



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Artes Sonoras**

Proyecto de Investigación con Componente  
Performático

**“Agua” en la música tradicional afroesmeraldeña**  
(Análisis de bordón en la pieza musical “agua”)

Previo la obtención del Título de:

**Licenciado en Artes Sonoras**

**Autor:**

Carlos David Quispe

**Tutor:**

Mgs. Juan Carlos Franco

GUAYAQUIL - ECUADOR  
2020

### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación**

Yo, Carlos David Quispe Cuenca, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Musicales y Sonoras. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

---

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines

**Miembros del tribunal de defensa**

Mgs. Juan Carlos Franco Cortez  
Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Mgs. Giovanni Bermúdez  
Miembro del tribunal de defensa

Phd. Ana Carrillo  
Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimiento**

Mi inmensa gratitud y afectuoso cariño en estas transitorias líneas a todos quienes me ayudaron y contribuyeron de alguna otra forma en esta investigación y etapa de mi vida.

Quiero extender mi profundo agradecimiento a mi madre Isabel Quispe y abuelita Rosita Fray y a toda mi familia por su apoyo incondicional.

A mis amigos y amigas con quienes tuve la dicha conocerlos, aprender y compartir momento inolvidable durante mi formación artística. Luis Peralta, Gustavo Arregui, Ricardo Murillo, Omar Tapié, Jorge Arias, Andrés Chalen, Manuel Saldaña, Cristina Tumbaco, David Grijalva, César La Torre, Ronnie Hidalgo, Shalom Mendieta, Mishell Culqui, Gissela Carlos, Estefanía Navas, Kevin Esparza, Luis Andino, Miguel Bravo, Edison Vicente, David Andino, Ghino Zambrano.

También extendiendo mi gratitud a mis profesores por compartir sus conocimientos y consejos Paul Velasco, Giovanni Bermúdez, Ana Carrillo, Bradley Hilgert, Ernesto Mora, Manuel Larrea, Juan Posso, Fredy Vallejos, Norberto Bayo, Diego Benalcázar, Juan Carlos González, Juan Diego Illescas, David Villareal, Andrés Noboa, Luis Pérez Valero, Eduardo Manzanilla, Rafael Guzmán, Andrey Astaiza, Juan Mejía, Gustavo Vargas, Yasmine Yaselga.

A mi tutor Juan Carlos Franco por sus puntuales correcciones, paciencia e indicaciones, por guiarme en este trabajo de investigación.

A los maestros y maestras por cultivar, preservar, transmitir y desarrollar los saberes de la música tradicional afroesmeraldeña Guillermo Ayoví (papá roncón), Alberto Castillo, Benjamín Vanegas, Larri Preciado, Grimio Estupiñán, Nixon Vernaza, Carlos Vivero, Agustín Tenorio, Lindberg Valencia, Orlin Montaña, Fulton Batioja, Carlos Valencia, Rosita Huila, Marcita Lastra, Ángela Lastra, Estela Arroyo, Pura León.

A la Organización Cultural “Anjoa” y al grupo Cultural Semillitas por su colaboración y apoyo constante.

Gracias por acompañarme en esta travesía y sigo navegando.

## **Dedicatoria**

A las abuelas y abuelos...

## **Resumen**

La presente investigación se centra en el estudio del bordón en la pieza musical “agua” que forma parte de la música festiva de la cultura afroesmeraldeña. Para ello se utilizó el método etnográfico e histórico-cultural. A través del análisis musical y entrevistas a profundidad se pudo determinar distintas maneras de ejecución del patrón rítmico en el bordón de la marimba que están presentes en el “agua”. Para la propuesta artística se realizó un concierto donde se presentaron los aspectos más representativos de la música tradicional afroesmeraldeña en lo relacionado a la música ritual y festiva.

Palabras Clave: cultura afroesmeraldeña, música de tradición oral, agua, bordón, patrón rítmico.

## **Abstract**

This research is focused in the “bordón” of the piece called “agua”. This piece is part of the traditional music from Esmeraldas. For this research We used ethnographical, historical and cultural method. We determined many ways to play this piece agua through musical analysis and interviews that we made to people which is involved in this traditional music. For the artistic purpose, we made a concert related to the festive and ritual afroesmeraldenian music.

Keywords: Afro, Tradition, Ecuador music, marimba, piece agua, bordón, rhythmic pattern.

## ÍNDICE GENERAL

|  |           |
|--|-----------|
| Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación ..... | II        |
| Miembros del tribunal de defensa .....   | III       |
| Agradecimiento .....   | IV        |
| Dedicatoria .....  | V         |
| Resumen .....  | VI        |
| Abstract .....   | VII       |
| Índice general .....   | VIII      |
| <b>Capítulo1: Planteamiento del problema .....</b>   | <b>11</b> |
| 1. Justificación .....   | 13        |
| 2. Formulación de problema .....   | 15        |
| 3. Objetivos .....   | 15        |
| 3.1. Objetivo General .....  | 15        |
| 3.2. Objetivos Específicos .....   | 15        |
| <b>Capítulo II: Marco Teórico .....</b>  | <b>16</b> |
| 2.1. Antecedentes .....  | 16        |
| 2.2. Tradición oral .....  | 17        |
| 2.3. Anonimato .....   | 18        |
| 2.4. Circulación .....   | 19        |
| <b>Capítulo III: Marco Metodológico .....</b>  | <b>20</b> |
| 3.1. Diseño de investigación.....  | 20        |
| 3.2. Enfoque de investigación .....  | 20        |
| 3.3. Selección de muestra .....  | 21        |
| 3.4. Revisión y sistematización de fuentes bibliográficas.....                             | 21        |
| 3.2. Técnicas utilizadas para la recolección de datos.....                                 | 21        |
| <b>Capítulo IV: Contexto histórico y cultural .....</b>                                    | <b>22</b> |



|   |           |
|---|-----------|
| 4. La cultura afroesmeraldeña .....                             | 22        |
| 4.1. Aspectos históricos .....                                  | 22        |
| 4.1.2. Aspectos culturales .....                                | 26        |
| 4.2.- Música tradicional afroesmeraldeña .....                  | 33        |
| 4.2.1. Música Festiva .....                                     | 34        |
| 4.2.2. Música ritual religiosa.....                             | 34        |
| 4.2.2.1. Alabado .....  | 35        |
| 4.2.2.2. Chigualo .....   | 35        |
| 4.2.2.3. Arrullo .....  | 35        |
| 4.4 Características generales de la música afroesmeraldeña..... | 35        |
| 4.5. Organología tradicional afroesmeraldeña .....              | 36        |
| 4.5.1-Marimba .....   | 37        |
| 4.5.2.-Bombo .....  | 37        |
| 4.5.3.-Cununo .....   | 37        |
| 4.354.-Guasá .....  | 38        |
| 4.5.5.-Maracas .....  | 38        |
| <b>Capítulo V: Descripción de datos .....</b>                   | <b>39</b> |
| 5.1. La pieza musical agua en la cultura afroesmeraldeña .....  | 39        |
| 5.2.-Caracterización de esta pieza musical .....                | 41        |
| 5.3.-Orígen .....   | 42        |
| 5.4.-Uso y función .....  | 42        |
| <b>Capítulo VI Análisis de los datos .....</b>                  | <b>44</b> |
| 6.1. Análisis general del agua .....                            | 44        |
| 6.2. Afinación de la marimba según datos recolectados .....     | 50        |
| 6.3. El bordón y sus variantes en la pieza musical agua .....   | 51        |

|   |    |
|---|----|
| <b>Capítulo VII: Conclusiones y Recomendaciones</b> ..... | 53 |
| Conclusiones .....  | 53 |
| Recomendaciones .....                                     | 54 |
| <b>Bibliografía</b> .....                                 | 55 |

## Capítulo I

### Planteamiento del problema

El Ecuador tiene una enorme riqueza a nivel cultural que se expresa en distintas manifestaciones de los diversos pueblos y nacionalidades indígenas y afroecuatorianas que lo habitan. Con relación a la música, ha sido frecuente el uso del término “música nacional”, como la que representa al Ecuador, el mismo que es percibido de distinta manera por las clases sociales. No obstante, este vocablo no refleja a todas las músicas que existen en el territorio ecuatoriano y ha excluido a las expresiones musicales de las nacionalidades indígenas y pueblos como el montubio y afroecuatoriano.

Por lo expuesto es más conveniente usar el término “Músicas del Ecuador”,<sup>1</sup> mismo que irradia todas las diversidades musicales que se manifiestan en este país equinoccial. Con relación a esta problemática la musicóloga Ketty Wong señala:

(...) en determinado momento los ecuatorianos han llegado a considerar (o llamar) una *música nacional*. He analizado a la *música nacional* como una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana y propongo que los tipos de música que los ecuatorianos de las clases alta, media y baja incluyen o excluyen en la noción de *música nacional* revelan cómo cada grupo social vislumbra la configuración étnica de la nación mestiza.<sup>2</sup>

De igual manera menciona que para las élites la noción de música nacional excluye géneros musicales asociados con la población indígena y afroecuatoriana. Las élites se identifican con géneros musicales, tales como pasillos, albazos, pasacalles, entre otros, mientras que para la clase popular está la música rockolera y chichera.<sup>3</sup>

El estatus socio-económico separa a los unos de los “otros” y por ende su música es dividida según la clase social, donde algunas ni siquiera forman parte del imaginario ecuatoriano como es el caso de la música afroecuatoriana. Al respecto Wong afirma:

---

<sup>1</sup> El término “Músicas del Ecuador” ha sido propuesto por varios musicólogos y etnomusicólogos ecuatorianos tales como Mario Godoy, Pablo Guerrero y Juan Carlos Franco.

<sup>2</sup> Ketty Wong, *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* (Quito: Casa de la Cultura, 2013), 231.

<sup>3</sup> Wong, *La Música Nacional...*, 232.

No he mencionado la música afroecuatoriana en mi análisis de la *música nacional*. No es un olvido de mi parte, sino una muestra de la <invisibilidad> de la población afroecuatoriana en el imaginario colectivo de la nación.<sup>4</sup>

En las investigaciones que tienen que ver con conocimientos relacionados a la tradición, la sistematización de saberes puede contribuir a conservar y perpetuar la información que se ha mantenido vigente por mucho tiempo mediante la oralidad. Un conocimiento que ha sido aislado no es más que una limitación en las fronteras de los saberes, por eso—en estos tiempos globalizados—es de gran relevancia poner en valor y permitir la visibilización de estos saberes dentro de la sociedad.

Autores tienen enfoques distintos sobre la relación entre tradición oral y la escritura. Juan García habla como crear un sujeto colectivo a partir de las oralidades. “La palabra del abuelo Zenón, hace suyos los dichos, el saber y toda palabra que se alimenta en la memoria colectiva de las comunidades”.<sup>5</sup> Es así como a través de la conformación del sujeto colectivo (abuelo Zenón) personaje ficticio, buscan mantener presente en toda memoria, las palabras de las comunidades. “La voz del abuelo Zenón, es la voz de todos/as, es nuestra propia voz”.<sup>6</sup>

Mientras que para Walter Ong la tradición oral se debilita si no queda registrada mediante la escritura, pero esto no quiere decir que la oralidad precide de la escritura.<sup>7</sup> Este debate es amplio y complejo, pero enfatizamos en que no queremos suponer el uno del otro, sino más resaltar la importancia de la oralidad y la escritura.

Sin escritura es difícil plantear un programa sistemático de estas tradiciones dentro de un contexto académico ya que a través de esta manera se pueden plasmar estos conocimientos. Al respecto Juan Mullo señala:

Los fondos orales existen en infinidad de repositorios e investigaciones particulares ecuatorianas, sin embargo, no son valorados en su potencial cultural académico (...) las políticas patrimoniales con respecto a la memoria oral del pueblo afrodescendiente han evadido en su discurso la

---

<sup>4</sup> Wong, *La Música Nacional...*, 240.

<sup>5</sup> Vianneiz Valencia et al., *Territorios, territorialidad y desterritorialización*, ed. Juan García, (Quito: fundacion alto tropico, 2010)

<sup>6</sup> Vianneiz Valencia et al., *Territorios, territorialidad y desterritorialización...*, 18.

<sup>7</sup> Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, traducción de Angélica Scherp, (Mexico: fondo de cultura económica, 1982)

sistematización objetiva de estas fuentes de la oralidad y los archivos sonoros.<sup>8</sup>

Los procesos han sido largos, auto gestionados por sus diversos autores que han buscado independientemente mantener, transmitir y desarrollar estos saberes a través de organizaciones, grupos, fundaciones culturales con casi nulo apoyo gubernamental. Son grandes los esfuerzos del pueblo afro por obtener su reconocimiento. Dentro la comunidad afroecuatoriana “se han establecido procesos significativos como el autoconocimiento y reconocimiento identitario mediante la revitalización de la tradición oral y la importancia de la oralidad como desarrollo de un conocimiento ancestral”.<sup>9</sup>

Existen diversas maneras relacionadas con la creación, obtención y transmisión de conocimientos que deben ser considerados para los procesos educativos. Juan García señala:

Siempre nos dijeron que nuestros conocimientos no eran conocimientos (...) La lucha es volver a esta forma de conocimiento, una manera de entender la vida, entender nuestros propios saberes, para luego insertar en los procesos educativos nuestra visión de la historia y nuestra visión de conocimiento.<sup>10</sup>

La marginación que han sufrido los afrodescendientes en el Ecuador ha invisibilizado sus manifestaciones culturales, entre ellas la música tradicional afroesmeraldeña, aspecto que se refleja en la escasa información bibliográfica sobre las piezas musicales que se ejecutan en la marimba, entre ella la conocida como “agua”. La misma que será objeto de estudio y que se abordará más adelante en esta investigación.

## **1. Justificación**

El Ecuador se reconoce según la Constitución como un país «intercultural y pluricultural»<sup>11</sup> en el cual coexisten pueblos originarios, montubios y afrodescendientes con sus saberes ancestrales, tales como: lengua, medicina, gastronomía, cosmovisión, danza, música, entre otros, los mismos que forman parte del patrimonio cultural intangible del Ecuador.

---

<sup>8</sup> Juan Mullo, «*Traversari: Revista de investigación sonora y musicológica*», n.º 6 (2019), 58.

<sup>9</sup> Lenin Estrella, *Innovación de la tradición afroecuatoriana*, «*Traversari: Revista de investigación sonora y musicológica*», n.º 6, (2019), 59.

<sup>10</sup> Juan García, citado en Mullo, «*Traversari: Revista de investigación sonora y musicológica*»...,59-60.

<sup>11</sup> Artículo.1/2008, de la Constitución de la República del Ecuador.

La aceptación de las diversidades culturales dentro de nuestro país es un punto de partida para lograr cambios a nivel social, cultural y económico. Cergio Prudencio dice:

El futuro será sólo para las culturas capaces de aceptarse a sí mismas y de dialogar con otras, sin complejos ni temores. Sin embargo, hay que dejar en claro que no basta con recibir la herencia de nuestros ancestros y analizar dialécticamente la historia para darle sentido a nuestro tiempo y trascenderlo. Nuestra proyección ha de sustentarse necesariamente en la creatividad, en la capacidad de renovarnos, de renombrarnos en concordancia con las naturales transformaciones de toda colectividad dinámica. El ensimismamiento irreflexivo sobre el folclore, la imitación como valor, y el desconocimiento del otro, son actitudes tan comunes como peligrosas entre nosotros (...)<sup>12</sup>

Según lo expuesto por Prudencio, es de gran relevancia reflexionar sobre esta temática y visibilizar la carga histórica, cultural y musical que tiene en este caso la música afrodescendiente. En el Ecuador, en el año 2006 se aprueba la Ley de los Derechos Colectivos de los Pueblos Negros o Afroecuatorianos, siendo un gran paso para la inclusión social de las nacionalidades afrodescendientes; sin embargo, sus resultados todavía están por verse.

En el año 2015 la Unesco<sup>13</sup> declara a *la música de marimba y cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico Sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas* como “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”. Este hecho es de gran relevancia para la permanencia y desarrollo de la marimba, cantos y bailes de esta cultura.

Vale señalar que en la actualidad los saberes musicales afroesmeraldeños han encontrado nuevos espacios en el ámbito educativo. Instituciones como el Conservatorio Municipal de Esmeraldas, el Centro Cultural de San Lorenzo, la agrupación Madera Metálicos de Borbón, la Universidad de las Américas UDLA, la

---

<sup>12</sup> Cergio Prudencio, *Hay Que Caminar Sonando* (La Paz: 2010), 78.

<sup>13</sup> Unesco cultural y patrimonio inmaterial: *Música de marimba y cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico Sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas.* (S/L: S/E,2015).

Escuela de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Central y la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes, proponen el estudio de la música afroesmeraldeña en sus currículums formativos.

Este trabajo pretende aportar a la investigación etnomusicológica en el Ecuador y entregar a la comunidad y la academia los resultados de la misma, a fin de que sean de utilidad en distintas áreas de la actividad musical. De igual forma se busca fortalecer y enriquecer los conocimientos sobre la música tradicional afroesmeraldeña, específicamente en lo relacionado a la pieza musical “agua”<sup>14</sup> y sus variantes, en función de su ejecución en el bordón<sup>15</sup> de la marimba, así como sus significaciones socioculturales.

## **2. Formulación del problema**

¿Qué significaciones manifiesta la pieza musical “agua” en la cultura afroesmeraldeña? ¿Qué características presenta la pieza musical “agua” en cuanto a su ejecución en el bordón de la marimba?

## **3. Objetivos**

### **3.1. Objetivo general**

Describir las características musicales del bordón y sus variantes dentro de la pieza musical “agua” en la cultura afroesmeraldeña.

### **3.2 Objetivos específicos**

1. Señalar el contexto histórico del pueblo afroesmeraldeño
2. Describir las características de la música tradicional afroesmeraldeña
3. Analizar la pieza musical “agua” con sus variantes en función de su ejecución en el bordón de marimba.

---

<sup>14</sup> “Agua” nombre que se le otorga la pieza musical que se ejecuta en la marimba de chonta de la región del pacífico colombo-ecuatoriano.

<sup>15</sup> Bordón, en la ejecución de marimba, es la parte de las tablas más grandes (graves) su función es de acompañar, es el bajo y se mantienen entre 5-6 tablas de la marimba durante toda la pieza musical interpretada, al músico que toca esta parte se lo llama “bordonero”.

## Capítulo II

### Marco Teórico

#### 2.1. Antecedentes

En el Ecuador han florecido dos culturas afrodescendientes con sus propias características culturales. Al respecto el etnomusicólogo Juan Carlos Franco señala:

Aspectos históricos, económicos y socioculturales han constituido los factores fundamentales para que en nuestro país se originen y desarrollen dos culturas negras bastante diferenciadas, aunque con rasgos similares en algunos aspectos de sus manifestaciones culturales: la cultura negra del litoral colombo-ecuatoriano y la cultura negra de la cuenca del río Chota-Mira... En este contexto, las manifestaciones musicales también presentan particulares especificidades, en algunos casos regionales, que para el caso colombo-ecuatoriano se sintetizan en la marimba y en la ritualidad mortuoria (arrullos y alabados), mientras que para el caso “choteño”, asistimos al nacimiento y desarrollo del género “bomba”, y en un período posterior al surgimiento de las agrupaciones instrumentales conocidas comúnmente como “bandas mochas”.<sup>16</sup>

Este estudio se centra en el bordón y sus variantes dentro de la pieza musical “agua”, la misma que forma parte de la música festiva asociada al conjunto de marimba de la cultura afro de la región del Pacífico colombo-ecuatoriano.

Existe escasa información bibliográfica sobre esta pieza musical. Entre los autores que abordan esta temática tenemos:

Remberto Escobar (*Memoria Viva*)<sup>17</sup> que contiene información explicativa de las funciones, la ritualidad y los usos de la pieza musical “agua”. Fernando Palacios (*Culturas intangibles en movimiento*)<sup>18</sup> hace una breve descripción de la pieza musical “agua” y sus cantos. Juan Mullo (*Música Patrimonial del Ecuador*)<sup>19</sup> habla de manera

---

<sup>16</sup> Juan Franco, <*Música Tradicional En La Cuenca Del Río Chota-Mira: El Caso de la Bomba y las Bandas Mochas*> (tesis de licenciatura, Universidad Politécnica Salesiana, 2000), 2.

<sup>17</sup> Remberto Escobar, Valencia, Lindberg. *Memoria viva: costumbre y tradiciones esmeraldeñas*. (Quito: Taller de Arte y Cultura Negra Ecuatoriana “La Canoíta”, 1997), 48.

<sup>18</sup> Fernando Palacios, *Culturas intangibles en movimiento. La música tradicional afroesmeraldeña*. Ámbitos musicales tradicionales afroesmeraldeños (Quito: Ediciones Abya-Yala. Ecuador), 261.

<sup>19</sup> Juan Mullo, *Música Patrimonial del Ecuador*, (Quito: Ministerio de Cultura, 2009),105.



breve sobre esta pieza. Ninguno de estos documentos trata sobre la ejecución del “agua” en el bordón de la marimba.

Por lo visto la información bibliográfica es escasa respecto del objeto de estudio, por lo que en este proyecto realizaremos un trabajo descriptivo sobre las características musicales del bordón y sus variantes dentro de la pieza musical “agua” en la cultura afroesmeraldeña, así como de sus significaciones socioculturales.

## 2.2. Tradición oral

Para abordar la temática sobre la música de tradición oral consideramos importante revisar conceptos de varios autores. Por tanto, en este apartado señalaremos las teorías que señalan sobre ¿qué es la tradición? y sus principales componentes como oralidad, anonimato, circulación. Según Jan Vansina:

Las tradiciones o transmisiones orales son fuentes históricas cuyo carácter propio está determinado por la forma que reviste: son orales o no escritas y tienen la particularidad de que se cimientan de generación en generación en la memoria de los hombres.<sup>20</sup>

El carácter oral en las músicas tradicionales es el elemento esencial para la transmisión y circulación de los repertorios. Al respecto Juan Carlos Franco señala que «las creaciones colectivas están sujetas a numerosas transformaciones en su contenido en función del gusto artístico de las colectividades».<sup>21</sup>

Por su parte Emilia Comisel menciona que «La tradición se transmite solamente por variantes» y agrega (...) «y la variante significa transformación, adaptación a criterios individuales, temperamento, etc. La tradición y la innovación se complementan en una relación dialéctica».<sup>22</sup>

Nikita Kitaro dice:

La tradición viva: «La tradición es que nuestro si- mismo refleja al pasado y que el pasado refleja a nuestro si-mismo auto expresivamente. Pero la tradición viva debe ser algo como un sentimiento temporal y eterno», que integra creativamente a tradición y tradición. En esa tradición viva el mundo vive: «El mundo histórico tiene su propia

---

<sup>20</sup> Jan Vansina, *La tradición oral*. (Barcelona: Labor, 1968), 13.

<sup>21</sup> Juan Franco, «*Música Tradicional En La Cuenca Del Río Chota-Mira: El Caso de la Bomba y las Bandas Mochas*» (tesis de licenciatura, Universidad Politécnica Salesiana, 2000), 22.

<sup>22</sup> Emilia Comisel, citado en Juan Franco. et al., *Sonidos Milenarios: La música de los Secoyas, A'Í, Huaoranis, Kicwhas de Pastaza y Afroesmeraldeños*. (Quito: Imprefepp, 2005), 29.

realidad en la tradición. En la medida en que vive la tradición ese mundo vive». <sup>23</sup>

En otras palabras, Kitaro menciona que sin tradición no hay historia y que estas percepciones del mundo existen gracias a esa transmisión generacional donde subyacen mitos, leyendas y personajes de un pasado. A su vez no es fijo, se modifica constantemente proporcionando así un lugar nuevo de significados.

La tradición oral puede ser considerada una manera de resistencia y reivindicación de la memoria colectiva a través del tiempo, lugar y significados. Walsh y García mencionan que:

(...) la memoria colectiva es la reafirmación de lo que la tradición nos enseña, de lo que un ancestro enseña. Justamente es memoria colectiva porque está en todo el colectivo, las personas tienen mayor o menor conocimiento sobre un hecho, sobre una forma de hacer las cosas, sobre un valor o sobre un decir, sobre un ser, sobre una manera casa adentro de entender. (...) Memoria colectiva es un saber colectivizado. Para nosotros, la memoria colectiva es el afianzamiento, es la verificación de qué es un hecho ancestral, porque toda la gente lo conoce, es la que nos permite continuar. <sup>24</sup>

La música tradicional afroesmeraldeña ha perdurado gracias al esfuerzo de mantener viva la tradición cultural a través de la oralidad como mecanismo de resistencia y permanencia de la cultura afro.

Sin duda la música tradicional afroesmeraldeña es de carácter oral, de este modo, los saberes ancestrales han sido transmitidos de generación en generación, forman parte de un colectivo, de un pasado presente, no es estática si no que se transforma, es transmitida por variantes a razón de la necesidad y funcionalidad de su colectivo, tiempo y lugar.

### **2.3. Anonimato**

Sobre esta música aparece el anonimato, factor que caracteriza a la música tradicional afroesmeraldeña. La memoria colectiva, mediante la oralidad, ha permitido

---

<sup>23</sup> Agustín Zavala, *La tradición y el mundo histórico en la filosofía tardía de Nishida Kitaró*. (México: El colegio de Michoacán, 2004), 156.

<sup>24</sup> Catherine Walsh y Juan García, citado en: Estrella, Lenin. *De marimbos a la tunda: bambuco, andarele y mapalé*. (Quito: UDLA, 2018), 19.

que se desarrollen diversas versiones de una misma pieza musical, es decir, los portadores del conocimiento asumen los saberes desde el colectivo y lo hacen personal.

Brailou<sup>25</sup> citado por Carlos Reynoso<sup>26</sup> señala: “Los sistemas no tienen autor alguno y no pueden tenerlo; solamente proporcionan los materiales de una creación”.

El anonimato es un efecto de la trasmisión oral; es decir, no es que no existió un compositor o compositora que dio origen a una de estas piezas musicales, si no que la comunidad la asocia como suya “debido a que el intérprete la adopta y adapta, transformándola según sus deseos”.<sup>27</sup>

## 2.4. Circulación

Sobre este fenómeno Mirza señala: “por su circulación oral, pasando a diferentes medios sociales, y en diferentes épocas históricas, la creación artística popular sufre transformaciones tanto en la forma como en el contenido, debido a la intervención de cambios en la concepción vital y de su cambio con otros nuevos”.<sup>28</sup>

La circulación de la música tradicional se ha dado mediante distintos medios sociales. Juan García menciona que se necesitan cien cabezas para poder mantener una tradición;<sup>29</sup> mucha de la tradición musical obedece a un uso y una funcionalidad. Por ejemplo, los “chigualos” son cantos fúnebres que siguen latentes en las tradiciones de una comunidad debido a que lo cantan cuando fallece un niño y “simbolizan y acompañan la entrada del angelito en la gloria”.<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> Constantin Brailou fue un etnomusicólogo y compositor rumano que realizó importantes aportaciones en diversas publicaciones, en entre ellas “*Bosquejos de un método para el folklore musical*” este se convirtió en uno de los textos que forjó los cimientos de la etnomusicología.

<sup>26</sup> Carlos Reynoso, *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*. (Buenos Aires: Sb Editorial, S/f). 72.

<sup>27</sup> Juan Franco, et al., *Sonidos Milenarios...*, 30-31.

<sup>28</sup> Tr. Mirza citado en Juan Franco, et al *Sonidos Milenarios...*,30.

<sup>29</sup> Juan García, *Los Guardianes del patrimonio: compositores y decimeros*. (Quito: Génesis, 2002), 11.

<sup>30</sup> Juan Franco, et al., *Sonidos Milenarios...*, 150.

## Capítulo III.

### Marco metodológico

#### 3.1. Diseño de Investigación

La presente investigación respondió al diseño etnográfico y narrativo. En cuanto a lo etnográfico<sup>31</sup> se efectuó un acercamiento en campo para explorar y describir los aspectos relacionados con la ejecución del “agua” en su contexto cultural. Mientras que el diseño narrativo<sup>32</sup> nos permitió contextualizar los fenómenos, experiencias, lugar, hechos, dadas por los informantes calificados, en este caso los músicos marimberos, para comprender que fenómenos se asocian a la pieza musical “agua” y su ejecución en el bordón.

#### 3.2. Enfoque de la investigación

Mediante el método de enfoque cualitativo se concibió el tema de la pieza musical “agua”, abordando aspectos esenciales de su historia, tradiciones y cultura, a fin de obtener resultados relevantes y confiables. En palabras de Fernández: “La investigación cualitativa se enfoca en comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto”.<sup>33</sup>

#### 3.3. Selección de la muestra

Para recolectar información detallada y contrastante se procedió a utilizar una muestra de participantes voluntarios de cuatro lugares diferentes: Esmeraldas, Borbón, San Lorenzo y Tumaco (Colombia). Gracias a estos informantes, quienes son personajes reconocidos en dichas comunidades, se pudo profundizar y obtener datos de primera mano sobre la pieza musical “agua” con especial importancia en la ejecución del bordón.

Debido a que nuestro propósito no es generalizar los resultados obtenidos en cantidades numéricas, sino encontrar características, particularidades y narrativas, se recurrió al método de muestreo no probabilístico.

---

<sup>31</sup> Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista, *Metodología de la Investigación* edición (México: McGraw-Hill, 2014), 482.

<sup>32</sup> Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista, *Metodología de la Investigación* ..., 482.

<sup>33</sup> *Ibidem*, 358.

### **3.4. Revisión y sistematización de fuentes bibliográficas**

Se ha recurrido a identificar y seleccionar fuentes bibliográficas especializadas con relación a la historia, cultura y música tradicional del pueblo afroesmeraldeño.

Se planificó la recolección de datos en varios pueblos y ciudades antes mencionados que mantienen una fuerte tradición marimbera y se realizó entrevistas a profundidad a informantes calificados, en este caso músicos con una amplia trayectoria en la música tradicional afro del pacífico colombo-ecuatoriano, tales como: Guillermo Ayoví (Papá Roncón), Alberto Castillo, Larri Preciado, Benjamín Vanegas, Lindberg Valencia, Nixon Vernaza, Grimio Estupiñán, Juan Carlos Vivero, Rosa Huila.

### **3.5. Técnicas utilizadas para la recolección de datos**

#### **3.5.1 Entrevista a informantes calificados**

Esta técnica se utilizó a músicos que conocen el objeto de esta investigación para a partir de aquí extraer información relevante que suma a esta investigación.

#### **3.5.2 Observación participante**

Se realizó durante el trabajo de campo, ejecutando los instrumentos musicales del conjunto de marimba, para tener una mayor comprensión de cómo se concibe y se ejecuta el bordón en la pieza musical “agua”.

#### **3.5.3 Grabación *in situ***

Se realizaron grabaciones y filmaciones de campo para obtener información musical que sea útil para los siguientes métodos, entre ellos el analítico y las transcripciones musicales.

#### **3.5.4 Transcripción y análisis musical**

Para este análisis del bordón y sus variantes, se ha documentado mediante una grabadora de mano varias ejecuciones de bordón de distintos marimberos, y después de esto se ha procedido a realizar la transcripción más cercana a los audios, con esto reiteramos que es un acercamiento al toque del bordón puesto que hay aspectos musicales que no se pueden representar totalmente en una transcripción. Una vez realizadas las transcripciones se realizó un análisis comparativo de las mismas dando énfasis en el aspecto rítmico-melódico.

## Capítulo IV

### Contexto Histórico y Cultural.

#### 4. La Cultura Afroesmeraldeña

##### 4.1 Aspectos Históricos

Comencemos por abordar algunos aspectos referidos al primer asentamiento de la cultura afroesmeraldeña, para así poder conocer de su vasta historia.

En el siglo XVI, con la invasión española llegan los primeros africanos a América. Según Rocío Rueda, Cartagena de Indias fue el principal puerto para el comercio de mano de obra africana en condición esclava.

Al igual que Cartagena de Indias, la ruta entre Panamá y Callao fue importante para el comercio del siglo XVI que se encontraba floreciente<sup>34</sup>. Por otro lado, esta ruta comercial es importante porque según Rueda nos permite determinar la ubicación de lo que actualmente es Esmeraldas, ya que en este trayecto es donde el cronista español Miguel Cabello Balboa en su crónica *Verdadera descripción y relación de la provincia y tierra de las Esmeraldas, contenida desde el Cabo Pasao hasta Bahía de Buenaventura* describe un naufragio de un barco en la costa de Esmeraldas en el año de 1553. Dicha embarcación contenía mercadería, negros y negras, propiedad de Alonso de Illescas. Al respecto señala la crónica en el capítulo cuatro:

[...] Pasando treinta días de navegación, pudo hallarse doblado el cabo de San Francisco, en una ensenada que se hace en aquella parte que llamamos el Portete; Tomaron tierra en aquel lugar los marineros y saltando a ella para descansar [...] sacaron consigo a tierra diez y siete negros y negras [...] para que les ayudaran a buscar algo que comer [...] dejando el barco sobre un cable. Mientras ellos en tierra, se levantó un viento y marea que le hizo venir a dar en los arrecifes de aquellas costas, lo que, en el ya quebrado barco habían venido, pusieron su cuidado en escapar si pudiesen, algo de lo

---

<sup>34</sup> Rueda, Rocío. *Zambaje y Autonomía. La trata de negros y el comercio de esclavos*. (Quito: Ediciones Abya- Yala, 2001, Ecuador), 21-22.

mucho que tenían [...] Y visto no poder redimir la ropa, procuraron dar cobro sus vidas [...] queriéndolo poner efecto procuraron juntar a los negros los cuales, y las negras se habían metido el monte adentro, sin propósito ninguno de volver a servidumbre.<sup>35</sup>

Pero esta tierra no estaba deshabitada, según Rueda estaban ocupadas por diferentes etnias como: Niguas, Yumbos, Campaces, Cayapas, Lachas, Malabas. Sus actividades se desarrollaron en el territorio que tiene como frontera oriental los Andes, al occidente de la costa del Océano Pacífico, el sur la cuenca del río Chone, por el norte la región de Tumaco y los grupos Barbaocoas.<sup>36</sup>

Según la crónica de Cabello Balboa en el año de 1533, se registra el naufragio del barco del sevillano Alonso de Illescas, que navegaba por la ruta comercial antes mencionada de Panamá-Callao. Por consecuencia del naufragio registra la llegada de “diecisiete negros y seis negras” que, en contacto con los indígenas, conforman la nación de los Zambos. Se entiende como “zambo” al producto del mestizaje entre afro e indio, en otras palabras, es el cruce biológico de india y negro o indio y negra. Por estos hechos podemos identificar dos partes importantes: la primera son las alianzas luego del contacto interétnico y la segunda sobre el posicionamiento de Illescas como líder negro.

El primer acercamiento se dio con aborígenes Niguas. Se desarrolló en un ambiente tenso y conflictivo con los negros debido a la ocupación de su territorio, donde se encontraban sus mujeres e hijos. El único camino para la paz era la alianza después de la derrota de los Niguas por los negros. Los foráneos tenían por líder a Antón el “gran hechicero”, no descartamos que este liderazgo otorgado fuese por el estatus de sabio hechicero que los Niguas establecieron en estas alianzas.<sup>37</sup>

Alonso Illescas utilizó una estrategia de casamientos y confabulaciones con los caciques indígenas de mayor importancia con el fin de que el palenque fuera uno de los más impenetrables. Es así como logró resistir los embates de las autoridades coloniales, y de esa manera crear un territorio libre, con un gobierno autónomo denominado

---

<sup>35</sup> Rueda. *Zambaje y Autonomía. La trata de negros y el comercio de esclavos...*, 23.

<sup>36</sup> Rueda. *Zambaje y Autonomía. La trata de negros y el comercio de esclavos...*, 21-25.

<sup>37</sup> Rueda. *Zambaje y Autonomía. La trata de negros y el comercio de esclavos...*, 43-47.

“República de los Zambos”. Es así como nacerían los palenques y éste sería uno de los más importantes de la costa del Océano Pacífico.

Los palenques eran “comunidades libres”. Estaban conformados por negros libres o que han escapado; entre ellos convivían indígenas y blancos que escapaban del yugo colonial, como se evidencia con uno de los yernos de Illescas, quien era blanco.<sup>38</sup> Savoia citado en Minda dice “Estos palenques no se acogían a las leyes e imposiciones de la corona, su fin era conformar “comunidades libres”.<sup>39</sup>

En términos resumidos, después del naufragio de los afros en tierras esmeraldeñas, los indígenas estaban como anfitriones y eran quienes tenían la soberanía de las tierras de Esmeraldas. Entre estos dos—negros e indígenas— hubo grandes enfrentamientos. Sin embargo, los indígenas se dieron cuenta de la ferocidad de los afros y deciden hacer una alianza.

De esta manera, los indígenas y los afros se fortalecen y crean nuevas alianzas para evitar la invasión de los españoles a esta zona (República de los Zambos). Con la República de los Zambos se buscó la legitimización ante las autoridades españolas en la ciudad de Quito. Al respecto es evidente la capacidad de Illescas en asuntos políticos. Se dieron nuevas relaciones con los blancos, los blancos con el afán de cristianizar, tener poder y gobernar a los pueblos negros, y Alonso con deseo de conseguir más poder y control absoluto de la región.

El proyecto de pacificación de Esmeraldas estuvo a cargo del “presbítero Miguel Cabello Balboa, quien el 25 de agosto de 1577 se embarcaba en Guayaquil, camino a Manta, y el 15 de septiembre fondeaba en Atacames, en donde permaneció hasta el 1 de noviembre de mismo año”.<sup>40</sup> Luego de algunos días se dio la plática de Balboa con el líder negro, Alonso Illescas, quien estaba acompañado por Gonzalo Ávila. En esta reunión Illescas hace la petición de “querer reducirse a la casa y albergarse en vuestro padre Jesús Cristo<sup>41</sup>”. Sin embargo, lo que buscaba el clérigo era ganar la amistad de

---

<sup>38</sup> Pablo Minda, *La Marimba como Patrimonio Cultural Inmaterial*. Los Afrodescendientes en Esmeraldas, (Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural 2014, Ecuador), 29.

<sup>39</sup> Lenin Estrella. Kevin Santos, *De marimbas a la tunda*. (Quito: UDLA ediciones, 2018), 18.

<sup>40</sup> Rocío Rueda, *Zambaje y Autonomía. La trata de negros y el comercio de esclavos...*, 58.

<sup>41</sup> *Ibidem*, 58.



Illescas bajo el interés de mantener relaciones para luego posibilitar el ingreso de los españoles a este territorio.<sup>42</sup> Según el cronista se dice que:

[...] la primera contiene un general indulto de todos vuestros descuidos pasados y como tales, la Real Audiencia, en nombre de nuestro piadosísimo Rey, se le remite y perdona no solo a vos, más a toda vuestra casa y familia, especialmente a vuestro yerno Gonzalo Ávila [...] y lo mismo se entiende con vuestros vecinos el capitán Jhoan y su yerno, Francisco, a quienes juntamente con vos y vuestro yerno, la Real Audiencia promete muchos y muy ordinarias mercedes, y para principio de otras muchas a vos, señor don Alonso Illescas por virtud de esta otra provisión os nombra y cría Gobernador de estas provincias y naturales de ella, para que, como tal mantengáis en justicia a todas las personas que en ella residen y residirán en el porvenir [...]<sup>43</sup>

En respuesta Illescas prometió obediencia de él y su familia. Su deseo era legalizar su situación frente a los españoles. Mientras que el propósito del gobierno colonial nunca dejó de ser el de buscar el control de la provincia y el de tener una vía con salida al mar para la facilidad del comercio.

El cuadro titulado “Los mulatos de Esmeraldas”,<sup>44</sup> pintado por Andrés Sánchez que data de siglo XVII evidencia el poder y la ferocidad de los Zambos, además de la alianza entre éstos y los españoles.

Según Pablo Minda, el origen de la población afroesmeraldeña se remonta a distintos momentos históricos: el primer grupo ingresó en el siglo XVI con la llegada de Alonso de Illescas, grupo que nunca fue esclavizado. El segundo grupo compuesto por afros en condición de esclavos, ingresó a partir del siglo XVIII, procedentes de Tumaco y Barbacoas para trabajar en las minas de oro. El tercer grupo estaba conformado por náufragos y aquellos que huían de la esclavitud de regiones cercanas o colindantes y que buscaban refugio en Esmeraldas a lo largo del XVIII. El cuarto grupo era de ex esclavos

---

<sup>42</sup> Ibidem, 59.

<sup>43</sup> Rocío Rueda, *Zambaje y Autonomía. La trata de negros y el comercio de esclavos...*, 59.

<sup>44</sup> Ver figura 1.

procedentes de Colombia y Ecuador, que se dedicaron al trabajo de la minería y así fueron llegando paulatinamente en la segunda mitad del siglo XIX.<sup>45</sup>

Gracias a estos datos históricos podemos señalar en resumen la manera como el pueblo fue construyendo su historia y, a la par, construyendo su camino hacia la libertad. Por otro lado, también podemos notar el contacto de varias etnias. Como resultado, de esto, se refleja un mestizaje, así como también, disputas entre afros e indígenas por tener el control.

Es relevante mencionar que no solo existieron disputas, pues –indígenas y afros— establecieron relaciones de parentesco, y mantuvieron durante un tiempo el territorio libre de influencia española. La conformación de los palenques como símbolo de resistencia, permitió a los afrodescendientes mantener sus tradiciones e ir creando una nueva cultura y expresiones musicales en tierras americanas.

## **4.2 Aspectos Culturales**

La cultura afrodescendiente ubicada en la provincia de Esmeraldas tiene una carga cultural de gran baluarte, debido a que no se caracterizan únicamente por su música, sino por otros ámbitos como la literatura, baile. Mencionamos a estos aspectos, porque estos están implícitos en la contrición musical de las distintas piezas musicales.

En la literatura es relevante la figura de la décima, puesto se relaciona con la música festiva y además es un elemento muy fuerte que marca la identidad afroesmeraldeña; cabe mencionar que la décima afroesmeraldeña no es la misma que la décima espinela, cuya autoría se le atribuye a Vicente Espinel en el siglo XVI. Según Juan García, la décima afroesmeraldeña<sup>46</sup> es: de un verso se compone una glosa y de una glosa se compone una décima entera. En las décimas enteras la glosa primera es la

---

<sup>45</sup> Pablo Minda, *La Marimba como Patrimonio Cultural Inmaterial*. Los Afrodescendientes en Esmeraldas, (Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural 2014, Ecuador), 27-28.

<sup>46</sup> Ejemplos de décimas afroesmeraldeñas por el maestro Remberto Escobar y don Agamos. La tv retro, “Décimas Esmeraldeñas 1990 La TV Ecuador”, 2014, en Youtube, acceso 26 de febrero de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=fTatvPpTa1A>.

explicación de todo lo que va a decir la décima y es el primer plante que tiene el compositor.<sup>47</sup>

Además, García explica las temáticas sobre las cuales se habla de la décima: Básicamente existen dos tipos de décimas: las que tratan de lo humano y las que se inmiscuyen en lo divino. Las décimas a lo humano relatan hechos históricos, temas cotidianos o de personajes que permanece en la memoria y son recordados cuando recitan una décima. Las décimas a lo divino tienen sus raíces en el catolicismo, la única religión que se permitía practicar a los esclavos.<sup>48</sup>

A continuación, veremos un ejemplo de una décima a lo divino

*Por ser la primera vez,  
Que en esta casa yo canto,  
Gloria Dios y gloria al hijo.  
Y Gloria al Espíritu Santo.  
Con San Antonio he venido,  
Con San Antonio yo estoy  
San Antonio está conmigo,  
y con San Antonio me voy.  
(Escobar)<sup>49</sup>*

Entre los escritores y obras más importantes de la literatura esmeraldeña tenemos:

Alberto Ortiz, *Juyungo* 1942, *Tierra, Son y Tambor*, 1975. Antonio Preciado, *Siete veces de la vida*, 1967. Nelson Estupiñán Bass, *Cuando los guayacanes florecían*, 1950, su poema *Canción del niño y del incendio* 1954.

---

<sup>47</sup> Juan García, *Los guardines de la tradición*. (Quito: Propedine, 2002), 53.

<sup>48</sup> Juan García, *Los guardines de la tradición...*, 79.

<sup>49</sup> Juan García, *Los guardines de la tradición...*, 74.

El baile es uno de los elementos más representativos “en muchas culturas africanas y americanas y refleja el proceso de transculturación entre ambos continentes”.<sup>50</sup> La herencia afrodescendiente en Ecuador, en este caso la expresión corporal, es evidente que coexiste junto a la música. Por ende, en la música festiva afroesmeraldeña no se concibe a la música sin el baile; por eso es de notar que los grupos musicales afroesmeraldeños “acompañan siempre al baile, abriendo un espacio de intercambio a la comunidad”<sup>51</sup> en cada una de las piezas musicales como: caramba, andarele, torbellino, mapalé, por mencionar algunas. Donde cada una de estas tienen distintos grados de dificultad, uso y funcionalidad, manteniendo sus pasos, cortes, estilo coreográfico ya establecidos o desarrollados para cada una de estas piezas musicales.

#### **4.3 Música tradicional afroesmeraldeña**

Para entender el complejo proceso de la música afroesmeraldeña manejamos el término “tradicional”, porque cumple con varios requisitos como: la preservación a través de la transmisión oral, de generación en generación, que le permite mantenerse viva hasta el presente. Esta tradición es recreada constantemente por el pueblo. Al respecto Fernando Palacios señala que “la música transmitida oralmente dispone un carácter singular”.<sup>52</sup> Es en ese sentido que esta música se vuelve compleja de definir o sistematizar, ya que al ser de carácter singular y de transmisión oral cambia el discurso, dependiendo del portador y por ende su definición se mantiene transformándose.

Esta complejidad de la tradición oral y colectiva, hace aún más rica a esta música, porque cada portador posee un ritmo interno, una forma de ver la música, una filosofía y sobretodo, una manera de asumirla como suya.

Como hacen referencia los autores se puede clasificar a la música tradicional afroesmeraldeña en dos grupos: festiva y la religiosa<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Fernando Palacios, *El andarele: en la música tradicional afroesmeraldeña*. Musical tradicional afroesmeraldeña (Quito: Ediciones Abya-Yala. Ecuador), 60.

<sup>51</sup> Fernando Palacios, *El andarele: en la música tradicional afroesmeraldeña...*, 61.

<sup>52</sup> Fernando Palacios, *Culturas intangibles en movimiento. La música tradicional afroesmeraldeña*. Ámbitos musicales tradicionales afroesmeraldeños (Quito: Ediciones Abya-Yala. Ecuador), 63.

<sup>53</sup> *Ibidem*, 251.

### 4.3.1 Música festiva

La música tradicional afroesmeraldeña manifiesta un carácter festivo relacionado a características organológicas, formales y musicales. La vinculación directa con el baile, el uso de formas de ejecución propias en el bordón y tiple en cada pieza musical, la participación de voces masculinas o femenina, caracterizan a esta música festiva, en donde el idiófono marimba constituye el instrumento musical protagonista.

El formato instrumental está compuesto por marimba, bombo, cununos, guasás y voces masculinas y femeninas.<sup>54</sup> Al ser un estilo de música donde interviene la danza, el elemento rítmico es fundamental. Dependiendo de la danza, cambia el significado. La música de marimba usualmente se ejecutaba en las denominadas casas de marimba, lugares de reunión para varias celebraciones.<sup>55</sup>

El instrumento de mayor protagonismo es la marimba. Este instrumento durante su ejecución se divide en dos partes que pueden ser tocadas por una persona o dos: El bordón o registro grave y el tiple o registro agudo.

### 4.3.2 Música ritual religiosa

Su función es netamente religiosa, vinculada a rituales mortuorios y de adoración de los santos y vírgenes adjuntos en los Alabados, Arrullos y Chigualos.<sup>56</sup> Aquí participan la voz y la percusión, omitiendo la marimba. Se trata de música vocal-instrumental donde predominan las voces femeninas en donde los cantos manifiestan una dinámica responsorial, de llamada y respuesta, característica que se la puede encontrar también en otras músicas afrodescendientes.

---

<sup>54</sup> Godoy, Mario. *Breve historia de la música del Ecuador*. (Quito: Editorial Ecuador, 2005).

<sup>55</sup> Jonathan Ritter. *Articulating Blackness in Afro Ecuadorian Marimba performance*, (Los Ángeles: UCLA, 1999).

<sup>56</sup> Juan Carlos Franco. etal., *Sonidos Milenarios: La música de los Secoya, AI, Huaoranis, Kicwechas de Pastaza y afroesmeraldeños*. (Quito: imprepp, 2005), 148.

#### **4.3.2.1 Alabados.**

Son cantos tristes que se interpretan sin instrumentos (a capella). Predomina la temática sobre la muerte en el marco de la religiosidad católica. Se los interpreta en velorios de personas adultas y en Semana Santa.<sup>57</sup>

#### **4.3.2.2 Chigualos**

Es un ritual que se realiza cuando fallece un niño o niña, “cuyas almas se denominan angelitos”, se cree que por su inocencia van directamente al cielo. Los cantos que se interpretan son de llamada y respuesta con el acompañamiento de percusión (bombo, cununo y maracas)<sup>58</sup>

#### **4.3.2.3 Arrullos**

Son cantos similares en cuanto a su formato instrumental a los chigualos, dedicados a Dios, al Niño Jesús, a la Virgen María y a los santos.<sup>59</sup> El objetivo principal de estos cantos es el de alejar al demonio o presencias malignas.

En resumen, Rosa Huila menciona:

En los cantos tenemos arrullos que son para los santos como la virgen del Carmen; chigualos son unas canciones para los angelitos cuando mueren; los alabados son para los adultos, cuando muere se le canta alabados que son muy tristes.<sup>60</sup>

### **4.4 Características generales de la música afroesmeraldeña**

La música afroesmeraldeña es fundamentalmente rítmica. Esto se refleja en su conjunto instrumental: marimba, bombos, cununos, guasá y maracas, ya que todos estos instrumentos son de percusión. La música afroesmeraldeña es compleja y llena de riqueza debido a su polirritmia.

---

<sup>57</sup> Juan Carlos Franco. et al., *Sonidos Milenarios...*, 152.

<sup>58</sup> Ibidem, 68.

<sup>59</sup> Godoy, Mario. *Breve historia de la música del Ecuador*. (Quito: Editorial Ecuador, 2005) 67.

<sup>60</sup> Rosita Huila, entrevista por Carlos David Quispe, 27 de noviembre 2019.

La disposición polifónica de sus obras es, en su mayoría, pentatónica y existe una cierta complejidad para hablar de una afinación estándar, puesto que la afinación de la marimba dependerá del constructor. Por otro lado, en esta última afirmación, nos damos cuenta que, debido a la afinación, la marimba es un instrumento difícil de incorporar a otros formatos.

Al respecto el maestro Alberto Castillo señala que para poder tocar con otros instrumentos construye marimbas cromáticas.<sup>61</sup> Pero hay otros que se niegan o prefieren continuar con la afinación que conocen de “oído” como es el caso de Papá Roncón.<sup>62</sup> Sin embargo, no queremos suponer a la una de la otra sí que mostramos como cada una de estas afinaciones responde a su temporalidad uso y espacio.

#### **4.5 Organología tradicional afroesmeraldeña**

Los sabios constructores africanos encuentran en el nuevo continente material semejante a los de su lugar de procedencia. La necesidad de expresión hace que el ingenio del afro desarrolle y reviente instrumentos con estos materiales encontrados. Entre estos están: bombo, cununo, marimba, guasá, maracas. Todos son instrumentos de percusión, debido a su función dentro de su música, que es predominantemente rítmica. En la música festiva, como mencionamos, interviene todo el formato instrumental junto con el baile.

En el ámbito religioso (divino) toman la posta los instrumentos membranófonos que acompañan a la voz para el canto (responsorial), rezos y recitación, excluyendo al baile y la marimba.<sup>63</sup>

En la presente investigación utilizaremos la clasificación de los instrumentos propuestas por Erich Von Hornbostel y Curt Sachs, en la cual podemos encontrar en el conjunto afroesmeraldeño: dos membranófonos- bombos y cununos-, y dos idiófonos – la marimba y el guasá-, además de la voz para el canto, rezos y recitación.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Alberto Castillo, entrevista por Carlos David Quispe, Esmeraldas, 28 de noviembre 2019.

<sup>62</sup> Guillermo Ayoví (Papá Roncón), entrevista por Carlos David Quispe, Borbón, 28 de noviembre 2019.

<sup>63</sup> Fernando Palacios. *Culturas en movimiento. La música tradicional afroesmeraldeña*. Ámbitos musicales tradicionales afroesmeraldeños (Quito: , Ediciones Abya-Yala. Ecuador), 162,163.

<sup>64</sup> Fernando Palacios. *Culturas en movimiento. La música tradicional afroesmeraldeña...* 163.

### 4.5.1 La marimba

Como se mencionó anteriormente, la marimba es un idiófono que puede ser diatónica o cromática según el contexto donde fue construida. Sus tablillas son de chonta que son suspendidas encima de unos tubos de caña denominados “canutos”. Sus tablillas pueden variar en número entre 18, 24 o 30. Mario Godoy menciona que la afinación es realizada a partir del tema agua larga.<sup>65</sup> De esta manera, corrobora la información dada por Remberto Escobar en anteriores páginas. Fernando Palacios menciona que hay marimbas de 8 hasta 24 teclas. Las afinaciones que datan en la marimba pueden ser distintas.

### 4.5.2 Bombo<sup>66</sup>

Es un membranófono que está construido usualmente con maderas secas y livianas como: jigua, laurel, calade, etc. Mario Godoy cuenta:

(...) estas maderas (las mencionadas anteriormente) se cortan después del quinto día de la fase lunar menguante. La caja de resonancia tiene aproximadamente unos 60 cm de alto, (...) a los extremos del cilindro se colocan aros de maderas, (...) se usa preferentemente cuero de venado macho o hembra<sup>67</sup>.

### 4.5.3 Cununo<sup>68</sup>

Este es otro instrumento membranófono que tiene de 70 a 80 centímetros de alto. No tiene membrana en ambos lados como lo tiene el bombo. Mario Godoy dice:

La construcción del cununo es parecida a la del bombo, puede ser de tronco excavado, para las cuñas del cununo, se prefiere la de madera de guayabo. Se llama cununo macho, cuando el parche es de cuero de venado, y cununo hembra cuando el parche es de cuero de tatabra.<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> Ibidem, 63.

<sup>66</sup> Ver anexo 5 y 6.

<sup>67</sup> Mario Godoy, *Breve Historia de la Música del Ecuador*. (Quito: Editorial Ecuador, 2007). 64

<sup>68</sup> Ver anexo 7.

<sup>69</sup> Ibidem, 65.



#### **4.5.4 Guasá<sup>70</sup>**

Es un idiófono que se ejecuta sacudiéndolo. Según Godoy: Es un pedazo de caña guadua que tiene aproximadamente 30 centímetros de largo, tapado, por un lado, por el nudo de la caña, y al otro, por un pedazo de madera o tela. En su interior se colocan algunas pepas de achira, y varios clavos o pasadores de chonta.<sup>71</sup>

#### **4.5.5 Maracas<sup>72</sup>**

Es un idiófono muy fácil de encontrar en diversos países de la región. Usualmente está construido por calabazas redondas y pepas de achira, siendo utilizadas por las cantadoras principalmente.

---

<sup>70</sup> Ver anexo 4.

<sup>71</sup> Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. (Quito: Editorial Ecuador, 2007), 66.

<sup>72</sup> Ver anexo 8.

## Capítulo V

### Descripción de Datos

#### 5.1. La pieza musical “agua” en la cultura afroesmeraldeña

Sobre el tema del “agua” Benjamín Vanegas nos comenta que el “agua larga” es una canción, el “agua” en los negros es un bambuco. Aquí los géneros, los ritmos son: currulao, juga, bambuco, bunde<sup>73</sup>.

Lindberg Valencia dice acerca del agua:

(...) es una canción que tiene unas variantes dentro del género bambuqueado. Al agua como “género no se la puede concebir es una canción que tiene unas variantes” ¿por qué se llama agua larga? “esta canción se llama agua porque quiere representar justamente eso el sonido del agua de río no de mar de allí su nombre”.

De las variantes, Lindberg dice:

Sobre las variantes “en términos de la oralidad el agua se dice agua larga, agua corta, agua abajo, agua grande, agua juga. Se le fue dando esos nombres según abuelos mayores de acuerdo a su estilo de tocar”. Por ejemplo “Así como cuando escuchas el andarele, ya tenemos más de 200 versiones hay quienes tocan el mismo andarele, pero con: el bombo a tierra, el bombo cruzado, el bombo de porro. Lo mismo pasa con el agua larga, asimismo es el caso del agua según su estilo de tocar más que todo del bordón, iban dándole esos nombres un poco la variante que más ha quedado como conocida por decirlo así es el agua larga”<sup>74</sup>.

Alberto Castillo menciona:

Los veteranos tenían un conocimiento de agua, pero ni ellos mismo a veces sabían porque razón le habían puesto agua larga, agua corta, y como las nuevas como ahora mismo: agua juga, agua onda, agua corrida, pero hasta donde yo supe solo había agua corta y agua larga que era una danza y una canción como me indicaba Josecito, el agua larga se tenía que correr toda la marimba e incluso hasta tres marimbas. La diferencia es que el agua larga se

---

<sup>73</sup> Vanegas Benjamín, entrevista realizada por Carlos David Quispe, Esmeraldas, 22 de septiembre 2019.

<sup>74</sup> Valencia Lindberg, entrevista realizada por Carlos David Quispe, Guayaquil, 10 de noviembre de 2019.

registra toda la marimba, como repito se le ponen tres marimbas aquí juntitas y luego aquí tiene para recorriese toda el agua larga.<sup>75</sup>

Y dice acerca de las diferencias de la ejecución de un bombo:

Hay mucha diferencia, pero de los que saben entonar un bombo. Los viejos marimberos tocadores de bombo eran muy meticulosos al entonar dependiendo la euforia de la canción”.<sup>76</sup>

Se dice que en tiempos pasados la marimba no se podía tocar sin bordón, debido a que el tiplero no sentía mucha seguridad a la hora de tocar, por tanto, el papel del bordón es muy importante en este contexto. Castillo dice:

Anteriormente no se podía tocar sin bordón, el tiplero se sentía poco seguro, entonces debía haber el bordón. Ahora e incluso existe una marimba pequeña donde solo toca una persona, porque para cargar la marimba era muy grande. El bordón es la parte fundamental de la música, se mantiene durante toda la canción<sup>77</sup>.

Al respecto de las variantes del “agua” Preciado menciona “aquí solo existe agua larga y agua corta si alguien le pone otro nombre hace énfasis a la danza”.<sup>78</sup>

Podemos entender que hablamos de una pieza musical llamada “agua” y que a su vez esta tiene unas variantes como agua larga, agua corta, como principales y estas se diferencian por los toques del bordón, texto, danza.

En el caso de la pieza musical “agua” podemos afirmar que la manera de mantenerse hasta estos tiempos, es por medio de la oralidad. Mediante grabaciones realizadas en la recolección de datos, logramos obtener testimonios referentes a la transmisión de la pieza musical antes mencionada. Larri Preciado menciona:

Aprendí a través de la tradición oral, de esa manera enseñaron nuestros antepasados, y al pasar el tiempo también se aprendió música en general ¿Por qué no aprender en la partitura el ritmo que está marcado? Estudiábamos en paralelo lo ancestral en una hora de clases y lo otro, luego aprendíamos música escrita y teoría de la música con David García.<sup>79</sup>

Alberto Castillo, marimbero por tradición oral nos dice:

---

<sup>75</sup> Alberto Castillo, entrevista realizada por Carlos David Quispe, Esmeraldas, 28 de noviembre 2019.

<sup>76</sup> Alberto Castillo, entrevista.

<sup>77</sup> Alberto Castillo, entrevista.

<sup>78</sup> Larri Preciado, entrevista realizada por Carlos David Quispe, Esmeraldas, el 27 de noviembre del 2019

<sup>79</sup> Larri Preciado, entrevista.

En ese caso ellos (los marimberos) eran muy cuidadosos. Para esa época los únicos marimbistas eran ellos (Josecito, Climario Rojas, Elena Ortiz, Remberto Escobar), eran irremplazables. Aprendí porque mi mamá Petita Palma puso una escuela de marimba en 1970 y ella traía a estos maestros como Josecito que me enseñaba (...).<sup>80</sup>

En ambos casos visualizamos como la manera de aprender a tocar la marimba y todo el conjunto instrumental es mediante la tradición oral, y gracias a esa tradición oral y a las tradiciones respecto de los usos y funciones de esta música, la música afroesmeraldeña ha podido mantenerse a través del tiempo.

## 5.2. Caracterización de esta pieza musical

“Agua” es una pieza musical tradicional para conjunto de marimba, la cual pertenece a la denominada música festiva de la cultura afroesmeraldeña. La formación instrumental tradicional con la que se interpreta el “agua” está conformada por una marimba, dos bombos, dos cununos, guasá o maracas. Se trata de una pieza que puede ejecutarse tanto en estilo vocal o netamente instrumental. En el estilo vocal-instrumental los cantos son de llamada y respuesta donde un solista canta y un coro responde (responsorial). Su tempo es moderado.

Esta pieza musical era una de las primeras que los antiguos músicos marimberos aprendían, pero actualmente no es muy conocida por los nuevos marimberos, a pesar de ser una pieza muy antigua.

Según Remberto Escobar el “agua larga” es una de las piezas fundamentales del conjunto de marimba y sirve para afinar este instrumento musical. Él lo explica así:

Quando yo construía marimbas, lo que me retumbaba en mi cerebro era la melodía del agua larga, lo que me ayudaba a afinarla perfectamente.

Para Limberg Valencia el sonido del “agua” se lo puede sentir en el ambiente, hasta la atmósfera tiene este sonido.<sup>81</sup>

Durante el trabajo de campo se pudo constatar que Guillermo Ayoví (Papa Roncón) mientras realizaba el proceso de afinación de la marimba utilizaba como referencia a la pieza musical agua larga. En dicho proceso utilizó un pequeño machete para raspar en el centro las tablas de chonta hasta encontrar el sonido correcto.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Alberto Castillo, entrevista.

<sup>81</sup> Remberto Escobar, Valencia, Lindberg. *Memoria viva: costumbre y tradiciones esmeraldeñas...*,60.

<sup>82</sup> Observación de campo: Guillermo Ayoví (Papá Roncón), Borbón, 28 de noviembre del 2019.

Por su parte Larri Preciado señala:

(...) se canta el agua en homenaje a los ríos y al mar, por eso es que dice “agua que corriendo va”, entonces se trasportaban mucho en tiempo atrás en los campos y bajaban con sus sembríos, en balsas y canoas, que también quiere decir que lo va a llevar a su destino. Agua que muestra motivo de inspiración para la creación.<sup>83</sup>

### 5.3. Origen

Al ser esta música de tradición oral, la mayoría de las piezas musicales tradicionales del conjunto marimba son de autoría anónima, es complicado definir su origen. Como mencionamos, a esta música y al “agua” también se la interpreta en la región del Pacífico colombiano. Por eso no se puede establecer con exactitud su procedencia. Cabe mencionar que tanto la marimba como esta pieza musical “agua” ha traspasado el grupo cultural afro, según Fernando Palacios también se manifiesta “como el elemento central del repertorio musical tradicional de los pueblos chachi (cayapas), awa, presentando, sin embargo, características de tempo, melódicas, e instrumentales distintas, pero rítmicamente parecidas”.<sup>84</sup>

El siguiente testimonio de Guillermo Ayoví (Papá Roncón) señala el posible origen del texto que se canta en el “agua”:

El nombre “agua” se refiere a unas mujeres que estaban lavando en el río, jabonaban, le echaban y bajaban por el río de ahí nació el “agua”, por no decirle “espuma que corriendo va”, le dijeron “agua que corriendo va”<sup>85</sup>

### 5.4. Uso y función

Uso y función son dos criterios distintos. El uso está relacionado con el ejercicio práctico de la música; es decir, en qué contexto y de qué manera, mientras que la función siempre responde a las razones del ejercicio artístico. Alan Merriam nos dice (...) la palabra uso se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música, función hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos más amplios a los que sirve<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> Larri Preciado, entrevista realizada por Carlos David Quispe, Esmeraldas, el 27 de noviembre del 2019

<sup>84</sup> Fernando Palacios, *Culturas intangibles en movimiento. La música tradicional afroesmeraldeña. Ámbitos musicales tradicionales afroesmeraldeños* (Quito: Ediciones Abya-Yala. Ecuador), 261.

<sup>85</sup> Papa Roncón, entrevista realizada por Carlos David Quispe, Borbón, 28 de noviembre del 2019.

<sup>86</sup> Francisco Cruces, *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. (Madrid: Trotta, 2008).

De acuerdo a los relatos testimoniales sobre el “agua” podemos señalar que el agua cumple con la función de *contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura* puesto que plasma la idea de *ser vehículo de transmisión de la historia, de mitos y leyendas*.<sup>87</sup> En este caso, basta con escuchar la lírica de la obra para entender la carga histórica y cultural que tiene esta música. También podemos señalar que a través de esta pieza musical se reafirman las costumbres y tradiciones de la cultura afroesmeraldeña.

---

<sup>87</sup> Francisco Cruces, *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. (Madrid: Trotta, 2008).

## Capítulo VI

### Análisis de los Datos

#### 6.1. Análisis general del Agua

El siguiente análisis de la pieza musical “agua”, tomó como referencia las características de análisis planteadas por Fernando Palacios, nos referimos a: disposición melódica, polifónica y rítmica.

Disposición melódica: En la música afroesmeraldeña juega un rol importante la conformación tímbrica. Además, la voz para el canto es el elemento que conjuga al resto de instrumentos y, por ende, su aspecto melódico se posiciona como esencial para el conjunto musical.<sup>88</sup>

En los cantos, la estructura es repetitiva en donde resalta la temática de la lírica que habla del “agua que corriendo va”. Según Papá Roncón el canto se relaciona con el suceso de cuando la gente lavaba la ropa en el río y el agua corriendo iba. A continuación, observaremos también la disposición melódica propuesta por Benjamín Vanegas

Agua

The image shows a musical score for the piece "Agua". It consists of two staves: "Solista" (Soloist) and "Coro" (Chorus). The tempo is marked as quarter note = 66. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: "Juan Manuel buscando caucho a agua que corriendo va". The Solista part has a melodic line with lyrics "Juan Manuel buscando caucho". The Coro part has a rhythmic accompaniment with lyrics "a agua que corriendo va".

La célula rítmica que representa este pasaje es el siguiente:

The image shows a rhythmic cell notation on a single staff. It consists of a quarter rest, followed by an eighth note, an eighth rest, a quarter note, and a quarter rest. This is followed by a repeat sign and then a quarter note, an eighth note, an eighth note, a quarter note, and a quarter rest.

Disposición polifónica: Compuesta por la interrelación de distintas partes melódicas que se exponen por un lado en la marimba y por otro en las voces para el canto.<sup>89</sup> Esta pieza es de carácter pentáfona, sin embargo, no se puede hablar de una escala definida, puesto que en las afinaciones registradas con nuestra grabadora y luego de la transcripción, las notas pueden variar entre octava y octava.<sup>90</sup>

<sup>88</sup> Fernando Palacios, *Culturas intangibles en movimiento...*, 137.

<sup>89</sup> Fernando Palacios, *Culturas intangibles en movimiento...*, 138.

<sup>90</sup> Revisar afinaciones registradas, pag 44.

## Agua

The musical score for 'Agua' is presented in three staves. The top staff is for the Solista (Soloist), the middle for the Coro (Chorus), and the bottom for the Marimba. The tempo is marked as quarter note = 66. The Solista part has lyrics: 'Juan Ma nuel bus can do cau cho'. The Coro part has lyrics: 'a gua que co rrien do va'. The Marimba part includes 'tiple' and 'bordón'.

Disposición rítmica: el aspecto rítmico es quizás el elemento más relevante compuesto por la polirritmia en función de la superposición de distintos modelos rítmicos con base a un pulso establecido.<sup>91</sup> En esta pieza el compás 6/8 prima en todos los datos de campo recogidos en esta investigación. El patrón rítmico más común en la ejecución del bordón de la pieza musical “agua” es negra, corchea, corchea y negra.

El bordón se ejecuta en la región grave de la marimba, tiene la función de acompañar, generalmente se toca entre 5 y 6 tablas y se mantiene en una especie de ostinato<sup>92</sup> durante toda la pieza con alguna variación.

Lo mencionado fundamentalmente se puede observar en el bordón propuesto por Juan Carlos Vivero:

The musical notation for the Bordón part by Juan Carlos Vivero shows a rhythmic pattern in 6/8 time, consisting of a sequence of eighth and quarter notes.

El tiple se ejecuta en la región aguda de la marimba, tiene una función melódica<sup>93</sup> y de contracanto. Por lo general en todas las piezas de la música festiva se tiende a improvisar (repicar) en este registro.

Las células rítmicas pueden variar de una a otra, sin embargo, siempre conservan la esencia de la repetición de las secciones, melodías y cantos. Veremos un ejemplo de la tiple expuesta por Larri Preciado

The musical notation for the Tiple part by Larri Preciado shows a melodic line in 6/8 time, consisting of a sequence of eighth and quarter notes.

En la versión que obtuvimos de Grimio Estupiñán, la melodía del tiple más repetida dentro de esto fue la siguiente:

The musical notation for the most repeated melody of the Tiple part by Grimio Estupiñán shows a short melodic phrase in 6/8 time.

Y su variación es en el segundo compás del fragmento anteriormente expuesto:

<sup>91</sup> Fernando Palacios, *Culturas intangibles en Movimiento ...*,125.

<sup>92</sup> Breve melodía que se repite constantemente en el bajo.

<sup>93</sup> Resultado de la interacción entre la altura de sonidos y ritmos.





Las coplas de esta pieza tratan sobre lo humano-cotidiano.

*Corre el agua, corre el agua  
agua que corriendo va.  
Para arriba y para abajo,  
Agua que corriendo va.  
Te vendo el bague, te vendo el bague,  
Yo te lo compro, Yo te lo compro.  
(Escobar, 1997), 60.*

Algo que caracteriza a esta pieza es que su carácter puede cambiar, dependiendo del texto y del estilo con que se la interprete.

*Llora el agua llora el agua  
agua que corriendo va.  
Juan Manuel buscando caucho  
agua que corriendo va.  
Veo el río Patía  
agua que corriendo va.  
Las lágrimas de su madre  
agua que corriendo va.  
Mojaron toda la orilla  
agua que corriendo va.*

*Frígida Realpe lloraba  
agua que corriendo va.  
Comentado la partida  
agua que corriendo va.  
En cada gota sentía  
agua que corriendo va  
Que la vida se le iba.  
agua que corriendo va  
(Vanegas, 201*

Podemos notar en los ejemplos expuestos que con un cambio de la frase puede cambiar completamente la narrativa y su carácter puede convertirse en dramático manteniendo el mismo patrón rítmico del “agua”. Lo expuesto no da a entender que esta pieza no sea solo bailable si no que en ocasiones por su lirica puede ser de carácter dramático.

La relación entre la música y la letra se da gracias a la tradición oral con que se concibe a esta música, ese así que para aprender a tocar cualquier instrumento de percusión han recurre a onomatopeyas como método de enseñanza. Así, por ejemplo: “papa con yuca” “café con pan” “por-que” “que te pasa a vo”. El investigador y percusionista Héctor Tascón las ha implementado y desarrollado en su método Oí para tocar marimba. Lo expuesto se lo puede implementar en la ejecución del bordón. A continuación, veremos dos ejemplos:

co me pe pe pan co me pe pe pan co me pe pe pan co me pe pe pan co me pe pe pan co me pe pe pan co me pe pe

va mos a ju gar va mos ya va mos a ju gar va mos ya

## 6.2. Afinación de la marimba según datos recolectados

Marimba de Nixon Vernaza (Borbón) 20 tablas material chonta-Fina

1322 Hz 1168 Hz 1048 Hz 978 Hz 883 781 696 662

582 508 490 435 Hz 389 347 324 289

259 244 217 192

Marimba de Grimio Estupiñan (San Lorenzo del Pailon) 19 tablas chonta-Pambil

1559 1411 1264 1158 1046 946 830 760 698 630 574 515

468 409 Hz 377 341 308 288

283

Imagen 1

11 Marimba de Larry Preciado (Esmeraldas) 19 tablas material chonta-fina

Marimba

167 193 221 Hz 239 272 288 323 358

13

Marimba

404 435 Hz 488 528 592 654 708 773

15

Marimba

864 953 1090

Imagen 2

Marimba de Guillermo Ayovi-Papá Roncón (Borbón) 20 tablas material chonta fina-Pambil

Marimba

210 221 Hz 246 261 311 328 370

18

Marimba

417 469 Hz 509 679 675 695 765 838

20

Marimba

935 985 1163 1245

Imagen 3

Imagen 4

Como podemos observar en estas imágenes, la afinación de las marimbas no es coincidente. En la imagen No 3 y No 4 la afinación difiere entre sus octavas. La razón se debe a que la afinación depende del constructor y de cómo cree que debe sonar el instrumento. Las marimbas más “homogéneas” entre sus octavas son la de Nixon Vernaza y de Grimio Estupiñán. Mientras que las de Larri Preciado y Guillermo Ayoví (Papá Roncón) son heterogéneas.

Estos referentes de afinación nos servirán para comprender las variaciones dentro del toque del bordón en la pieza musical “agua” que se desarrolla en el siguiente acápite.

### 6.3. El bordón y sus variantes en el agua.

El bordón es un elemento muy importante a la hora de tocar el agua y todas las piezas que se ejecutan en la marimba porque supone ser la estructura que acompaña al canto. Larri Preciado dice:

La marimba o todas las músicas necesitan un acompañamiento y el bordón es una parte del acompañamiento dirigido a la parte grave de la marimba y la estructura de la música tiene bajo, medios y altos.

Entre las grabaciones registradas, tenemos este ejemplo, tocado por Grimio Estupiñán en la cual implementa un adorno en la ejecución del siguiente bordón.



La disposición rítmica de las figuraciones puede cambiar. A continuación, en el siguiente ejemplo podemos observar son parecidas, pero no coinciden las figuraciones y las notas:



En el segundo compás de la transcripción anterior, se puede ver una variación de la figuración, ahora es corchea y negra. Además, aparece un nuevo elemento que es el doblaje de las notas.

En el siguiente bordón hay una particularidad que no aparece en los anteriores. Según la transcripción realizada, este bordón empieza en anacrusa, y su disposición rítmica difiere con las anteriores puesto que hay más cantidad de figuras de corta duración (corcheas).



El siguiente bordón muestra un aspecto interesante, pues combina figuraciones rítmicas de los bordones anteriores:



Como hemos observado hasta aquí las transcripciones mantienen ciertos patrones similares. El siguiente bordón tocado por Papá Roncón mantiene un parecido al ejemplo de la figura anterior, pero con un cambio en la velocidad ya que esta fue mayor a la anterior.



De acuerdo al análisis realizado a través de la transcripción musical y referente a las formas de tocar el patrón rítmico del “agua” en el bordón de la marimba (por parte de varios músicos portadores de la tradición marimbera), encontramos que no existe un único patrón rítmico, sino varios. Inclusive existen combinaciones de los mismos. Este aspecto es característico en la música de tradición oral y fue categorizado por Emilia Comisel como la “transmisión por variantes”. Según Comisel “es la forma nueva que crea cada intérprete, según su intención, criterio y gusto”.<sup>94</sup>

<sup>94</sup> Emilia Comisel, *Contribuciones al conocimiento de la forma arquitectónica de la musical popular*,

## Capítulo VII

### Conclusiones y Recomendaciones

#### Conclusiones

La pieza musical “agua” manifiesta como una de sus características principales el anonimato, es decir no es posible identificar un autor. Son apropiadas y adaptadas por todas las poblaciones afros del litoral pacífico colombo-ecuatoriano según sus gustos particulares.

El carácter dancístico o dramático de la pieza musical “agua” puede cambiar dependiendo del texto y el estilo con el que se la ejecute. Algunas interpretaciones invitan a bailar: “*corre el agua, corre el agua*”. Otras tienen un carácter dramático: “*llora el agua, llora el agua*”. Lo expuesto diferencia al agua de las demás piezas de carácter festivo como: caderona, caramba, mismas que son exclusivamente bailables.

Las formas de tocar el patrón rítmico del “agua” en el bordón de la marimba, encontramos que no existe un único patrón rítmico, sino varios. Este aspecto es característico en la música de tradición oral ya que esta es transmitida por variantes.

La pieza musical “agua” tiene connotaciones profundas en el marco de la cultura afroesmeraldeña. Por un lado, es un referente para afinar la marimba. Por otro lado, representa a las culturas de río, con todas sus tradiciones, valores y costumbres. De ahí su importancia para mantenerse viva y actualizada a la vez. A través de esta pieza musical se reafirman las costumbres y tradiciones de la cultura afroesmeraldeña.

## **Recomendaciones**

En razón de que existen muy pocos estudios al respecto, se recomienda abordar los siguientes dos ámbitos para futuras investigaciones.

El primero se relaciona con el estudio de la música festiva afroesmeraldeña desde un enfoque integral entre la música, la danza y la poesía.

El segundo atañe a las distintas afinaciones y estilos interpretativos usados en la música de marimba por parte de las culturas chachi, awa y tsáchila.

## Bibliografía

- Constitución de la República del Ecuador, Art. No1, 2008.
- Cruces, Francisco. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2008.
- Comisel, Emilia. Citado en Franco, Juan Carlos et al., *Sonidos Milenarios: La música de los Secoyas, A'Í, Huaoranis, Kicwhas de Pastaza y Afroesmeraldeños*. Quito: Imprefepp, 2005.
- Comisel, Emilia. Contribuciones al conocimiento de la forma arquitectónica de la musical popular, ed, Musical, (Bucarest: 1970)
- Del Álamo Lambert. Guía didáctica para el profesor. S/L, Fundación Juan March, S/F.
- Escobar, Valencia. *Memoria viva: costumbre y tradiciones esmeraldeñas*. Quito: Taller de Arte y Cultura Negra Ecuatoriana “La Canoíta”, 1997.
- Estrella, Lenin y Santos, Kevin. *De marimbo a la tunda: bambuco, andarele y mapalé*. Quito: UDLA, 2018.
- Estrella, Lenin. *Innovación de la tradición afroecuatoriana*, Traversari, n.º 6, (2019).
- Franco, Juan Carlos et al., *Sonidos Milenarios: La música de los Secoyas, A'Í, Huaoranis, Kicwhas de Pastaza y Afroesmeraldeños*. Quito: Imprefepp, 2005.
- Franco, Juan Carlos «*Música Tradicional En La Cuenca Del Río Chota-Mira: El Caso de la Bomba y las Bandas Mochas*» (tesis de licenciatura, Universidad Politécnica Salesiana, 2000), 22.
- García, Juan. *Los Guardianes del patrimonio: compositores y decimeros*. Quito: Génesis, 2002.
- Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Editorial Ecuador, 2007.
- Hernández, Roberto. *Metodología de la investigación*. Ciudad de México: McGraw-Hill, 2014.
- Minda, Pablo. *La Marimba como Patrimonio Cultural Inmaterial. Los Afrodescendientes en Esmeraldas*, Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural 2014, Ecuador
- Mullo, Juan. *Música Patrimonial del Ecuador*, Quito: Ministerio de Cultura, 2009.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, traducción de Angélica Scherp, Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1982.

- Palacios, Fernando. *Culturas Intangibles en movimiento. La música tradicional afroesmeraldeña*. Ámbitos musicales tradicionales afroesmeraldeños Quito: Ediciones Abya-Yala, 2018.
- Palacios, Fernando. *El andarele: en la música tradicional afroesmeraldeña*. Musical tradicional afroesmeraldeña, Quito: Ediciones Abya-Yala. Ecuador, 2014.
- Reynoso, Carlos. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*. Buenos Aires: Sb Editorial, S/f.
- Ritter, Jonathan. *Articulating Blackness in Afro Ecuatorian Marimba performance*. Los Ángeles: UCLA, 1999.
- Rueda, Rocío. *Zambaje y Autonomía. La trata de negros y el comercio de esclavos*. Quito: Ediciones Abya-yala, 2001.
- Vansina, Jan. *La tradición oral*. Barcelona: Labor, 1968.
- Valencia Viannneiz, Henry Ordoñez, Darwin Valencia, Juan García, *Territorios, territorialidad y desterritorialización*, ed. por Juan García, Quito: fundación altotropico, 2010.
- Walsh, Catherine y García, Juan. Citado en: Estrella, Santos. *De marimbas a la tunda: bambuco, andarele y mapalé*. Quito: UDLA, 2018.
- Wong, Ketty. *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura, 2013.
- Zavala. Agustín. *La tradición y el mundo histórico en la filosofía tardí de Nishida Kitaró*. México: El colegio de Michoacán, 2004.

### **Fuentes electrónicas**

- La tv retro, “Décimas Esmeraldeñas 1990 La TV Ecuador”, 2014, en Youtube, acceso 26 de febrero de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=fTatvPpTa1A>.
- Ministerio de Relaciones Exteriores y movilidad humana. Unesco declara a la marimba como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Acceso el 28 de enero del 2020, a <https://www.cancilleria.gob.ec/unesco-declara-a-la-marimba-como-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad/>
- Unesco cultural y patrimonio inmaterial. Música de marimba y cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico Sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas.S/L: S/E, 2015. <https://ich.unesco.org/es/RL/musica->



## **Entrevistas**

Ayoví, Guillermo. Borbón-Esmeraldas (Ecuador), 2019.

Castillo, Alberto. Esmeraldas (Ecuador), 2019.

Estupiñán, Grimio. San Lorenzo (Ecuador), 2019.

Huila, Rosa. Esmeraldas (Ecuador), 2019.

Tenorio, Agustín. Tumaco (Colombia), 2019.

Valencia, Lindberg. Guayaquil (Ecuador), 2019.

Vanegas, Benjamín. Barrio las Colinas –Esmeraldas (Ecuador), 2019.

Vivero, Juan Carlos. San Lorenzo (Ecuador), 2019.

## Anexos

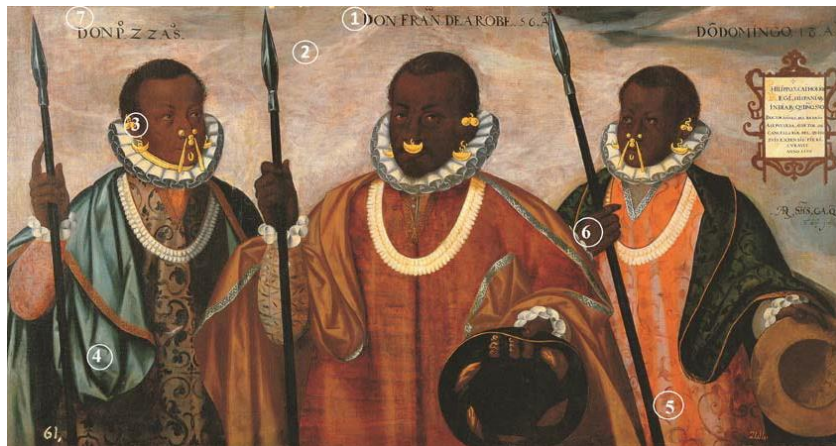


Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8