeraldeño.
- El bambuquiao, el currulao, el andarele, los arrullos y chigualos, se desenvuelven y sobreviven en un laberinto, en el que siempre están buscando una puerta de salida hacia otros escenarios, que en realidad será la puerta de entrada a un universo de alta competencia, procurando lograr un “diálogo horizontal” y en igualdad de condiciones, con representaciones musicales de otras culturas y pueblos. Este diálogo aún es bastante asimétrico debido al escaso compromiso social y cumplimiento de las leyes vigentes en materia de difusión por parte de los medios de comunicación colectiva, que no se muestran interesados en difundir debidamente las actividades artístico-culturales locales. Conspira también la abundante importación de modelos culturales, ajenos a nuestra realidad, sin contraparte local que compita en los mismos escenarios y en igualdad de condiciones.

- Es importante que tengamos presente que no debemos conformarnos solamente con recibir todo este legado cultural y pasar por este escenario de vida como si nada, sin dejar huellas. Debemos contribuir con el proceso para que podamos enriquecer este patrimonio también desde nuestro sentir, desde nuestro pensar, desde nuestra actual forma de vida; de modo que se esté revitalizando permanentemente, manteniendo sus profundas raíces ancestrales. La preservación de este patrimonio es tarea de todos: Estado y comunidad, actores culturales y públicos, medios de comunicación y sector académico, en fin, esta riqueza patrimonial nos pertenece a todos y todas, lo que nos compromete así mismo a unir esfuerzos para mantenerla y enriquecerla.

Bibliografía

- Consejo Provincial de Turismo de Esmeraldas (1980). Folleto “La marimba”.
- Escobar, Remberto (1999). *Memoria viva: costumbres y tradiciones esmeraldeñas*. Esmeraldas: Ed. Grupo folklórico La Canoita.
- Estupiñán, Telia (1997). *Azabache*. Esmeraldas: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Estupiñán Tello, Julio (1996). “Esmeraldas de ayer: crónicas y anecdotario del pasado esmeraldeño”. *Serie Fediam* 10. REDIGRAF.
- García, David (1989). *Folleto de instrumentos y ritmos negros esmeraldeños*. Esmeraldas: Universidad Católica.
- Garzón, Raúl, Pablo Guerrero, y Julio Bueno (1995). *Compendio de la música negra en el Ecuador*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- Savoia, Rafael (1988). *El negro en la Historia del Ecuador y sur de Colombia*. Quito: Centro Afro Ecuatoriano/Abya Yala.
- Valencia, Tomás (s.f.) “Relatos del río Santiago”. Inédito.
- VV.AA. (1980). Colección “Pambil”. Esmeraldas: Banco Central del Ecuador.