

# «BAILANDO COMO NEGRO»: RITMO, RAZA Y NACIÓN EN ESMERALDAS, ECUADOR<sup>1</sup>

Emily Walmsley  
Universidad de Manchester (Reino Unido)  
emily@walmsley.net

Artículo de reflexión

Recibido: 23 de mayo de 2005

Aceptado: septiembre 21 de 2005

*(Traducción del manuscrito en inglés por Eva Echeverri)*

## *Resumen*

Por toda la diáspora Africana, «ser negro» ha sido asociado con la habilidad de bailar rítmicamente. Esta asociación muchas veces es naturalizada en discursos populares que sugieren que las personas negras tienen un sentido de ritmo innato—que llevan el ritmo «en la sangre». Esta caracterización es a veces apropiada por individuos que se auto-identifican como negros, y los cuales consideran sus habilidades de baile como parte importante de su identidad racial incorporada. Estas representaciones de raza son una fuerza poderosa para formar relaciones sociales y por lo tanto es esencial entender como son reproducidas y hechas significantes en la vida diaria. Este artículo intenta de hacer eso mismo, analizando el enlace naturalizado entre raza y ritmo en el caso de Esmeraldas, Ecuador. Utilizando material detallado etnográfico de esta ciudad, se enfatiza los procesos cambiantes, muchas veces ambiguos, de identificación racial. Se cuestionan detalladamente las relaciones entre cuerpos y discurso, y se resalta el significado de contextos sociales y políticos particulares en la construcción de diferencias raciales.

*Palabras claves:* Raza, representación, baile, identidad, corporeización.

## *Abstract*

Throughout the African diaspora blackness has long been associated with rhythmic dancing abilities. The association is often naturalised in popular discourses to suggest that black people have an innate sense of rhythm – that rhythm is «in their blood». This characterisation is at times appropriated by individuals who self identify as black and consider their dancing skills an important part of their embodied racial identity. Such representations of race are a powerful force in shaping social relations and it is therefore crucial to understand how they are reproduced and made meaningful in everyday life. This paper attempts to do so by interrogating the naturalised link between race and rhythm in the case of Esmeraldas, Ecuador. Drawing on detailed ethnographic material from this city, it emphasises the shifting, often ambiguous processes of racial identification, it questions closely the relationship between bodies and discourse, and it highlights the significance of particular social and political contexts in the construction of racial differences.

*Key Words:* Race, representation, dance, identity, embodiment

<sup>1</sup> Esta investigación fue posible gracias a una beca de la Economic and Social Research Council, UK. Quisiera agradecer también a todos los esmeraldeños que compartieron sus opiniones, sus comentarios, y sus vidas conmigo.



IDEAS, 2004

Fotografía de Paola Sandoval

Los habitantes de la provincia costera de Esmeraldas, Ecuador, son frecuentemente señalados por otros ecuatorianos como bailarines expertos, o como personas que tienen ritmo «natural». La mayoría de los esmeraldeños son de descendencia africana y es por esto que sus habilidades de baile y rítmicas son asociadas, no sólo con el lugar sino también, más específicamente, con la raza. Esta representación de la negritud (blackness) se nutre de construcciones nacionales de diferencia racial que tienen sus raíces en el periodo colonial. Hoy, muchos afro-esmeraldeños prontamente concuerdan con el hecho de que la gente negra tiene buen ritmo y reclaman esta característica como un aspecto importante y positivo de su identidad racial. En este artículo, exploraré como estas asociaciones entre negritud y ritmo son hechas en el contexto de la jerarquía racial del Ecuador. Particularmente, consideraré el significado de las formas en que muchos esmeraldeños negros toman, redefinen y, a través de sus cuerpos, se apropian de estas asociaciones en el proceso de construir sus propias identidades.<sup>2</sup>

Al reproducir una representación de negritud que ya está integrada en el imaginario nacional, los afro-esmeraldeños podrían ser vistos como internalizando un estereotipo — objetivando y juzgándose a si mismos en términos de un discurso dominante. Una manera de entender este proceso de objetivización de si mismo es a través del concepto del «espejo colonial de producción» de Michael Taussig (1987). Es una metáfora que expresa la manera en que un grupo social dominante proyecta una representación sobre el Otro colonizado, quien, al apropiarse y representar esta imagen de él o ella misma, refleja el discurso de la Otridad del colonizador de vuelta sobre este. Los colonizados están, de hecho, mirando al colonizador que los mira a ellos, dando como resultado «una cámara de espejos (que refleja) la percepción que cada uno (lado) tiene del otro» (1987:218). Al coincidir con asociaciones naturalizadas entre la negritud y el baile, los afro-esmeraldeños podrían, de hecho, ser vistos como reforzando un discurso dominante. Su reproducción de este discurso cae, usando la frase de Taussig, sobre oídos ya «finamente afinados» a sus significados raciales (1987:85).

Però los esmeraldeños son algo más que objetos del estereotipo que esencializa sus supuestas habilidades rítmicas. Ellos también actúan<sup>3</sup> sobre él en la forma en que ellos mismos se involucran a través de sus propias narrativas y acciones. Ellos

<sup>2</sup> Uso la palabra «negro» por todo el artículo porque es el término que los afro-esmeraldeños usan más frecuentemente para referirse a ellos mismos.

<sup>3</sup> El término en inglés es «agency».

no reproducen una imagen reflejo exacta del discurso dominante pero la trabajan y le dan diferentes significados en diferentes contextos. A veces usan las asociaciones entre negritud y baile, y a veces las rechazan. Esta dualidad entre actuación de sujeto y objetivización produce una tensión entre ser-un-sujeto y ser-un-objeto de una representación racial. Esta tensión está en el corazón de mi análisis y al tratarla estoy utilizando el estudio de Peter Wade acerca de cómo los grupos

minoritarios hacen uso de recursos de la esfera pública- en este caso, definiciones dominantes de la cultura negra- para llevar a cabo sus propios esfuerzos y para crear un sentido de control en sus vidas (1999:453). Las experiencias de ser-un-sujeto y ser-un-objeto no son, sin embargo, separadas: en la vida diaria las posiciones de sujeto individual están constantemente cambiando. Los afro-esmeraldeños están, por lo tanto, siempre negociando y redefiniendo sus discursos sobre el baile dependiendo de los contextos sociales y particularmente los espaciales. Una aproximación etnográfica es crucial para apreciar estos cambios y ambigüedades.

Las asociaciones entre la negritud y el ritmo, en últimas, se concentran en el cuerpo, en donde la representación racial toma forma física en movimientos corporales rítmicos. A través de la acción del baile, la tensión entre actuación de sujeto y objetivización se inscribe en el cuerpo<sup>4</sup>, como Jane Cowan (1990) ha también

<sup>4</sup> El término en inglés es «embody».

anotado en su trabajo sobre las prácticas de baile en el Norte de Grecia. Ella escribe que:

hay ciertos contextos en que los individuos pueden volverse mas concientemente reflexivos que lo usual sobre sus cuerpos... Probablemente más que en la vida diaria, el celebrante en el evento del baile está agudamente conciente de los aspectos duales de corporeización [embodiment]: que ella o él «tiene» un cuerpo, y que ella o él «es» un cuerpo (Turner, 1984:1).

¿Cómo, entonces, entienden los afro-esmeraldeños esta dualidad en términos de los discursos naturalizantes que localizan el ritmo en alguna parte dentro de sus cuerpos? ¿Es la frase, «tener ritmo en la sangre», por ejemplo, entendida para significar que las habilidades de baile son innatas en la gente negra o mas bien es una habilidad que puede ser adquirida? Si un sentido del ritmo puede ser aprendido, ¿no significa esto que personas no negras tienen el potencial para adquirirlo?

La segunda mitad de este artículo mirará más de cerca a las ambigüedades de este discurso naturalizante y cómo refleja la tensión entre las posiciones de sujeto y objeto de los afro-esmeralderos dentro de él. Primero, sin embargo, yo analizaré la construcción de asociaciones entre raza y ritmo dentro del contexto de la nación. Esto requiere una mirada más amplia a como los esmeraldeños son caracterizados dentro de discursos nacionales como «*gente caliente, alegre y sandunguera*», lo cual es visto como expresión de su amor por la música y el baile. Utilizando material etnográfico de la ciudad de Esmeraldas (la capital de la provincia), yo exploraré las maneras en que estos significados de la negritud son reproducidos, trabajados y resistidos por los mismos afro-esmeraldeños.

## Ritmo, Raza y Nación

Como en otras partes de América Latina, raza está estrechamente correlacionada con región en la imaginación nacional ecuatoriana. Al norte, la provincia costera de Esmeraldas es considerada una de las principales regiones negras del país debido a su historia de esclavitud y de comunidades de esclavos fugitivos (palenques), y como un área a la que muchos ex-esclavos migraron después de la abolición de la esclavitud. Hasta la década de 1960 no había ninguna carretera conectando la provincia con el resto de la nación y su aislamiento histórico ha sido largamente reflejado en su marginalización política y económica. Como resultado de esto, la negritud esmeraldeña tiende a ser retratada como atrasada y periférica dentro de los discursos nacionales dominantes que representan a las áreas blancas-mestizas urbanas en la Sierra y, en la costa del sur, como los centros de desarrollo nacional (Stutzman, 1981; Rahier, 1998).

Este «orden racial/espacial» (como Jean Rahier lo ha denominado) continua orientando las percepciones que los ecuatorianos tienen de la geografía de su país, a pesar del hecho de que no siempre corresponde a la realidad social de hoy. En las cuatro décadas pasadas, miles de afro-esmeraldeños han migrado a las ciudades en la Sierra y en la costa sur, mientras miles de no-negros de la Sierra y otras provincias costeras han migrado a Esmeraldas. En vez de disminuir las construcciones de diferencia «racial», este aumento del contacto y el mestizaje entre esmeraldeños de descendencia africana y otros ecuatorianos ha, de muchas maneras, afinado su sentido de otredad. Al mismo tiempo Esmeraldas continua siendo imaginada como una región de «*purros negro*». En términos de música y baile, la creación del Otro a partir de criterios raciales ocurre más que todo entre afro-esmeraldeños y habitantes de la Sierra- serranos- quienes son caracterizados por los anteriores como blancos, mestizos o como indios. En estos discursos particulares de Otredad las identidades raciales aparecen como fijas, pero es importante recordar que en una sociedad donde el mestizaje ha estado ocurriendo durante siglos, las identidades raciales individuales son siempre fluidas y relacionales. En consecuencia un esmeraldeño que se considera a si mismo/a «*trigueño/a*» en su ciudad de origen, podría bien ser identificado como «*negro/a*» en el contexto de Quito, la capital de la Sierra.

Una percepción común serrana de los esmeraldeños hace eco de una representación de los negros que es familiar en muchas partes de América Latina. Una mezcla de miedo, desprecio y admiración entra en la mayoría de sus discursos en lo que concierne la provincia y sus habitantes. Un buen ejemplo de esto son los taxistas de Quito, quienes invariablemente alzaron la ceja cuando les dije que yo vivía en la ciudad de Esmeraldas. Ellos me preguntaron como podía soportar vivir allí, o si yo realmente no tenía problemas con los «*negritos*». Una vez, sin embargo, un

taxista alegremente exclamó: «*Se ha ido a vivir en la parte más caliente del país! ¡Entre la gente más caliente! ¿Ya aprendió a bailar?*». Esta idea del calor, de la *calentura*, frecuentemente es usada para describir a los esmeraldeños y más específicamente a la gente negra, y está íntimamente conectada con su imagen de bailarines talentosos. No obstante, *caliente* es un término ambiguo: cuando se refiere a sangre caliente, puede fácilmente adquirir tonos negativos, implicando hiper-sexualidad, violencia e imprevisibilidad. En este sentido indica la subyacente trepidación que muchos habitantes de la Sierra sienten hacia los negros costeños. Pero *caliente* también se refiere a la imagen de los esmeraldeños como fiesteros excesivos - *gente rumbera* – por lo cual son admirados en términos de sus incansables y graciosas habilidades de baile, pero degradados en términos del estereotipo que dice que ellos sólo saben como enfiestarse y no cómo trabajar.

El término *gente caliente* es usado tanto por los esmeraldeños como por otros ecuatorianos. El barrio obrero más viejo de la ciudad, por ejemplo, es llamado Barrio Caliente «*por el tipo de persona que vive ahí*», me dijeron frecuentemente. El Barrio Caliente fue la cuna de los salones marimberos<sup>5</sup> hasta la década de los cincuenta y hoy aloja los bailes- callejeros- de- toda- la -noche- conocidos como Calle Ocho- que tienen lugar durante las festividades públicas. Mientras el término «*gente caliente*» es frecuentemente usado por los serranos para dar a entender una imagen de comportamiento sin control, licencioso y de violencia latente de la sociedad esmeraldeña, dentro de la ciudad, la gente local se caracterizó a si misma como «*caliente*», más en términos de su calor humano, sociabilidad, sensualidad y su amor por la rumba. Esto ilustra como la gente, objetivizada por una representación racial, puede contestarla al invertir la imagen con sus propios significados.

Sin embargo, esto no significa que los esmeraldeños siempre y consistentemente resistan esta imagen estereotipada. Por el contrario, es interesante notar las ocasiones en que el término «caliente» es usado también en Esmeraldas para indicar violencia en vez de calor humano. Una vez más, Barrio Caliente ilustra este punto. Al hablar sobre el nombramiento de su barrio en los años cincuenta, los locales calientuños<sup>6</sup> recuerdan no sólo el baile marimbero, la atmósfera familiar, el intercambio de comida cocinada, sino también el fuerte consumo de alcohol y las frecuentes peleas de machete de los sábados en la noche. Hablan de esto como algo del pasado, no obstante, como una barbaridad que no tiene lugar en su civilizado y urbanizado barrio del presente. Pero los esmeraldeños de otras áreas de la ciudad hablarán del

<sup>5</sup> «Marimbero» se refiere a la música de la marimba, la cual es una práctica cultural de las comunidades afroecuatorianas y afrocolombianas de la costa Pacífica. La marimba es un tipo de xilófono que se toca en conjunto con el bombo y el cununo (tambores) y la guasá, y con un grupo de cantadores que incluye los «glosadores» y los «respondadores». Los bailadores siguen los ritmos con pasos específicos a cada canción (para más detalles ver Whitten [1974] 1994). Hoy en día en la ciudad de Esmeraldas la música de la marimba ya no es muy común y se la presenta como una tradición folklórica.

<sup>6</sup> «Calientuño» es el término por el cual los habitantes de Barrio Caliente se conocen.

Barrio Caliente en términos de estos peligros. Es reconocido como el barrio negro más antiguo, famoso por su música y su baile, pero también es temido como un lugar donde no deberías ir de noche. Como esto indica, el significado de «*gente caliente*» depende entonces de las subjetividades de aquellos que emplean el término-serranos o esmeraldeños, calientuños o de otros barrios-. Todas estas subjetividades reflejan correlaciones específicas entre raza y espacio.

La noción de «*calentura*» es un punto importante para empezar a entender los vínculos naturalizados entre la negritud y el ritmo porque se refieren a un particular ambiente cultural en el que la música y el baile juegan un rol importante. Vinculadas dentro de la *calentura* y el baile están las caracterizaciones de los esmeraldeños como «*gente alegre*» y «*sandunguera*». *Sandunga* – un término más comúnmente escuchado en la región Caribe- es utilizado para indicar un cierta manera de ser, una esencia interior, un estilo sensual que diferencia los esmeraldeños de otros ecuatorianos.

«*Simplemente, no tiene la sandunga*», dijo Elena, una mujer joven del Barrio Caliente, explicándome porque uno de la Sierra podría encontrar dificultad para bailar como un negro esmeraldeño. Estos contrastes con los de la Sierra son usados para definir la identidad regional y racial propia de los esmeraldeños. El esmeraldeño es considerado como uno que tiene ritmo y *sandunga*, mientras el serrano es incapaz de bailar: «*Es como que brincan, no bailan*». Y mientras la música preferida de los esmeraldeños es considerada *alegre* (refiriéndose, mas que todo, a la salsa pero también a otros ritmos caribeños), yo frecuentemente escuché la música de la Sierra descrita como «*triste y llorona*». Contrastes similares son hechos con habitantes de la vecina provincia costera de Manabí. Jaime, un joven negro vecino mío, fue a estudiar a la Universidad allá y después de unos pocos meses escribió un correo electrónico diciendo:

Hoy me voy pa' Esmeraldas. Aquí no pasa nada con la rumba. Ya es difícil vivir sin salsa, sin rumba y sin sandunga.

Palabras como éstas pueden reforzar el estereotipo racial de los esmeraldeños como gente negra, alegre, fiestera e indisputada hacia el trabajo y el estudio. Sitúan a Jaime dentro del «espejo colonial de producción»: al apropiarse de la imagen de *rumbero*, él la está reflejando de vuelta sobre el imaginario nacional, reafirmando, en consecuencia, esta representación de negritud. Sin embargo, dentro de la cámara de espejos, donde los reflejos trabajan en doble vía, Jaime es conciente de cómo los otros lo representan: su estrecha identificación con *rumba* y *sandunga* es entonces más que una pasiva reproducción de sus percepciones. Como muchos esmeraldeños, a él le gusta enfatizar que ser un buen bailarín, o ser un reconocido rumbero no significa que no puede también ser un buen trabajador o un estudiante

serio. Para ilustrar esto, una vez me dijo, medio en broma, «¿Sabes qué? El esmeraldeño es el ecuatoriano más completo. Sabe trabajar, estudiar y hacer todo lo que el serrano sabe hacer, y hasta mejor. Pero el serrano no sabe bailar como un esmeraldeño».

Aquí también está el contraste con los serranos. Los esmeraldeños frecuentemente se definen en oposición a este grupo porque, de muchas maneras, los habitantes de la Sierra representan el sector dominante de la sociedad ecuatoriana, cuya mayor expresión está en la capital de la nación, Quito, una ciudad mestiza y centro del poder político. Pero en términos de música, baile, *alegría* y *calentura*, el contraste también se refiere específicamente a la cultura indígena de la Sierra. Los esmeraldeños frecuentemente se refieren a los indígenas de la sierra como «*sumisos*», implicando con esto que ellos son pisoteados y explotados por la sociedad blanca-mestiza. Los esmeraldeños se representan a si mismos popularmente como descendientes de los esclavos rebeldes, que se liberaron de la esclavitud para volverse dueños de sus propios cuerpos, trabajos y estilo de vida. Mientras el «Indio Serrano» es, entonces, representado como un trabajador excesivo e incapaz de disfrutar la vida, dejarse ir y bailar, muchos esmeraldeños dicen que ellos pueden disfrutar de ambos, la rumba y el trabajo duro. Esta actitud indica un sentido de control sobre sus vidas: en vez de ser degradados por el estereotipo de amar la música, la fiesta y el baile, ellos lo invocan como una caracterización positiva que aumentan sus otras capacidades.

Al construir su identidad en oposición al serrano, los esmeraldeños están, claro, también haciendo estereotipos. Ellos le imputan características muy generales a los serranos de la misma manera como los otros hacen generalizaciones sobre ellos. Claramente, esta construcción de estereotipos es usada para efectos de contraste y no es necesariamente imaginada como totalmente precisa. No obstante, otra vez sugiere la «cámara de espejos» de Taussig en la que «la percepción del otro» se refleja de ida y de vuelta. Wade (2000) provee un ejemplo comparativo en Colombia, donde la imagen popular de la gente del interior que no sabe bailar no refleja la realidad. «Muchos de ellos si saben», escribe, pero «comparado a los costeños es *como si* no bailaran» (188).

Regresando a la cámara de espejos, también regresamos a la «oscuridad epistemológica» (Taussig, 1987) que emerge del proceso continuo de reflejar las imágenes de un lado al otro. En el lugar indefinido que yace entre los estereotipos del Otro, los significados no están fijos, los cambios de perspectivas se mueven y las representaciones son altamente contextuales. En consecuencia, Jaime, quien, con osadía, afirmó que los esmeraldeños pueden bailar y los serranos no, también me dijo en otra ocasión que él realmente sólo había aprendido a bailar en su adolescencia. Muchos de sus amigos eran del Barrio Caliente- donde, dice, «*Ellos nacen bailando*»- así que el también tuvo que aprender algunos trucos para encajar

en las fiestas. Esta referencia a los calientuños bailando desde el nacimiento significa la asociación naturalizada entre ritmo y negritud, pero no implica una representación racial totalmente incluyente. Jaime es negro pero viniendo de una familia donde la generación mayor no ha sido muy cercana al baile, tuvo que hacer un esfuerzo consciente para aprender un sentido del ritmo.

A pesar de esta oscuridad epistemológica, cuando el discurso sobre el baile se usa para efectos de contraste, posiciona a los afro-esmeraldeños en la cima de una jerarquía racial regionalizada de sensibilidades rítmicas. Como se indicó arriba, mucha gente negra es feliz de reiterar esta posición, especialmente a medida que se ha vuelto más altamente valorada en los años recientes. Livio Sansone escribe, en referencia al Brasil, que «una inversión de valores ha tenido lugar alrededor del cuerpo negro» con el estatus social elevado que ahora se le da a las artes marciales y a los estilos de baile negros (2003:31-2). Un proceso similar está ocurriendo en Ecuador, donde a la percibida superioridad rítmica de los afro-esmeraldeños se le ha dado mayor actualidad a medida que la salsa y otros tipos de músicaailable se han vuelto mucho más de moda en las ciudades de la Sierra. Varios esmeraldeños negros me dijeron que ellos se habían cotizado a partir del estereotipo racial de su sentido de ritmo, para conseguir trabajo como instructores de baile en la Sierra. Este empleo profesional como aquel de numerosos futbolistas negros y atletas en Ecuador tiene significativamente un estatus social más alto que los empleos no cualificados que usualmente le ofrecen a la gente negra en la Sierra (cf de la Torre 2002). ¿Significa esto, entonces, que el baile - como el fútbol - ofrece a los afro-esmeraldeños una manera de salir de la correlación que tan frecuentemente define su lugar dentro de la nación? ¿O significa que se ha dado por sentado que el ritmo es un «don natural» de la gente negra ya que su trabajo como instructores es valorado de manera diferente en relación a profesiones aprendidas a través de la educación formal?

### **Localizando el ritmo en la naturaleza y la cultura**

La idea que la gente negra tiene ritmo «natural» es usada comúnmente en Ecuador pero es una frase que requiere una indagación más profunda para entender lo que la gente quiere decir con ella. Esta pregunta enfoca el estudio más específicamente sobre el cuerpo, donde los discursos sobre el ritmo y la negritud se materializan en forma física a través del acto de bailar. Al compararse a sí mismo con el serrano Otro, los esmeraldeños frecuentemente hablan sobre el calor, la sandunga y el ritmo de la gente negra como términos esenciales. Estos rasgos son «*innatos del pueblo negro*», me dijo el alcalde de la ciudad; «*está dentro de uno*», dijo Elena del Barrio Caliente; «*se siente el ritmo aquí*», insistió mi vecino, Esteban, apuntando hacia su estómago. Todos estos comentarios hacen eco del refrán más común, «*el negro lleva el ritmo en la sangre*». Cuando le pregunté a la gente a qué se

referían en específico con estos comentarios –si con estos daban a entender que el ritmo y la sandunga eran una parte fija y ontológica de la persona negra- sus respuestas estuvieron muy variadas. Se movieron entre nociones de determinismo biológico, del medio ambiente y factores culturales. Los ejemplos siguientes ilustran la variedad y la ambigüedad en sus respuestas.

Andico, quien creció en el Barrio Caliente, enfatizó el proceso de socialización de los niños dentro del «*ambiente*» particular de Esmeraldas:

El ritmo y la alegría están arraigados contigo desde que tú naces. Algo que tu lo vas a ver tan normal es que nació un niño y hay música, trago, todo. El niño se va criando con eso. Es algo que va con la gente o sea que sale de adentro porque para toda cosa hay música. Siempre se ha criado el negro con ritmo. Todo el entorno donde nace la persona es bien alegre – tu ves que nació una persona, la gente está cantando porque nació, porque esto, porque cumplió el primer año, por todo. Eso se te va pegando, te vas criando, entonces es algo que te hace costumbre.

El sentimiento de Andico hace eco de las palabras de muchos esmeraldeños que bromeando me dijeron que ellos habían aprendido a bailar antes de que pudieran caminar por la constante presencia de la música y la motivación de sus hermanos/as y parientes. Su énfasis en el medio ambiente cultural no es, entonces, inusual e indica las cercanas asociaciones entre el baile y la caracterización de los esmeraldeños como calientes, alegres y sandungueros. Sin embargo, él se refiere al proceso físico de aprender a bailar, sintiendo la *alegría* como algo «*que sale de adentro*», así como algo que esta siendo impuesto desde afuera.

Chombo, un futbolista profesional y salsero ávido (quien tuvo la paciencia de enseñarme a bailar), inicialmente descartó la idea que la gente negra tiene el ritmo «*en la sangre*»: «*Es un dicho como para resaltar al negro*», dijo. Pero cuando reconsideró la idea en términos del fútbol, concluyó:

*Mira que cuando entrenamos tenemos que hacer ejercicios rítmicos, así como más o menos gimnasia rítmica. Y el negro es el que mejor lleva el ritmo – por naturaleza o sea así, más o menos como el dicho que «vive en la sangre». Es como que el mismo cuerpo le da la facilidad dentro del movimiento.*

El escritor Antonio Preciado, quien ha resaltado el sentido del ritmo de los afro-esmeraldeños en mucha de su poesía temprana, sugirió que existe un balance de factores culturales y naturales involucrados.

Creo que hay un poco de los dos ingredientes. Hay algo biológico – la conformación del cuerpo anatómica de los individuos – eso es natural. Hay un balance, una armonía entre eso y las posibilidades rítmicas de

las personas, que es cultural, de modo que los dos ingredientes se mezclan y dan ese resultado. Por supuesto que la carga cultural es importante, es importantísima. Si usted saca a un negro de su entorno y él se va, por ejemplo, a Suecia pues pierde ese vínculo con este tipo de cosas. Pero sí, hay una mezcla de las dos cosas. Dominante para mí es lo cultural pero hay una predisposición natural precisamente para eso.

La variedad de respuestas es similar a los resultados de la investigación de Wade en Colombia, donde varios hombres negros involucrados estrechamente con la música y el baile tuvieron una amplia gama de explicaciones para la relación entre la negritud y el ritmo. En ciertos momentos tuvieron una perspectiva naturalizada e invocaron la importancia de la ascendencia; en otros momentos ellos enfatizaron la influencia del milenio en el que habían crecido. En cada caso, de todas maneras, ellos hablaron del ritmo como algo que ellos sienten, experimentan y que los afecta por dentro (2002:100-102). Lo mismo puede ser percibido en los comentarios de los esmeraldeños, que se mueven entre naturaleza, biología y cultura y frecuentemente combinan ideas de lo físico y lo psicológico. Sus respuestas le quitan peso a la imagen del cuerpo como una entidad material fija que o tiene o no tiene ritmo «natural». En cambio, sus narrativas señalan la significancia de los continuos procesos sociales y físicos que comprenden e incorporan la habilidad rítmica de una persona. Esto evoca a Chris Shilling (1993) con su frase sobre el cuerpo que es siempre un «proyecto inacabado» (114).

Es importante pensar, entonces, cómo los estilos de baile y las habilidades pueden inscribirse en un cuerpo a través del tiempo, condicionando la manera en que se mueve. Como habilidad motora, el baile es inicialmente aprendido pero después se arraiga, se toma por sentado y se integra dentro del «capital físico incorporado» (Wade, 2000:22) de una persona. Susan Leigh Foster describe este proceso como de reconfiguración del cuerpo: con referencia a la danza moderna, ella escribe que «el ejercicio físico es necesario porque el objetivo es nada menos que *crear el cuerpo*. Con la repetición, las imágenes usadas para describir el cuerpo y sus acciones *se vuelven* cuerpo» (1992:483-4). Los esmeraldeños son raramente ejercitados para bailar pero en muchas familias son motivadas a bailar desde edades tempranas. Cuando estos niños crecen con el sonido de *música bailable* siempre alrededor de ellos y con la visión de gente mayor que la baila, un sentido del ritmo puede instalarse en ellos hasta el punto que parece «natural» porque es inconsciente. Esta perspectiva hace eco de las ideas de Marcel Mauss ([1934] 1992) sobre las «técnicas del cuerpo», en las que concluye que los elementos biológicos, psicológicos y sociológicos son «mezclados indisolublemente» con el fin de condicionar al cuerpo para que actúe de determinadas maneras. Sus técnicas son, de hecho, habituales pero no ontológicas.

En los comentarios anteriores de los esmeraldeños, el discurso naturalizante sobre las habilidades de baile está entrelazado con explicaciones culturales, que ilustran la tensión entre ser-un sujeto y ser-un-objeto de esta representación. Antonio Preciado, por ejemplo, al decir que hay «una predisposición natural» y «una conformación corporal anatómica de los individuos», se mueve hacia un discurso biológico determinista que objetiviza a la gente negra y a sus habilidades físicas. Pero después, insiste, que el lado cultural del «balance» es más importante y si sacas a un hombre negro de su medio ambiente perderá las prácticas culturales de ese lugar. Este énfasis recurrente del rol del «ambiente» de Esmeraldas como contexto para la habilidad de baile de la gente negra, mueve el discurso fuera de su efecto objetivizante. Implica que los afro-esmeraldeños no tienen un sentido del ritmo porque son negros sino porque son socializados en un ambiente que los lleva a querer bailar. Ellos aprenden por mimetismo- a través de observar y copiar a los que están alrededor- y mientras sus movimientos se arraigan, ellos *asumen* que pueden bailar de esta manera, naturalizando así su habilidad. Esto es reforzado por el hecho de que los esmeraldeños tienden a bailar muy cerca de su pareja – «pegao», o «apambichao», como ellos dicen – con la consecuencia de que resulta importante que ambas parejas se muevan en sincronía.

Los actos miméticos han sido descritos como «actos de complementariedad» que producen «una armonía correspondiente entre la gente» (Cox citando a Gebauer y Wulff, 2003:108). Es esta complementariedad entre parejas lo que permite a los esmeraldeños tomar su estilo de baile por sentado: no hay nada que perturbe y en consecuencia que llame la atención hacia él. Pero hay ciertas ocasiones cuando esa armonía en la pista de baile se rompe; por ejemplo, cuando bailan con alguien que no tiene el mismo sentido del ritmo, o cuando son contratados por clientes en una salsoteca en Quito, o cuando una antropóloga como yo llega y les pregunta muy específicamente lo que el baile significa para ellos. Este tipo de situaciones hará a los esmeraldeños más conscientes de sus habilidades rítmicas: Se hacen explícitas y en consecuencia, hasta cierto punto desnaturalizadas, llamando la atención al rol de la cultura sobre lo de la naturaleza en la producción de su estilo.

La tensión entre naturalizar y culturalizar, entre objetivización y actuación de sujeto, permite una infinidad de ambigüedades: Los individuos constantemente negocian y realinean los significados del discurso, dependiendo de sus propias subjetividades cambiantes. Para ilustrar esto, yo regreso al caso de Elena, la mujer joven del Barrio Caliente que me explicó que los serranos no pueden bailar como los esmeraldeños negros porque no tienen la *sandunga*. El ritmo, me dijo ella, viene de bien adentro de la persona negra. A Elena le gustan todos los tipos de baile y piensa que es importante que sus hijos aprendan a bailar los estilos afro-esmeraldeños tradicionales. Yo la acompañé a una clase una tarde y mientras nos sentábamos a ver a un lado, Elena admiraba en voz alta los movimientos graciosos

y sensuales de algunos de los niños más pequeños: «*Pues mira eso*», dijo, «*se ve tan natural*». Pero se avergonzaba de la actuación de sus propios niños, diciendo que eran los más «*tiesto*» de la clase. ¿Donde estaba su ritmo «*natural*»? Esta ambivalencia sobre su actuación se reflejaba en la ambigüedad de la identidad racial de sus niños. Elena se identifica a si misma como «*negra*» pero su hijo, de padre *mestizo*, no está tan seguro de su negritud. En su rechazo inicial a asistir a las clases de baile él se quejó de que no quería ir a una clase llena de niños negros. Elena le dijo que estos bailes eran una parte importante de su herencia afro-esmeraldeña, pero después añadió que uno no tenía que ser negro para bailarlos. En un contexto, entonces, sus asociaciones entre negritud, baile y ritmo están cercanamente alineadas, y en el otro, los vínculos entre ellos se aflojan en respuesta al distanciamiento de su hijo de su identidad negra.

### **Cuerpos blancos bailando como negro**

Ambigüedades e inconsistencias en narrativas como estas indican la flexibilidad de las representaciones raciales. Esta flexibilidad permite que mientras existen muchos afro-esmeraldeños que dicen que no pueden bailar- como la madre de Jaime y sus tías- existen también muchos que no son negros que claramente pueden. El discurso local sobre la raza y el ritmo no excluye a los blancos, mestizos o indios de tener el potencial para bailar bien, pero es interesante que cuando lo hacen, son frecuentemente vistos como habiendo adquirido un elemento de negritud. El director de un grupo local de salsa una vez me dijo, «*Todo esmeraldeño puede sentir el ritmo. No tiene que tener raíces africanas, sino por el medio en que vive, está contaminado con el ritmo y la alegría*». Esta «*contaminación*» resulta en esmeraldeños que no son negros incorporando las sensibilidades rítmicas que en otros contextos – especialmente aquellos de la nación – son atribuidos específicamente a la gente negra.

Un buen ejemplo de esto es Moneda, un amigo de Jaime que creció en el Barrio Caliente pero que no viene de una familia negra. Yo una vez fui con Jaime, Moneda y diez de sus amigos a un concierto de Willie Colón en Quito. Moneda era el único del grupo que pasaba por *mestizo* fuera de Esmeraldas, lo cual fue confirmado por el hecho de que fue el único que pudo parar un taxi con éxito. Dentro del contexto del concierto sin embargo, donde estos amigos concientemente llamaron la atención sobre su Esmeraldanidad a través del baile extrovertido a los pies de Willie Colón, la identidad mestiza de Moneda fue integrado dentro de la identidad colectiva negra del grupo. Inclusive hizo referencias explícitas a su propia negritud, llamándose a si mismo «*negro fino*». Más tarde le pregunté a Jaime porque Moneda se identificaba de este modo y él, alzando los hombros, me dijo, «*Bueno, él fue criado en Barrio Caliente, ¿no? Todos son negros allí*». Después siguió mencionando otros calientuños que ambos conocíamos y cuyo fenotipo no indica ancestros de raza negra pero que bailan, hablan y caminan «*como negros*».

El caso de Moneda aparentemente contradice el estereotipo del ritmo «natural» como característica específica de los afro-esmeraldeños. Él es un hombre joven mestizo que también parece tener «*el ritmo en la sangre*». La explicación dada para esta inconsistencia rechaza el discurso naturalizante sobre la raza y el ritmo al invocar el ambiente cultural en el que él fue socializado como niño. Pero reitera el proceso de incorporación que hace que alguien aparezca teniendo ritmo «natural». A través de la mimesis, se sugiere, cualquiera puede aprender a bailar como aquellos que están a su alrededor y la habilidad se hace tan arraigada que es habitual. Sin embargo, para alguna gente en Esmeraldas inculcar este estilo todavía significa que no sólo se está aprendiendo a bailar, sino que se está aprendiendo a hacerlo «*como negro*».

El caso de Moneda no es excepcional y sugiere, paralelo a la experiencia de los esmeraldeños negros que enseñan baile en la Sierra, que la habilidad de bailar es una característica de la cultura negra considerada deseable por los no-negros en Ecuador. En contraste al miedo obsesivo de «contaminación» racial que ha sido documentado en otros contextos coloniales y post-coloniales (por ejemplo, Stoler, 2003), los blancos y mestizos ecuatorianos están aparentemente y frecuentemente felices de ser «infectados con un sentido del ritmo “negro”». Hay una implicación aquí de que el baile, tanto como discurso y como práctica incorporada, pueda tener el potencial de subvertir, aunque brevemente, la enquistada jerarquía racial de la nación. Central al fortalecimiento del estatus de los afro-esmeraldeños está el cuerpo negro en sí mismo y es esto lo que refleja procesos similares en otras partes de la diáspora negra – como aquel del Brasil mencionado anteriormente. Éste significado predominante del cuerpo negro ha llevado a Stuart Hall a comentar que, «estas culturas han usado el cuerpo como si fuera, y frecuentemente fue, el único capital cultural que teníamos» (1996:47). Otro ejemplo es aquel de Argentina, donde la gente de descendencia negra ha jugado un rol crítico en el desarrollo del tango. La elocuente deconstrucción por Marta Savigliano (1995) de las raíces de este baile ilustran las tensiones que esto produjo:

La coreografía del Tango surgió de la admiración mutua y del desdén entre las diferentes razas, clases y etnicidades amontonadas en la ciudad. Los de piel más clara imitaban los hábiles movimientos de los negros, y concientes de sus limitaciones, terminaron caricaturizándolos. Los más negros, tratando de adoptar un poco de elegancia blanca pero sabiendo que esto no les traería más respeto, imitaron con burla el abrazo distante de los cuadrilles, mazurkas, habaneras y valsos, coloreándolo ligeramente con la proximidad corporal y el sudor (1995:37).

En este aparte, Savigliano, reconoce que los «más oscuros», al burlarse de sus contrapartes con su presencia física y habilidades, han actuado sobre el proceso de configuración de la danza del tango. Pero ella también subraya las limitaciones

sociales que tienen sobre sus habilidades para lograr la «elegancia blanca» y cómo llegaron a ser objetos de la caricaturización. Esto nos recuerda que el valor de la habilidad en el baile es al final limitada y nunca golpeará seriamente la jerarquía racial existente. En Ecuador, como en otras partes, es importante recordar que la admiración del Otro por el sentido del ritmo afro-esmeraldeño siempre coexiste con su continuo miedo y explotación de la negritud. El deseo de los no-negros de obtener esta característica cultural negra es altamente contextual y sólo sale a flote cuando les conviene.

### **Conclusión**

Para concluir, mi investigación etnográfica en Esmeraldas aclaro que la asociación entre raza y ritmo tiene que ser descompuesta para así poder entender los múltiples significados que existen en ella. Constituye una representación de la negritud que va hacia atrás muchos siglos y que se encuentra a través de la diáspora africana. Pero las maneras en que opera en la vida diaria varían de acuerdo a las especificidades de los diferentes contextos nacionales y de los periodos históricos. En Ecuador, la cercana relación entre raza y región da a la representación una faceta particular, que emerge en las referencias recurrentes sobre la importancia de los ambientes culturales.

La apropiación de este estereotipo por los afro-esmeraldeños ocurre en un país en el cual las políticas de identidad se han estado moviendo hacia el centro del escenario en las últimas dos décadas. En 1998 una nueva Constitución reconoció oficialmente a «las comunidades negras o afro-ecuatorianas» y les concedió determinados derechos similares a los de los grupos indígenas. Pero mientras los indígenas ahora están construyendo sobre este desarrollo legal para crearse un espacio en la nación moderna, los ecuatorianos de descendencia negra no han sido capaces de organizarse con tanto éxito sobre la base de su etnicidad. En vez de montar campañas políticas para la implementación de sus derechos, la mayoría de los afro-ecuatorianos afirman su identidad y contestan a los discursos hegemónicos a través de prácticas cotidianas. La importancia dada al baile en Esmeraldas es un ejemplo de esto: la gente local está orgullosa de su imagen de buenos bailarines naturales y la usan para contrastarse favorablemente con los ecuatorianos que no son negros de otras regiones. Sin embargo, como este estudio muestra, el proceso de interiorizar y reproducir esta representación no es nunca consistente debido a la tensión entre ser su sujeto y ser su objeto. Si se mira más de cerca, veremos que entre menos fijos sean los significados dados a la imagen, más fluidas serán las subjetividades de aquellos que son objetivizados por ella y que la reproducen.

Para regresar a las palabras de Jane Cowan en la introducción, los esmeraldeños negros van y vienen entre «ser» un cuerpo – uno que es percibido por los otros – y «tener» un cuerpo – uno con el que puedan hacer algo ellos mismos. Una aproximación etnográfica nos ayuda a entender como estas complejidades e intrincaciones de los estereotipos raciales operan día a día. De todos modos, es importante también mantener una perspectiva más amplia de ellos para poder así ver como su poder, que emerge del «espejo colonial de producción», permanece en últimas sin ser desafiado. Por más que los esmeraldeños insistan en que su amor por la música y el baile no les impide trabajar y estudiar, muchos de ellos todavía se enfrentan a la discriminación racial cuando tratan de encontrar trabajo fuera de su provincia.

Como migrantes a otras ciudades ecuatorianas, o al extranjero a Estados Unidos, España o Italia, los esmeraldeños frecuentemente contrarrestan su sentido de alineación escuchando y bailando música que les es familiar de su hogar. El baile en este sentido tiene una función catártica: en palabras de Iain Chambers, provee un momento «cuando el romanticismo roza contra la realidad, y un paso transitorio fuera de la vida diaria puede ser disfrutado» (1986:135). El año pasado, visité una vieja vecina de Esmeraldas, Annabelle, en Madrid donde ahora trabaja como una empleada del hogar interna. Ella manda casi todo lo que gana de vuelta a casa pero su extravagancia mensual, me contó, era ir a bailar en una salsoteca colombiana. Yo me encontré con ella en el apartamento de otros inmigrantes ecuatorianos y toda la tarde pusieron casetes de música nacional y latinoamericana. Cuando tocaban una salsa, uno de los hombres de la ciudad de Guayaquil señaló a Annabelle y le dijo con una sonrisa:

«Esta es su música. Sólo escuchan la salsa en Esmeraldas!»  
 «¿Y por qué será así?» pregunté yo.  
 «Pues», me contestó, «es por... es por esa sandunga que tienen!».

### Bibliografía

- Chambers, Iain. 1986. *Popular Culture: The metropolitan experience*. London/New York, Methuen.
- Cowan, Jane K. 1990. *Dance and the Body Politics in Northern Greece*. Princeton, Princeton University Press.
- Cox, Rupert A. 2003. *The Zen Arts: An anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*. London/New York, Routledge Curzon.
- de la Torre, Carlos. 2002. *Afroquiteños: Ciudadanía y Racismo*. Quito, CAAP.
- Foster, Susan Leigh. 1992. *Dancing Bodies? Incorporations*, edited by Jonathan Crary and Sanford Kwinter. New York, Zone.

- Hall, Stuart. 1996. «What is This “Black” in Black Popular Culture?» *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen. London/New York, Routledge.
- Mauss, Marcel. (1934) 1992. *Techniques of the Body. Incorporations*, edited by Jonathan Crary and Sanford Kwinter. New York, Zone.
- Rahier, Jean Muteba. 1998. «Blackness, The Racial/Spatial Order, Migrations and Miss Ecuador 1995-96». *American Anthropologist* 100 (2):421-430.
- Sansone, Livio. 2003. *Blackness Without Ethnicity: Constructing race in Brazil*. New York, Palgrave Macmillan
- Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder/San Francisco/Oxford, Westview Press.
- Shilling, Chris. 1993. *The Body and Social Theory*. London, Sage.
- Stoler, Ann Laura. 2002. *Carnal Knowledge and Imperial Power*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.
- Stutzman, Ronald. 1981. «El Mestizaje: An all-inclusive ideology of exclusion». In *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador*, edited by Norman E. Whitten. Illinois, University of Illinois.
- Taussig, Michael. 1987. *Shamanism, Colonialism and the Wild Man: A study in terror and healing*. Chicago/London, University of Chicago Press.
- Turner, Bryan S. 1984. *The Body and Society: Explorations in social theory*. Oxford: Blackwell.
- Wade, Peter. 2002. *Race, Nature and Culture: An anthropological perspective*. London, Pluto Press.
- Wade, Peter. 2000. *Music, Race, and Nation: Música tropical in Colombia*. Chicago/London, The University of Chicago Press.
- Wade, Peter. 1999. «Working Culture: Making cultural identities in Cali, Colombia». *Current Anthropology* 40(4):449-471.
- Whitten, Norman E. (1974) 1994. *Black Frontiersmen: Afro-Hispanic culture of Ecuador and Colombia*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press.