



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto inter/transdisciplinario

Renacer de Chonta EP de música tradicional afroesmeraldeña

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Producción Musical y Sonora

Autor/a:

Gianfranco Sánchez Balladares

GUAYAQUIL – ECUADOR

Año: 2022

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

Yo, Gianfranco Sánchez Balladares, 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 Producción musical y sonora. 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.

Gianfranco Sánchez B.

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 académicos.

Miembros del Comité de defensa

José Antonio Cepeda Andrade

Tutor del Proyecto inter/transdisciplinario

Luis Pérez Valero

Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos

Mi más grato agradecimiento a los docentes que lo largo de la carrera me transmitieron motivación para generar nuevas propuestas, en especial a los docentes Luis Pérez Valero y Antonio Cepeda quienes acompañaron y guiaron de inicio a fin la realización del proyecto de titulación. De igual forma agradezco fraternamente al estudio TMR music y su productor musical Lucas García por poner todas sus herramientas para una óptima realización de los procesos de producción musical. Por último, agradezco a los músicos participantes y personas que aportaron sustancialmente en la búsqueda de conceptos y singularidades.

Dedicatoria

El presente proyecto lo dedico a las personas que a lo largo de cada semestre y durante el proceso de titulación estuvieron conmigo dándome su apoyo absoluto y más aún en las adversidades, con especial mención a mi padre Benny Sánchez Caicedo, mi madre Eleana Balladares, mi pareja María Fernanda Mera Lozano, mi hermana Melanie Sánchez y mi sobrina Danna Sánchez.

Resumen

La música afroesmeraldeña juega un papel fundamental en el proceso de identidad del pueblo afroecuatoriano; en el presente proyecto se propuso la creación y producción de música afroesmeraldeña en la ciudad de Guayaquil que genere incidencia en el desarrollo sociocultural de este pueblo radicado en dicha ciudad, que promueva su fortalecimiento identitario que ha estado marcado por procesos migratorios de discriminación e invisibilización, así como la globalización que seduce y envuelve en un mundo de nuevas experiencias tecnológicas. En este sentido el presente trabajo realizó la producción del EP *Renacer de Chonta*, para el cual se utilizó la metodología hermenéutica que emplea la interpretación de la realidad desde un plano subjetivo, realizando un análisis más detallado de cada uno de los temas permitiendo en la parte compositiva llevar a cabo la utilización de varios recursos literarios y la fusión con ritmos contemporáneos que le otorguen singularidad a cada obra. Como resultado del proyecto se obtuvo un repertorio de seis canciones que tienen como uno de sus fines motivar a la comunidad artística afro asentado en la ciudad de Guayaquil, a la creación de más obras que resalten la realidad actual de dicha etnia, su cotidianidad, sus desafíos y enriqueciéndose del amplio bagaje cultural e histórico aportado por los afros en el país.

Palabras claves: Identidad, Afroecuatoriano, Afroesmeraldeño, música, producción

Abstract

The music afro-Smeraldean plays a fundamental role in the process of identification of the Afro-Ecuadorian people; this Project proposed the creation and production of Afroesmeraldeña music in the city of Guayaquil, which generates incidence in the Sociocultural development of these people based in that city and to promote the strengthening of its identity, which has been marked by migratory processes of discrimination and invisibilization, as well as globalization that seduces and envelopes in a world of new technological experiences. In this sense, the present work performed the production of the Extended Play *Renacer de Chonta*, for which the hermeneutic methodology was used, which employs the interpretation of reality from a subjective point of view, performing a more detailed analysis of each one of the topics allowing in the compositional part, the use of various literary resources was carried out and the fusion with contemporary rhythms that give singularity to each work. As a result of the project a repertoire of six songs was obtained, one of whose purposes is to motivate the Afro artistic community settled in the city of Guayaquil, to create more works that highlight the current reality of this ethnic group, their daily life, their challenges and enriching the broad cultural and historical background contributed by the Afros in the country.

Keywords: Identity, Afro-Ecuadorian, Afroesmeraldeño, music, production

ÍNDICE GENERAL

Resumen.....	vi
Abstract.....	vii
ÍNDICE DE IMÁGENES	x
ÍNDICE DE TABLAS	xi
ÍNDICE DE GRÁFICOS	xii
Introducción.....	13
Pertinencia del proyecto	14
Objetivos.....	16
Objetivo General	16
Objetivos Específicos.....	16
Descripción del proyecto.....	16
Metodología.....	17
Capítulo 1.....	19
1.1. Sobre la música afroesmeraldeña. Patrimonio y tradición	19
1.1.2. Estudios preliminares	19
1.2. Referencias Artísticas.....	23
1.3. Marco teórico	27
1.3.1. La música afroecuatoriana.....	27
1.3.2. Instrumentos tradicionales afroesmeraldeños	28
1.3.3. El bombo	29
1.3.4. El cununo	30
1.3.5. El guasá.....	30
1.3.6. Las maracas	31
1.3.7. Importancia de la música afroesmeraldeña en Ecuador	31
1.3.8. Los afroesmeraldeños en Guayaquil.....	32
Capítulo 2.....	34
2.1. Concepto de la propuesta artística	34
2.2. Piezas musicales del EP.....	35
2.2.1. Capítulo 1.- “La tunda”	35
2.2.2. Capítulo 2.- “Sirena del Pailón”	37
2.2.3. Capítulo 3.- “Vámono”.....	39
2.2.4. Capítulo 4.- “Tolita Pampa de Oro”	41
2.2.5. Capítulo 5.- “Epifanio y el espanto”	43
2.2.6. Capítulo 6.- “Carnaval en Guayaquil”	45

2.3 Preproducción	47
2.4 Composición y arreglos	47
2.5 Instrumentación	48
2.6 Cronograma de las sesiones de grabación	48
Capítulo 3.....	49
Producción	49
3.1 Rider Técnico	49
3.2 Flujo de software y hardware	51
3.2.1 Grabación de instrumentos autóctonos afroesmeraldeños y bajo eléctrico	51
3.2.2 Grabación de teclados, Guitarra Eléctrica y Guitarra Acústica	51
3.3 Grabación	52
Capítulo 4. Postproducción	59
4.1 Edición	59
4.2 Mezcla.....	60
4.3 Masterización	63
4.4 Portada y contraportada	64
4.5 Proceso de Diseño de portada y contraportada	64
5. Conclusiones	67
6. Recomendaciones.....	68
7. Referencias.....	69
8. Anexos	71

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 Grabación de teclados mediante el plugin Analog Lab V.....	55
Imagen 2 Grabación de Guitarra Eléctrica mediante el plugin Archetype.....	57
Imagen 3 Ventana de Mezcla y plugin Fresh Air.....	61
Imagen 4 Ecuación de Marimba tiple.....	62
Imagen 5 Grabación de Bajo mediante el plugin Ampli tube 5.....	63
Imagen 6 Portada del <i>EP Renacer de Chonta</i>	65
Imagen 7 Contraportada del <i>EP Renacer de Chonta</i>	66

ÍNDICE DE TABLAS

1. Cronograma de las sesiones de grabación.....	48
2. Rider Técnico.....	49

ÍNDICE DE GRÁFICOS

1. Flujo de señal para grabación de instrumentos autóctonos afroesmeraldeños y bajo eléctrico.....	51
2. Flujo de señal para grabación de teclados, Guitarra Eléctrica y Acústica.....	51

Introducción

El presente proyecto tuvo por objeto la producción de un EP que contiene seis canciones inéditas basadas en la tradición oral del pueblo afroecuatoriano asentado en la ciudad de Guayaquil, con una propuesta que ofrece la fusión de varios géneros musicales como el Andarele, San Juanito, Danzante, Bambuco, entre otros, que al mezclarse aportan a la propuesta un enriquecimiento rítmico y melódico. La unión de estos géneros musicales nace de las diversas interacciones socioculturales que se establecen entre los diferentes grupos étnicos en la ciudad de Guayaquil. Además del uso de instrumentos autóctonos afroesmeraldeños como la marimba tradicional y cromática, bombo, cununo, guasa con instrumentos eléctricos y electrónicos como el bajo, guitarra y teclados.

Esta producción toma los elementos musicales presentes en la tradición oral de los esmeraldeños, pasados de generación en generación, como los ritmos Andarele, Bambuco, Bunde, que son interpretados en diferentes escenarios como, presentaciones artísticas, celebraciones (matrimonios o cumpleaños) y rituales (novenas o misas). A su vez esta propuesta se nutre de componentes musicales producto de la influencia personal de los compositores participantes en el EP *Renacer de Chonta*, plasmando dichos factores en obras musicales como “Carnaval en Guayaquil”.

En el contexto actual donde producto de la globalización y las tendencias actuales han dado paso a nuevas interacciones sociales que van desarraigando las manifestaciones culturales propias de estos grupos étnicos, esto debido a la influencia de la información masificante recibida a través de nuevos medios a los que se tiene fácil acceso, por lo que, es necesario promover procesos que fortalezcan la identidad de dichos grupos, su significación cultural, apoyada en los cuentos, mitologías, pinturas, música, danza, entre otras propuestas artísticas.

Además, la creación de nuevas obras artísticas juega un papel importante en el proceso de fortalecimiento de identidades, así como la motivación a otros compositores para la generación de productos artísticos donde se pongan en manifiesto los diferentes sucesos y hechos acontecidos en la cotidianidad de los pueblos, donde se cuenta el progreso y desarrollo de las comunidades.

El abordar la producción del EP *Renacer de Chonta* muestra las dificultades económicas y tecnológicas que el pueblo afro enfrenta al llevar a cabo la realización de sus productos artísticos, dado que el acceso a estudios de grabación por su costo dificulta

la posibilidad a varios compositores, cantantes y músicos para promover la creación de nuevos temas musicales y su respectiva producción en los que se hallan distintas manifestaciones con una vasta riqueza cultural.

Pertinencia del proyecto

Guayaquil posee una gran diversidad étnica, esto la convierte en una ciudad de una amplia riqueza cultural, por lo que es poseedora de diversas expresiones musicales. Dicha música proviene de diferentes raíces ancestrales; dentro de esto, cada grupo étnico es poseedor de ritmos y características musicales que los distingue a unos de otros.

Es característico de la música afro ser adaptativa a su entorno en los diversos lugares a los que ha llegado la población afro acompañada de un sin número de expresiones artísticas y culturales, así como una variedad de ritmos y géneros que se interpretan usualmente con instrumentos musicales creados a partir de elementos presentes en el medio generando música con características tímbricas y rítmicas únicas. Estos géneros se han conservado gracias a la transmisión oral que permite que los conocimientos y saberes se traspasen de generación en generación. En este sentido Andrea Imaginario sostiene que:

La música es una manifestación artística y cultural de los pueblos, de manera que adquiere diversas formas, valores estéticos y funciones según su contexto. A la vez, es uno de los medios por el cual un individuo expresa sus sentimientos.¹

En este sentido la música generada desde la ancestralidad del pueblo afroesmeraldeño ha sido un pilar fundamental en la transmisión de conocimientos y saberes, perpetuando así la tradición oral de este colectivo. De esta manera surge la necesidad de generar productos artísticos que se ajusten a las realidades sociales, fortalezcan la identidad de este grupo étnico y la difusión intercultural de sus expresiones.

Por otro lado, los diferentes procesos de desigualdad y discriminación que durante décadas ha vivido la población afroecuatoriana en la ciudad de Guayaquil, han creado estigmas, estereotipos e invisibilización que agravan la situación de este colectivo dentro de la sociedad, además de la patente desconexión histórica en el imaginario social que

¹ Andrea Imaginario, <<Significado de música>>, Significados (ene. 2021): <https://www.significados.com/musica/>.

excluye el aporte de los afroecuatorianos en el desarrollo del país. A pesar de esto la música y la danza han logrado cierta visibilización dentro del contexto social, con melodías afroesmeraldeñas conocidas como la Caderona y el Andarele que con su alegre y contagiante ritmo atraen a propio y extraños.

Dichos elementos mencionados como los instrumentos afros, ritmos, danzas, entre otros, se conjugaron desde tiempos anacrónicos para convertirse en un mecanismo de resistencia para los esclavizados que distraían a sus esclavizadores con estas expresiones artísticas que eran tomadas como un simple jolgorio que momentáneamente los redimía de su dolor. Además de ser estas expresiones, símbolo de una comunicación esotérica para los demás negros esclavizados que eran avisados que estaba próxima la llegada de los cimarrones.

Otra problemática social que afrontan los afroecuatorianos, son los diferentes fenómenos migratorios que por diversas circunstancias han enfrentado, estos han provocado desconexión con sus tradiciones y manifestaciones culturales, debido a los procesos de globalización que han marcado un despojo de sus costumbres, en este sentido la creación y producción de temas musicales no se ha visto mermada, las canciones que se interpretan son las tradicionales ya conocidas.

En este contexto la propuesta de este proyecto nació con la finalidad de realizar una producción musical acompañados con parte de la comunidad de artistas afroesmeraldeños asentados en la ciudad de Guayaquil, en este caso músicos, cantantes y escritores. El proyecto pretende motivar a la creación de nuevas propuestas que puedan ser socializadas y de esta forma generar una oferta de propuestas artísticas de la comunidad afro para la ciudad de Guayaquil.

El presente proyecto busca beneficiar a la colectividad, artistas, cantantes, agrupaciones de danza y música tradicional, entre otros, que exponen en escena diversos temas del repertorio musical afroesmeraldeño. En este sentido la importancia de este trabajo radica en el aporte que hace no solo a los procesos de producción musical del pueblo afroesmeraldeño, sino también al fortalecimiento de las identidades diversas dentro de la ciudad de Guayaquil, mediante la utilización de historias, cuentos, mitologías y deidades plasmadas en obras literarias de diversos autores, a más de esto servirá como una herramienta de consulta para estudiantes y docentes de universidades y colegios, al

mismo tiempo como un agente dinamizador de nuevos trabajos de producción musical que nos lleven a fortalecer la identidad musical del país.

Objetivos

Objetivo General

- Producir un EP de música afroesmeraldeña con la agrupación afroecuatoriana Chonta, Cuero y Bambú fusionando su música con ritmos ecuatorianos y latinos que aporten al fortalecimiento identitario y popularización de esta música en la comunidad, desde la ciudad de Guayaquil.

Objetivos Específicos

- Realizar un análisis musical de los ritmos afroecuatorianos tradicionales como material de estudio para la creación de las nuevas composiciones.
- Realizar un análisis lírico de los cuentos, mitologías y tradiciones cantadas como material de estudio para la creación de las nuevas composiciones.
- Elaborar la composición y producción de seis temas basados en las mitologías, cuentos y deidades afroesmeraldeñas.

Descripción del proyecto

El proyecto *Renacer de Chonta* antes de adoptar el nombre actual tuvo un proceso de preproducción y producción de canciones de música afroesmeraldeña que en su momento fueron únicamente utilizadas para concursos musicales o concursos de danzas tradicionales de la costa, en acompañamiento a la Corporación afroecuatoriana Chonta, Cuero y Bambú, grupo de música y danza afroesmeraldeña radicada en la ciudad de Guayaquil y creada en el año 2005 como un proyecto motivado por la Dirección de Acción Social y Educación del Municipio de Guayaquil.

De ese modo el proyecto tomó dichas composiciones pertenecientes a la agrupación con el fin de revitalizarlas y complementarlas con composiciones actuales y originales, que relaten mitologías o historias a las que no se les ha dado relevancia o mayor claridad. Además del uso de recursos de la música afroesmeraldeña como el canto de llamada y respuesta, sumando otros recursos literarios y la utilización de herramientas tecnológicas.

La grabación del EP *Renacer de Chonta* partió inicialmente desde una investigación sobre la historia de los seis temas escogidos para formar parte del proyecto, dichas investigaciones tienen como fin indagar más allá de lo que narran las letras de canciones que forman parte de la tradición oral afro esmeraldeña y así lograr que la composición de las letras se nutra del valor cultural de dicha investigación.

Posterior a eso, la producción de cada canción tomó elementos de géneros de la música ecuatoriana y latina buscando una estética característica, que se reforzó mediante el uso de instrumentación autóctona, instrumentos eléctricos y electrónicos.

Metodología

En este trabajo se usó como metodología la hermenéutica que utiliza la lectura de textos de manera interpretativa de acuerdo al contexto afrontado en el proceso de preproducción del EP *Renacer de Chonta*. Para ello se emplearon las técnicas de lectura comprensiva e interpretativa en los diferentes procedimientos de recopilación de la información literaria.

Por lo tanto, el método hermenéutico corresponde a una técnica de interpretación de textos, escritos u obras artísticas de distintos ámbitos. Su propósito principal es servir de ayuda en el área comprensiva de un texto.²

En este sentido la hermenéutica se trata de una propuesta de interpretación de la realidad desde la cotidianidad, que permite la comprensión de símbolos a través del conocimiento en comunidades que comprenden su interacción y generan formas diversas de comunicación

Por otra parte, el uso de un registro escrito de cada uno de los temas supone el punto de arranque de todo diseño y rediseño o mejora del proceso de las composiciones. Se trata de una planificación estructurada donde se utilizó borradores para lograr la creación literaria y como un apoyo para las distintas etapas de producción musical.

Por tanto, los perfiles de selección de los temas serán:

- Selección de temas de la tradición oral afroesmeraldeña (Cuentos, mitologías, deidades).

² Daniela Rodríguez, <<Método hermenéutico: origen, características, pasos y ejemplo>>, Lifeder (abril. 2019): <https://www.lifeder.com/metodo-hermeneutico/>.

- Se seleccionaron temas tradicionales más representativos de la música afroesmeraldeña, por ejemplo: “Andarele”, “Torbellino”, entre otros.
- Adaptación de dos ritmos afroesmeraldeños a las temáticas líricas producto de la investigación
- Composición de tres temas inéditos que guarden relación con los cuentos, mitologías y deidades esmeraldeñas.

Las obras que forman parte del EP *Renacer de Chonta* están compuestas en parte por obras ya conocidas en el repertorio afroesmeraldeño tales como, “Torbellino” y “Andarele”, pero estas se presentaron al público con un enfoque más moderno de instrumentación y propuesta lírica.

Desde el aspecto de la construcción lírica, el proyecto profundiza en las historias narradas en la tradición oral e intenta a partir de la investigación realizada para cada tema, plasmar en el producto artístico letras que se acerquen más a la tradición original, logrando de esta manera resignificar las canciones. Además de los temas tradicionales reestructurados, el EP *Renacer de Chonta* se complementó con canciones inéditas cuyos nombres son: “Epifanio y el espanto”, “La Sirena del Pailón”, “Carnaval en Guayaquil” y “Tolita pampa de Oro”.

La estética sonora buscó mantener la naturalidad de los instrumentos autóctonos combinándolos con sonoridades más actuales de instrumentos acústicos y eléctricos, que aportaron al conjunto y variaron según la temática de cada canción. Esta propuesta estética fue complementada por los procesos de mezcla y masterización pensados desde un lado artístico, propositivo y no solo desde lo técnico.

Capítulo 1

1.1. Sobre la música afroesmeraldeña. Patrimonio y tradición

1.1.2. Estudios preliminares

El arte ha sido utilizado en un contexto social como una terapia efectiva para individuos de grupos vulnerables, mejorando su calidad de vida, promoviendo oportunidades y nuevas perspectivas de vida. La aplicación de proyectos artísticos vinculados a comunidades fomenta espacios sanos de interacción entre varias personas de similares condiciones, generando en ellos un sentido de pertenencia y de apoyo mutuo. Dentro del espacio artístico los participantes pueden encontrar momentos de desfogue y sentir la contención de un grupo humano. Sin este tipo de sujeción, es muy fácil que los jóvenes con situaciones cotidianas complejas ingresen a pandillas o se inicien en el consumo de drogas a temprana edad.

Es por esto, que los proyectos sociales vinculados con el arte tienen una relación directa con los niños, niñas y jóvenes de los sectores urbano populares en los procesos de enseñanza artística para su posterior reinserción en la sociedad, destacando para esto el uso de diversos elementos materiales para la elaboración de instrumentos, en este sentido, un ejemplo de un proyecto artístico exitoso es la Orquesta de Instrumentos Reciclados de Cateura originarios de la ciudad de Asunción, capital de la República del Paraguay.

La Orquesta de Instrumentos Reciclados de Cateura se conforma con niñas, niños y jóvenes aledaños a las comunidades coincidentes con el mayor vertedero de la capital del País que lleva el nombre de uno de los ríos cercanos a la zona, a parte los integrantes de dicha orquesta se enfrentan a varias problemáticas sociales como el consumo de drogas por parte de sus padres o familiares, muchos de los cuales sustentan su día mediante el reciclaje y enfrentando a dichos jóvenes a espacios vulnerables de pobreza y abandono.

A pesar de esto en el 2005 se crea la Orquesta de Cateura presentándose a la comunidad como una vía de motivación para idear y perseguir un próspero porvenir mediante la construcción e interpretación de instrumentos de viento, cuerdas y percusión como, violines, contrabajos, flautas, saxofones, redoblantes, entre otros, fabricados en su totalidad por los desechos rescatados del vertedero. Entre su variado repertorio interpretan obras de música clásica, obras originarias de Paraguay, logrando de esta forma un éxito rotundo que los ha llevado a presentarse en grandes escenarios de América y Europa, codeándose con personajes artísticos importantes, destacando su participación como

teloneros en la gira por Latinoamérica de la banda estadounidense Metallica en el año 2014.

Un violín “de verdad” vale más que una casa en el barrio marginal de Cateura, en Asunción (Paraguay), pero la orquesta que lleva su nombre, y que actuó el 2 de enero en el Teatro Real de Madrid, no cambiaría por nada los instrumentos hechos con objetos abandonados y reciclados con los que nació en 2005 y que les han hecho famosos por darle “un futuro” a quienes no lo tenían.³

La música afro ha tenido importante repercusión regional en América Latina. En países como Perú se exponen diferentes géneros musicales como el Baile Tierra, Marinera, Festejo, entre otros, dando paso a la masificación de la música tradicional siendo no solo utilizada como acompañamiento de grupos de danza, sino como conjuntos meramente musicales con puestas en escena que han proporcionado en gran medida el fortalecimiento identitario de dicho país.⁴

Otra de las formas de popularizar la música afro es a través de los diferentes festivales que se realizan y que mantienen un efecto multiplicador y generador de espacios, poniendo en evidencia ante el público una gran variedad de ritmos y danzas tradicionales. Tal es el caso del Festival que se realiza en la ciudad de Cali - Colombia denominado Festival del pacífico “Petronio Álvarez”, que tiene una participación activa de varias agrupaciones afroecuatorianas.

Los festivales musicales tienen como objetivo la exposición de las diferentes manifestaciones culturales promoviendo y fortaleciendo las identidades diversas. Por su parte, los festivales de música tradicional buscan reivindicar los diferentes procesos artísticos y socioculturales sostenidos en el tiempo e intentan reposicionar la música ancestral como parte fundamental de la cultura de los pueblos. Estos espacios resultan pertinentes sobre todo en la época actual donde la modernización y la globalización ha

³ Concha Barrigós, <<Cateura, una orquesta que conquista al mundo con lo que algunos desechan>>, La Vanguardia (03-ene. 2020): <https://www.lavanguardia.com/natural/20200103/472672180978/cateura-orquesta-instrumentos-reciclados-exito-concierto-teatro-real-madrid-ecoembes.html>

⁴ Juan Pablo González R, <<Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos>>, *Revista musical chilena* 55 (ene. 2001): 38-64, <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019500003>.

ido aplicando nuevas modas y estereotipos masificantes que van debilitando los procesos culturales locales.⁵

Desde épocas ancestrales la música afroecuatoriana ha jugado un papel fundamental en el desarrollo y fortalecimiento de la identidad de su pueblo, dicha música está presente en los diferentes procesos de resistencia emprendidos desde la llegada del pueblo afro esclavizado al territorio que actualmente se conoce como Ecuador. Estas manifestaciones musicales están relacionadas con una diversidad de representaciones artísticas que expresan diferentes valores de la cultura afroecuatoriana.

En el Ecuador los afroecuatorianos han llevado procesos de producción musical importantes para el desarrollo identitario y musical, ejemplificar trabajos como los de Río Mira integrado por músicos ecuatorianos y colombianos, Kevin Santos desde Quito - Pichincha, Grupo Etnia, Grupo Bambuco, Los hermanos Cetre, Madera Metálico, Los Chigualeros desde Esmeraldas, logrando posiciones importantes en los diferentes medios de transmisión a nivel nacional e internacional.

Por otra parte, una de las agrupaciones que mantiene viva la tradición oral del pueblo afro es “Juanito Bosco”, este grupo ejecuta proyectos sociales, artísticos y culturales en el sector de la Isla Trinitaria y en las comunidades de Nigeria al sur de Guayaquil; teniendo como objetivo el reposicionamiento de la cultura del pueblo afroesmeraldeño, como colectivo étnico mayoritario en el sector, aportando con procesos de enseñanza de música y danza para lograr su fortalecimiento identitario.⁶

Además del proyecto antes mencionado, existen varias organizaciones que realizan procesos socioculturales entre las que se cita a Hilarte en Guayaquil y Casa Ochún en Quito, que son lugares con una propuesta social desde lo pedagógico y artístico que entre sus capacitaciones se dictan clases de música y danza afroesmeraldeña logrando espacios generadores de la transmisión de conocimiento, promoviendo de este modo la

⁵ Ivonne Johanna Caicedo Vallecilla, Nelson David Jiménez Puentes y Liliana Hilary Quijano Quintero, <<Festival de música del Pacífico “Petronio Álvarez”>>, Universidad Autónoma de Occidente, Facultad de Comunicación Social, Programa de Comunicación Social - Periodismo (2011): 11, <https://red.uao.edu.co/bitstream/handle/10614/1023/TCS00170.pdf?sequence=3&isAllowed=y#:~:text=Este%20festival%20cuenta%20como%20objetivo,tiene%20como%20misi%C3%B3n%20la%20conservaci%C3%B3n>

⁶ Mario Valiente Velásquez, << Un centro revitaliza la historia y arte de los afros >>, El Telégrafo (29-agt. 2018): <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/sociedad/6/centro-afro-islatranitaria>.

participación de personas de diferentes grupos étnicos y el aprendizaje de los métodos tradicionales y modernos para la ejecución de dichas artes.

A su vez, el desarrollo de proyectos que fortalezcan la identidad del pueblo ecuatoriano en cuanto a la tradición oral afro se resalta en procesos de reconocimiento y masificación de la memoria colectiva de este pueblo. En este sentido:

Proyectos como “La sistematización y creación en los procesos de aprendizaje de música tradicional ecuatoriana en el quehacer universitario”, han desarrollado procesos comunitarios importantes y definiciones de conceptos como el de memoria colectiva, “entendida como la filosofía y la enseñanza de los y las mayores como práctica decolonial para recuperar, fortalecer, repositonar y reconstruir la existencia como derecho ancestral”.⁷

En función de lo antes planteado el presente trabajo aborda el fortalecimiento de la música afroesmeraldeña producida desde la ciudad de Guayaquil siendo esta la de mayor población de afroecuatorianos, según cifras realizadas en el Censo 2010.⁸ En dicha urbe, aún a pesar de tener una población alta de afroesmeraldeños, existe poca visibilidad de obras musicales originales representativas. Existen, sin embargo, agrupaciones que vinculan la danza, la música y promueven espacios de encuentro artístico para la comunidad afro, por ejemplo: Reviviendo los tambores, Raíces del pacífico, Anjoa, Afro mestizo candente, Chonta, Cuero y Bambú, entre los más relevantes.

Tal como habíamos mencionado la memoria colectiva juega un papel importante en el proceso identitario de las comunidades, los hechos folclóricos son la historia de los pueblos, estos son representados en diferentes espacios culturales que dan paso a puestas en escena donde se muestra la riqueza y diversidad cultural, promoviendo así la interculturalidad y fortalecimiento de la identidad colectiva.⁹

⁷ Lenin Estrella, <<La sistematización y creación en los procesos de aprendizaje de música tradicional ecuatoriana en el quehacer universitario>>, *Revista de investigación sonora y musicológica Traversari*, N.º 6 (2018): 59.

⁸ Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. Base de datos. Censo de Población y vivienda 2010. <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/base-de-datos-censo-de-poblacion-y-vivienda/>

⁹ Juan García Salazar, *Los guardianes de la tradición, Compositores y decimeros* (Esmeraldas, Ecuador: Génesis, 2003), 10.

1.2. Referencias Artísticas

Es importante destacar el aporte que varios artistas y agrupaciones han dado a la música afroecuatoriana, pues este ha contribuido al proceso de fortalecimiento de las identidades, siendo fundamental en el desarrollo de transmisión de conocimientos y saberes ancestrales de este pueblo. La creación de nuevos temas musicales, así como la interpretación de los tradicionales permiten el sincretismo de lo tradicional con lo moderno plasmado en la música, en este sentido, es partir de la contribución de estos artistas que podemos darnos la oportunidad de continuar con la producción de nuevos temas musicales basados en la cotidianidad del pueblo afroesmeraldeño asentado en Guayaquil.

Una de las agrupaciones que destaca a nivel nacional e internacional interpretando música del pacífico colombo-ecuatoriana, es el colectivo musical Río Mira cuyo <<objetivo principal del flamante proyecto musical es “crear un encuentro intergeneracional entre los sonidos de la música afro del Pacífico”, entre Colombia y Ecuador>>. ¹⁰

Este encuentro generó la producción musical denominada *Marimba del pacífico*, el álbum contiene temas tradicionales como Torbellino, Patacoré, Andarele y varios temas generados a partir de la interacción de los personajes de ambos países. En el disco intervienen artistas como Esteban Copete, Karla Canora, Benjamín Vanegas, entre los más destacados. La agrupación ha recorrido escenarios importantes por sus países de origen y Estados Unidos.

Otra de las figuras afroesmeraldeño, destacadas a nivel nacional e internacional es el etnomusicólogo Lindberg Valencia, exdirector de la Casa Ochún, siendo ambos lugares donde se prepara musicalmente a jóvenes afroecuatorianos de la provincia de Pichincha, además de su participación en diferentes agrupaciones como La Grupa, Sendero, entre las más reconocidas.

Kevin Santos quien arriba con su familia a la ciudad de Quito a sus seis años y quien más adelante participaría de los diferentes proyectos de formación musical en La

¹⁰ Rodrigo Piedra, << Conocé al colectivo de músicos Río Mira con su disco debut “Marimba del Pacífico”>>, indiehoy (12-sept. 2017): <https://indiehoy.com/descubrir/conoce-al-colectivo-musicos-rio-mira-disco-debut-marimba-del-pacifico/>

Mama Cuchara, es uno de los exponentes del género fusión de la bomba del Valle del Chota y la Marimba esmeraldeña, fortaleciendo nuevos espacios culturales a través de su aporte musical.

Cantante, músico, compositor y catedrático en la Universidad de las Américas de la ciudad de Quito, además ha desarrollado actividades como, director del grupo de música Ochún, sumando la producción de los discos titulados *Mis Almas* en el 2016 y *Selvático* en el 2020.

Ha participado junto a grandes agrupaciones y artistas como Papá Roncón, Lindberg Valencia, Rosa Huila, Las Tres Marías De Chalguyacu, Tadashi Maeda, Alberto Caleris, Susana Baca, Alex Alvear, Benjamín Vanegas, Grupo Suenan Marimba, Grupo Improvisando, Yage Jazz, Karina Clavijo, Grupo Melanina, Karla Kanora, Fausto Miño, Orquesta Sinfónica Nacional, Carlinhos Brown, Hugo Idrobo, Ubuntu, Swing Original Monks, La Tunda, Bocapelo entre otros.¹¹

Otro referente importante de este proyecto es la artista Rosa Wila cantora y gestora de la tradición oral afroesmeraldeña de 86 años de edad, destaca entre los ritmos que interpreta, arrullos, alabaos, chigualos, obteniendo reconocimientos nacionales e internacionales por su aporte a la difusión de esta música tradicional.

Su primera agrupación se nombró Unión y lucha en honor al barrio en el que habitaba, posteriormente el nombre de la agrupación cambió, llamándolo La Voz del niño Dios. Dentro de su trayectoria se puede mencionar su participación con grandes músicos como Papá Roncón y el grupo Jolgorio internacional de Santiago Mosquera.

Su verdadera vocación está en los arrullos (cantos o coplas afroesmeraldeñas dedicadas en especial a los santos y a los niños), que los entona con inspiración desde joven cuando residía con sus padres en la comunidad Punta de Piedra, junto al río Cayapas, en el Norte de la provincia de Esmeraldas.¹²

¹¹ Cultura, << ¡Con la MARIMBA, hasta las últimas!>>, El Telégrafo (28-oct. 2019): <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/marimba-ultimas-musica-afro>

¹² Intercultural, <<La vida de Rosa Wila, cantora afroesmeraldeña, en exposición>>, El Universo (13-oct. 2019): <https://www.eluniverso.com/noticias/2019/10/13/nota/7557446/vida-rosa-wila-cantora-afroesmeraldena-exposicion/>

Guillermo Ayoví mejor conocido como Papá Roncón, obtiene esta denominación del pseudónimo “Roncador” esto por un pez del mismo nombre. Nacido en Borbón en la provincia de Esmeraldas, a sus 92 años aún interpreta instrumentos como la Marimba y la Guitarra, obteniendo la nominación como Patrimonio Humano Vivo. Desde muy temprana edad mantuvo relaciones con la población Chachi con quienes dio sus primeros pasos entonando la marimba.

Es director de la fundación Catanga, la misma que ha dado la generación de varios músicos y agrupaciones de música y danza tales como: Madera Metálicos, La Canoita, Cotroco y Guasá, entre otros. Dentro de su trayectoria se destaca su participación en países como Perú, Colombia, Japón, Estados Unidos y Alemania.

“Papá Roncón”, es la fusión de dos momentos distintos que vivió. De muy niño, en las calles de su natal el Borbón, comercializaba los pescados capturados por su padre en el río. Junto con su canasta ofrecía a viva voz los aguacucos o roncadores y quien fuera su amigo Gilberto Martínez lo bautizó como Roncador y otros “Roncón”.¹³

Bambuco fundada en el año 2000 es una agrupación que interpreta música afroesmeraldeña, está dirigida por el músico Larry Preciado quien fue ganador como Mejor intérprete de marimba tradicional en la cuarta edición (2000) del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez realizado en la ciudad de Cali-Colombia como músico perteneciente a un grupo de Tumaco-Colombia, En la quinta edición (2001) del mismo festival participó con su agrupación Bambuco obteniendo los premios a mejor agrupación, mejor intérprete de marimba y mejor voz, premio recibido por Segundo Nazareno Mina conocido como Don Naza.

Bambuco es un grupo afro-ecuatoriano de Esmeraldas, en la costa norte de Ecuador. Ellos tocan música con marimba típica de la región caracterizada por ritmos repetidos de percusión y con escasa lírica. La Marimba está siempre presente, suministrando la melodía base de las canciones. La palabra

¹³ Ministerio de Cultura y Patrimonio, <<Papá Roncón: el patrimonio humano vivo con el que cuenta la Marimba>>, Ministerio de Cultura y Patrimonio (7-dic. 2015): <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/papa-roncon-el-patrimonio-humano-vivo-con-el-que-cuenta-la-marimba/>

"Bambuco" también se refiere a la clase de baile que a menudo acompaña esta música.¹⁴

Una de las agrupaciones que ocupa un sitio importante dentro de la interpretación de música en la provincia de Esmeraldas es Los Chigualeros, dentro de su repertorio musical se exponen ritmos como la salsa, currulaos o montunos. Esta dirigida por el músico Segundo Quintero (segundillo), quien ha obtenido varios premios y nominaciones por su aporte en la producción de música donde se destacan historias y cuentos de la provincia.

Los Chigualeros han logrado llegar a las salas de cine del mundo a través de su Documental "CHIGUALEROS" que ha ocupado los primeros lugares en los festivales de cine en Alemania, España, Italia, Francia y Suecia; a nivel de actuación, su clase los ha llevado a los mejores escenarios, donde han alternado por reiteradas ocasiones con las mejores orquestas del mundo, Oscar D' León, Gran Combo, Roberto Rojas, Sonora Ponceña, Gilberto Santa Rosa y Conjunto Clásico de Puerto Rico, Los Van Van y Sonara Matancera de Cuba, Grupo Niche, Guayacán, Grupo Gale, Grupo Niche, Joe Arroyo, Caneo, Son de Azúcar, Fruko, entre otras agrupaciones de Colombia; Willie Colón, Rubén Blades, Carlos Santana, Henry Fiol y otras tantas figuras de la música.¹⁵

La grupa creada en el año 1999, está integrada por músicos ecuatorianos entre ellos Ivis Flies, Lindberg Valencia, Johnny Ayala, Danilo Arroyo, entre otros. Agrupación Quiteña que se planteó como objetivo fusionar la música tradicional ecuatoriana con ritmos contemporáneos plasmando esencialmente la identidad musical de país. En el año 2004 lanzan la producción denominada *La Grupa* que contiene el tema del repertorio tradicional esmeraldeño conocido como Caderona.

Ivis Flies, quien es el vocalista, bajista y líder del grupo, explica que "la idea de La Grupa es atar los cabos sueltos de la música y la cultura ecuatorianas. Es un intento por apropiarnos de nuestra identidad y tratar de buscar el sonido

¹⁴ Música, <<'Bambuco' viaja a Estados Unidos>>, El Universo (5-sept. 2003):

<https://www.eluniverso.com/2003/09/05/0001/259/899F8EE259404F57BA9FA895040A9D7F.html/>

¹⁵ Gorka Molero, Felipe Maqui, <<Orquesta Los Chigualeros – Salsa Esmeraldeña>>, Casa de la Música (19-oct. 2020): <https://casadelamusica.ec/obras/chigualeros>

ecuatoriano”. Y es que, según agrega, la intención no es olvidarse de la música tradicional, al contrario, intentan acercarla a los jóvenes con sonidos renovados.¹⁶

1.3. Marco teórico

1.3.1. La música afroecuatoriana

La música afro es una de las formas de expresión cultural más significativa y popular de este pueblo y está presente en varios aspectos sociales, simbólicos característicos de su identidad como en canciones de cuna y celebraciones religiosas y fiestas populares. Es cotidiano ver espectáculos en los que las interpretaciones musicales son acompañadas por danzas afro. Estas expresiones artísticas vinculan elementos culturales identitarios del pueblo afro como mitologías, cuentos y deidades.

La música afrodescendiente se caracteriza principalmente por ser producida a partir de la sonoridad entre voces cantoras. Como expresión artística, la música es uno de los elementos más fuertes en las distintas culturas, y en las cultural afro descendientes, identifica a cada uno de los pueblos.¹⁷

Esto se ha convertido en el aspecto fundamental donde se desarrollan y reproducen todas las prácticas culturales que caracterizan al pueblo afroecuatoriano. A través de esto se ha conjugado la transmisión oral conformada por el conjunto de troncos familiares asentados en un territorio urbano o rural donde se posee una cultura, se comparte una historia, se conservan costumbres y se mantiene una conciencia de identidad propia.

En este sentido se establecen dos asentamientos de afroecuatorianos en el país, por un lado, los de la región del Valle del Chota con La Bomba como su música y danza tradicional que adopta el nombre de su tambor principal cuyo cuerpo bímembráfono se ejecuta a través del percutir con las manos, mientras que los afroecuatorianos asentados en la provincia de Esmeraldas utilizan como instrumento principal de su música y su

¹⁶ Gente, <<La Grupa, en busca de la música ecuatoriana>>, El Universo (14-jun. 2004): <https://www.eluniverso.com/2004/06/14/0001/1065/6584EB9C13784D1B869FED998B951FE6.html/>

¹⁷ Lindberg Valencia Zamora, <<Origen, construcción, afinación: La Marimba Esmeraldeña>>, Issuu (31-mar. 2016): https://issuu.com/libreriacce/docs/traversari_3/s/11406786

danza La Marimba. Esto constituye diferencias socioculturales que llevaron a formas distintas de expresar su música.

En la Música Afroesmeraldeña se ejecutan una gran variedad de ritmos, entre los más conocidos El Andarele, Caderona, Torbellino, Caramba, Agua, entre otros, teniendo cada uno su sonoridad o melodía característica que va expresando y acompañando los versos cantados, esto ya que, cada canción mantiene su propia historia como el descubrimiento de oro, la sensualidad de la mujer esmeraldeña o para culminar las fiestas. A pesar de la variedad melódica o rítmica estas canciones utilizan la misma escala pentatónica y varían entre los compases 4/4 y 6/8.

Antiguamente los conjuntos de música afroesmeraldeña animaban con dichas melodías las fiestas que perduraban en las comunidades aproximadamente una semana. En este sentido la Música Afroesmeraldeña forma parte de un modelo social a través del cual se establecen normas y símbolos como elemento indispensable de comunicación en el proceso de transmisión oral.

1.3.2. Instrumentos tradicionales afroesmeraldeños

El principal instrumento de los conjuntos de música afroesmeraldeña que da la pauta melódica de inicio a fin a los demás instrumentos, es la Marimba la cual:

Está construida con teclas de madera de la región llamada Chonta. Sus resonadores son pedazos de caña guadua, sostenidos por un marco de dos travesaños de ubicación casi paralela, apoyados en dos trípodes.¹⁸

Este instrumento es ejecutado por músicos que usan dos baquetas de madera que en un extremo están cubiertas de caucho, su ejecución se da a través del percutir de estas baquetas sobre las teclas, por lo que, la Marimba es un instrumento melódico percusivo originalmente pentáfono que en la actualidad también se construye con su afinación cromática, en la cual se interpretan las melodías de las diferentes composiciones musicales afroesmeraldeñas.

Para los afroesmeraldeños la Marimba es un instrumento de que les conecta con la espiritualidad esto debido a que su afinación se da en función de la conexión con los elementos de la naturaleza y ancestralidad que tiene que ver con el proceso de desmontaje cultural debido a la migración forzosa de los esclavizados y el nuevo montaje de este

¹⁸ Ramón Macías Cedeño, *Esmeraldas Tradiciones y Verdades* (Esmeraldas: Vida, 2008), 103.

instrumento desde su imaginario en tierras ecuatorianas, su sonoridad genera manifestaciones de euforia que se expresan a través de movimientos que emulan el cortejo.

La marimba es considerada más que un instrumento musical, pues forma parte de las diferentes manifestaciones de la cotidianidad de los esmeraldeños, así como, las interacciones y cohesiones sociales que generan identidad al colectivo afro. La marimba ocupa además un sitio importante en los diferentes procesos del pueblo afro como un instrumento no solo de manifestaciones artísticas sino también como una herramienta de resistencia durante los la esclavización y sometimiento de este pueblo.

La UNESCO en el año 2015 declaró a los cantos, música y danzas tradicionales afro como patrimonio inmaterial de la humanidad.

La música de marimba y cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico Sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas fue Inscrita en 2015 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.¹⁹

Los demás instrumentos de gran importancia en los conjuntos de marimba guardan similitud con instrumentos africanos. Estos instrumentos son el complemento ideal de la marimba, pues se genera entre ellos un constante llamado y respuesta, dando una riqueza rítmica que se logra con la ejecución de estos instrumentos de percusión.

1.3.3. El bombo

Instrumento bимembranófono (tiene dos membranas, una en cada lado) de cuerpo cilíndrico o tablillas que deben ser ensambladas de forma circular. Para la construcción del cuerpo se usan maderas de buena sonoridad como el palialte, la jigua, el amarillo tainde, calade, tangaré, maderas que deben ser cortadas en luna menguante y luego secadas completamente. Las membranas son una de cuero de venado y la otra de cueto tatabra (puerco de monte).²⁰

¹⁹ Patrimonio Cultural Inmaterial, <<Música de marimba y cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del pacífico Sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas>>, Unesco (2015): <https://ich.unesco.org/es/RL/musica-de-marimba-y-cantos-y-bailes-tradicionales-de-la-regin-colombiana-del-pacifico-sur-y-de-la-provincia-ecuatorialiana-de-esmeraldas-01099>

²⁰ Juan Carlos Franco y Paulina Donoso, *La mulata. Música ritual del norte de Esmeraldas* (Quito: Ediciones Continente, 2002), 23.

Este instrumento utiliza dos aros de madera de jagua que sirven para proteger ambas membranas y para realizar el templado de dichas membranas, en los conjuntos de música afroesmeraldeña es el instrumento que marca el ritmo en cada uno de los temas que se ejecutan. Se pueden utilizar dos bombos en los conjuntos de música y que se denominan macho y hembra.

Denominado como el bajo de la música afroesmeraldeña debido a su registro grave y por su apoyo rítmico a los demás instrumentos. Una vez que la marimba inicia su melodía, el Bombo es quien hace el llamado con sus remates y da la pauta a los demás instrumentos para estar atentos a lo que sucederá en el conjunto.

1.3.4. El cununo

Es un instrumento de percusión de un solo cuerpo y una sola membrana. Se considera que el modelo fue traído por los esclavos africanos que llegaron al Caribe, a las costas de Colombia y Ecuador (en la provincia de Esmeraldas). Su cuerpo se logra horadando o vaciando un tronco de árbol mediano, al que en su terminado se da una forma cónica. Se ejecuta con las manos y se coloca entre las piernas.²¹

Es otro de los instrumentos pertenecientes a la familia de los tambores, al igual que el Bombo este instrumento acompaña a la Marimba en todos los ritmos que en ella se ejecutan con una mayor densidad rítmica que el Bombo mediante el uso de varias figuras musicales y distintas formas de percutir el instrumento provocando sonidos medios graves, secos u opacos. El cununo macho es también llamado como cununo repicador y tiene un sonido grave, y el cununo hembra también llamado arrullador tiene un sonido agudo o alto. Entre estos cununos se da un dialogo mientras se entonan, mientras el macho repica el hembra mantiene la base y así sucesivamente.

1.3.5. El guasá

El Guasá es un instrumento musical empleado en los conjuntos y fiestas de marimba. Se le considera “la risa o el brillo de la música”. Se fabrica con caña de guadúa, clavos de chonta (o pambil) y semillas de achira. El nombre de

²¹ Jackson Ayoví Quiñónez, <<Manual de construcción de instrumentos musicales Afro-Esmeraldeños>>, Universidad Central del Ecuador (2021): 29, <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/23376>

alfandoque se ha ido perdiendo con el tiempo y se usa más regularmente el de guasá.²²

Este es otro instrumento importante en la música tradicional esmeraldeña, contruidos de calabazos o caña guadua, cuyo sonido se obtiene a través de la vibración obtenida al sacudirlo logrando que las semillas de achira incrustadas dentro del instrumento antes de ser finalmente sellado, golpeen con unas puntillas elaboradas de madera de chonta que se colocan alrededor de toda la superficie cilíndrica del guasá y en las paredes de su interior. Su sonoridad es brillante y su color se fortalece debido a su cuerpo alargado y la madera que utilice, acompaña a los demás instrumentos afroesmeraldeños marcando el compás de los ritmos y es ejecutado por los coristas y las cantoras de los conjuntos musicales.

1.3.6. Las maracas

Es otro instrumento ideófono de sacudimiento y percusión interna: se construye de un calabazo o mate pequeño, redondo y vaciado, de más o menos diez centímetros de diámetro, al que se lo rellena con pepitas de achira y se le coloca un palo que lo atraviesa y sirve de mango.²³

Este instrumento es más utilizado en la interpretación de arrullos y chigualos, siendo ejecutados mayoritariamente por las cantoras y coristas acompañantes. Su sonoridad es similar a la del Guasá pero las Maracas tienen un registro más agudo debido a su cuerpo redondo y reducido, su sonido es obtenido de la vibración que se genera al sacudirlos mientras las semillas de achira golpean las paredes al interior, estas semillas que son utilizadas tradicionalmente en la música afroesmeraldeña y también debido al fácil crecimiento de la planta, se pueden reemplazar por otros materiales como el arroz crudo o el uso de nuevos elementos que le otorguen una nueva sonoridad al instrumento.

1.3.7. Importancia de la música afroesmeraldeña en Ecuador

Desde tiempos de la colonia la música ha sido utilizada por los afros como un elemento de resistencia y reivindicación frente a los distintos contextos que enfrentaron, convirtiéndose en un mecanismo de conservación de diferentes aspectos espirituales, así como, de la transmisión oral de los afroesmeraldeños. En este contexto la música

²² Ibid., 24.

²³ Juan Carlos Franco y Paulina Donoso, *La mulata. Música ritual del norte de Esmeraldas* (Quito: Ediciones Continente, 2002), 26

esmeraldeña tiene una gran importancia como generadora de identidad, dando a conocer de este modo la cultura y su diversidad que está inmersa en la cotidianidad de los pueblos.

En este sentido las diferentes propuestas artísticas esmeraldeñas han sido fundamentales para el proceso identitario y cultural en Ecuador, en ellas se plasman cuentos, mitologías, deidades, hechos que son igualmente representados a través de voces letras, canciones, expresiones que fortalecen la memoria colectiva y la construcción nacional de la realidad.

Otro de los aspectos fundamentales que se puede destacar como aporte de la música son las diferentes representaciones artísticas en un sin número de festivales y concursos internacionales en los que artistas afroecuatorianos han representado al país generando no solo participación sino también la difusión de la pluriculturalidad y etnicidad de la que es poseedor el estado ecuatoriano. En este sentido la música afroesmeraldeña ha sido un elemento importante a la hora de posicionar al país en el ámbito artístico internacional.

1.3.8. Los afroesmeraldeños en Guayaquil

El aporte que los afroesmeraldeños han dado a Guayaquil ha sido vital para el desarrollo de la misma desde tiempos coloniales siendo en aquellas épocas y en la actualidad, la ciudad con mayor población afrodescendiente, pero a pesar de lo antes mencionado dicho grupo étnico no figura en el recuerdo histórico que se ha construido de las mismas, además, los afros han estado presentes en muchos aspectos de la cotidianidad como la política, el deporte, el arte, la cultura, la gastronomía, trabajo social entre otras.

En esta ciudad se desarrolla una gran cantidad de profesionales afros en diferentes áreas que se suman a la gran diversidad étnica de la es poseedora esta ciudad, esto se respaldó según las cifras del INEC, notando que solo en el cantón Guayaquil se concentran más de 255.422 afroecuatorianos, lo que representa el 11% de la población de la ciudad y más del 25% de toda la comunidad afrodescendiente del país.²⁴

Sin embargo, estas cifras no pueden respaldar el constante aporte de los afroesmeraldeños en los diferentes procesos sociales afrontados en la ciudad, que además se ha nutrido de un enriquecimiento cultural resultado del intercambio que se da entre los

²⁴ Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. Base de datos. Censo de Población y vivienda 2010.

distintos grupos étnicos que convergen en Guayaquil. En su mayoría los afroesmeraldeños se han asentado en los barrios populares de la urbe, donde es común verlos promocionando sus productos artísticos o de emprendimiento, resilientes ante las adversidades que se ven obligados a tolerar, pero manteniendo sus diferentes representaciones o denominados hechos folclóricos cotidianos como la alegría, bailes, músicas, adivinanzas características típicas de este grupo étnico.

Capítulo 2

2.1. Concepto de la propuesta artística

A pesar del uso de varios recursos literarios, musicales y técnicos que no son comúnmente utilizados en la música afroesmeraldeña resaltando incluso cuestiones como la variación en afinación de las marimbas tradicional y cromática empleadas en el EP *Renacer de Chonta*, la propuesta artística procura mantener las características y tradición de cada una de las canciones y sus historias inherentes al igual que los elementos presentes en la música afroesmeraldeña que se acompaña de componentes producto de la influencia de los compositores del EP y sus experiencias habitando la ciudad de Guayaquil.

En este sentido podemos mencionar que la tradición oral del pueblo afroecuatoriano ha sido trascendental en los diferentes procesos de resistencia de este colectivo, dentro de esto la música ha jugado un papel importante en las etapas de comunicación y fortalecimiento identitario. Estos procesos de resistencia siguen latentes en la cotidianidad de los afroesmeraldeños radicados en la ciudad de Guayaquil, en este contexto el presente trabajo toma como referencia los hechos vividos durante décadas anteriores para contextualizar el Guayaquil actual desde la visión de los afroesmeraldeños.

Una de las razones que motivo la realización del EP *Renacer de Chonta* es la de promover la creación de nuevos temas musicales que generen la transmisión de cuentos mitologías, deidades y hechos reales a las nuevas generaciones que debido a múltiples factores se han ido apartando de las tradiciones y costumbres del pueblo afroesmeraldeño, este aporte musical busca incentivar la composición de obras que contengan temáticas actuales.

En este contexto la producción del EP *Renacer de Chonta* tiene como objetivo fusionar los instrumentos autóctonos afroesmeraldeños con instrumentos eléctricos y electrónicos, proponiendo relacionar a ambos conjuntos de instrumentos donde converjan también con las nuevas tecnologías existentes, aportando nuevas texturas sonoras que generen otro tipo de sensaciones en el oyente como la identidad del EP.

Los temas propuestos abordan unos de forma explícita y otros detrás de historias o cuentos, varios aspectos socioculturales y políticos que enfrentan a diario los

afroecuatorianos. Estos temas hacen alusión a acontecimientos presentes en la cotidianidad como es el caso de la Tolita Pampa de Oro, estableciendo así la relación entre los temas escogidos para la producción, ya que, cada uno de ellos se involucra en el diario vivir de los afroesmeraldeños.

Las composiciones están estructuradas por compases de 4/4 para temas como “Vámono”, “Carnaval en Guayaquil” y el compás de 6/8 para las cuatro obras restantes, exceptuando el tema “La tunda” en el cual se mezclan ambos compases debido a los ritmos empleados. Las canciones del EP contienen tonalidades mayores y menores que se establecieron según el momento de la obra sumado a la inclusión de acordes de séptima, inversiones, intercambios modales, acordes suspendidos, entre otros.

En los temas del EP *Renacer de Chonta* aparte del canto de llamada y repuesta generalmente utilizado en la música afroesmeraldeña en el cual algunos de sus versos se repiten y son continuamente contestados por los coristas, se utilizó en gran parte de los temas las secciones conocidas como, Intro, estrofa, coros, Puente, que se fueron alternando según las temáticas y propuestas de cada canción. En los Intros o finales se colocaron hooks líricos y melódicos que aportaron a los momentos y singularidad de las canciones.

Cada una de estas secciones se enriquecieron de repiques que anuncien el cambio de sección o que mantengan al oyente expectante de lo que viene, además de la utilización de silencios o remates en su mayoría creados por frases de las canciones que se construyeron rítmicamente para generar conexión con el tema y complementando las secciones, estos remates son realizados generalmente por los instrumentos de percusión acompañados de los instrumentos armónicos y melódicos.

2.2. Piezas musicales del EP

2.2.1. Capítulo 1.- “La tunda”

“La tunda” canción inspirada en el tema tradicional del repertorio afroesmeraldeño conocido como “torbellino”, narra entre sus versos y desde la perspectiva del personaje Torbellino, hechos, acontecimientos y características que conciernen a la época en que la esclavización estaba en su máximo auge. La visión del personaje de la Tunda aparece en determinados versos como:

Extracto de letra de “La Tunda”

Yo te cuidaré de él porque

La tunda es libertad

Luego de una amplia conversación con el escritor e investigador Ibsen Hernández Valencia al respecto de su libro “Te daré una Tunda” obra producida en la Editorial UArtes y muchos otros temas más relacionados en la coyuntura del tema, motivó la creación de versos que cuentan la historia de la Tunda Cimarrona que se adentraba en los más recónditos bosques atrayendo a su paso a los esclavizados que sin importar las consecuencias que podían sufrir al escapar de sus esclavizadores, iban detrás de su rastro y de su liberación.

Muchos de estos hechos o características se ilustran en la canción expresados de manera sutil, reflejando brevemente como los esclavizados eran mutilados una y otra vez luego de ser capturados por los mercenarios y personajes de la iglesia enviados por los esclavizadores. De igual forma como los cimarrones desde distintos lugares se avisaban mediante el resonar de sus instrumentos autóctonos cuando los cazadores se acercaban.

Además, se encuentra en ciertos versos la mención de personajes importantes de la resistencia y liberación afro en Ecuador y Latinoamérica como lo fueron, el líder cimarrón Alonso de Illescas nacido en 1528 en lo que anteriormente se conoció como Cabo Verde portugués, actual Republica de Cabo verde. Luego de ser esclavizado a su corta edad fue renombrado y bautizado con el nombre de uno de sus esclavizadores, para luego lograr nutrirse de un sin número de habilidades y herramientas aprendidas en su tierra natal y en los múltiples sitios en los que habitó a lo largo de Europa y América para en 1553 navegando desde Panamá hacia Perú, naufragó junto al en ese entonces líder cimarrón Antón, en la ensenada de Portete actualmente parte del Cantón Muisne.

Luego dejó un gran rastro en la historia de la resistencia y liberación afroecuatoriana, al igual que la huella dejada por el militar combatiente en la revolución haitiana y primer presidente de la Republica de Haití Alexandre Pétion, personaje muy destacado en la abolición de la esclavitud en América pero que ha sido constantemente invisibilizado al igual que el primer personaje mencionado.

“La Tunda” compuesta de cuatro estrofas con la presencia de dos ritmos afros como lo son el Bunde cuyo compás es 4/4 con un tempo de 85 beats por minuto,

relacionándolo y haciendo una representación alegórica a los cantos realizados en las extracciones dentro de las fosas mineras donde obligados los esclavizados trabajaban sin descansar. En este caso se emplearon variaciones y acentos en dicho ritmo según los arreglos aplicados, con esto se introduce el tema con una primer y segunda estrofa con el canto que peculiarmente acompaña a dicho ritmo.

Luego de esto se da paso al ritmo de Bambuco cuyo compás es el de 6/8 y el tempo de 94 beats por minuto con la melodía y rítmica valseada característica del tema tradicional afroesmeraldeño Torbellino. La tonalidad presente en esta canción es Mi mayor utilizando de su campo armónico básico en la parte introductoria la secuencia armónica compuesta de dos acordes que son: el primer grado de la tonalidad E mayor y el cuarto grado A menor en segunda inversión. El pre-coro y Coro se mantienen con dos acordes, E mayor y el segundo grado de la escala F sostenido menor, que luego en la tercera y cuarta estrofa se complementan con un tercer acorde ubicado en tercer grado, G sostenido menor y variando la aparición de dichos acordes en ambas estrofas.

Los acordes anteriormente mencionados aparecen en las estrofas según la terminación de los versos y en el modo en el que se van alternando las rimas y lo que recitan, es por esto que la progresión de los acordes varía levemente a lo largo de las últimas dos estrofas.

2.2.2. Capítulo 2.- “Sirena del Pailón”

“Sirena del Pailón” canción en la que se cuenta la leyenda de una sirena que encantada por el paraíso reluciente que le ofrecía San Lorenzo del Pailón, cada mañana mientras peinaba su deslumbrante cabello de tono semejante al metal precioso amarillento y dorado con un bello peine de oro decorado con las piedras más hermosas existentes, mismo que era una de sus piezas más preciadas debido al valor significativo fuertemente impregnado en el espíritu de la sirena.

San Lorenzo ya era conocido como el Pailón desde tiempos precolombinos donde indígenas Awá lo bautizaron en su lengua natal con ese nombre por el intenso calor de la zona. Posteriormente el misionero Fray Gaspar de Torres un diez de agosto de finales del siglo XVI incluiría el nombre de San Lorenzo en homenaje al día que rememora a San

Lorenzo Mártir, diácono de la Iglesia de Roma que pereció incinerado en la hoguera un mismo diez de agosto de 258 d.C.²⁵

La letra de la canción va relatando los acontecimientos desarrollados alrededor del año 1934 en el que la sirena protectora de la naturaleza por años había extasiado con su espléndido canto a los moradores de San Lorenzo, hasta que un día un osado pescador robó su preciado peine de oro, desatando en la ciudad una horrenda tempestad con marejadas, truenos y un sorprendente granizo que retumbaba en las superficies que en su camino encontraba. Destruído casi todo a su alrededor el pescador arrepentido y aterrado no encontró mayor opción que devolver el peine al mar para que de manera inmediata la calma reinara nuevamente.

“Sirena del Pailón” está compuesta en compás de 6/8 por una estrofa introductoria como recitación a la figura majestuosa de la sirena acompañada a ritmo de albazo con tempo de 84 beats por minuto. Luego el tema prosigue a ritmo de Bambuco en tempo de 167 beats por minuto interpretando con la marimba la melodía característica de la canción, en esta parte el coro se va alternando con cada una de las cuatro estrofas que aparecen para al finalizar la cuarta estrofa dar paso al recurso de llamada y respuesta en el que la voz principal y los coros van cantando versos en contestación al otro finalizando con un verso cantado en conjunto.

Extracto de letra de “Sirena del Pailón”

Voz: el muelle deshizo

Coro: ay con la Sirena

Voz: va llover granizo

Coro: ella no lo quiso

Voz: devuelve el peine

Coro: o habrá tragedia

Juntos: Aquí en San Lorenzo

En esta parte antes mencionada el coro presente en toda la canción se mantiene por debajo de los distintos versos que van jugando entre sí, para finalizar la canción aparece el ritmo afro denominado Jota cuyo tempo inicialmente andante va acelerando

²⁵ Amílcar Tapia Tamayo, <<El origen del nombre de San Lorenzo del Pailón>>, El Comercio (19-may. 2018): <https://www.elcomercio.com/tendencias/origen-nombre-sanlorenzo-pailon-historia.html>

conforme se va desarrollando la pieza donde la marimba da la pauta en el cambio de velocidad a los demás instrumentos participantes.

La tonalidad seleccionada para esta canción fue Re menor utilizando dos acordes, uno de su campo armónico básico y otro de su campo armónico con séptimas, los cuales fueron el quinto grado de la escala menor armónica A séptima de dominante y el respectivo primer grado D menor. Esta progresión armónica predomina de la misma forma a largo de la canción, debido al carácter pregonado que tiene la canción y su forma de jugar con los coros que responden al llamado de las estrofas reforzando la temática.

2.2.3. Capítulo 3.- “Vámono”

El tema nombrado “Vámono” surgió a partir del tema tradicional y muy conocido llamado Andarele, al cual se le adaptó el formato de estrofa y coro, a diferencia del llamado y respuesta entre la voz principal y los coros mayormente utilizado en el Andarele. La propuesta nació ideada para el formato de una banda musical y fue escrita en partes por el también estudiante de la Universidad de las Artes en la carrera de producción musical Darío Yumisaca y el miembro de la agrupación afroecuatoriana Chonta, Cuero y Bambú, Gianfranco Sánchez.

La letra de la canción va narrando como motivados en el dolor del pasado podemos continuar firmes en el camino de lucha del presente, así mismo la canción hace constante alegoría al jolgorio que representa el ritmo de Andarele acompañado siempre de fiesta y alegría al primer momento de ser entonada su melodía desde el bordón inicial que da paso al tiple que complementa a la marimba utilizando todas sus octavas. En la canción también se impregna de manera imperceptible vivencias y experiencias del colectivo afro radicado en la ciudad de Guayaquil.

Extracto de canción “Vámono”

Olvidando las tristezas

Sacudiendo mi interior

Pregonando este ritmo

Que está lleno de color

La canción inicia con un llamado de los instrumentos autóctonos y la voz principal mencionando el nombre del ritmo y llamando al resto de instrumentos para que ingresen en la obra y así lograr en conjunto el Groove inherente del Andarele, esto es curioso

debido a que, en varios eventos realizados sin el anterior aviso al respectivo público del sector, el Andarele es uno de los temas mayormente utilizados para interpretarse para atraer al público mientras se acomodan en el mejor lugar para deleitarse de la presentación artística.

Luego de esto aparecen cuatro versos introductorios en los que ya van apareciendo el resto de instrumentos participantes, el bordón da aviso del inicio de la melodía que continúa cuando el tiple hace su aparición con la entrada tradicional del Andarele. La tonalidad de la canción es La menor, usando de su campo armónico básico en las secciones iniciales antes mencionadas, los acordes del primer grado de la tonalidad A menor y el séptimo grado menor natural G mayor.

La canción continúa su desarrollo con dos estrofas compuestas de ocho versos cada una alternadas entre sí por el coro, en esta parte el campo armónico utilizado para las estrofas fue el mismo que para la parte inicial A menor y G mayor apareciendo con un ritmo armónico de redondas, en la parte de los coros la progresión armónica aumenta para dar contraste a las secciones y debido a que en esta parte los instrumentos y el ritmo se acentúan mucho más, utilizando A menor como primer acorde, luego el sexto grado de la escala F mayor seguido del séptimo grado menor natural G mayor para cerrar con una cadencia completa utilizando de la escala menor armónica de la tonalidad, E séptima de dominante que resuelve finalmente en A menor.

Para finalizar de manera tradicional y común en el Andarele, “Vámono” cierra con un pregón empleando la misma progresión armónica del coro, en esta sección predomina el canto de llamada y respuesta entre todos los participantes del conjunto, principalmente la voz principal y los coros quienes responden a la voz que interpreta la letra que encierra un sentimiento de unión, lucha y fiesta, de igual forma los instrumentos que se comunican y responden entre sí en búsqueda de su máxima expresión.

La canción contiene el compás de 4/4 característico del ritmo Andarele y a lo largo de toda la obra el tempo se mantiene en 98 beats por minuto. También aparecen variaciones de intensidad y un solo de marimba presente después del coro posterior a la segunda estrofa, que aportan dinámicas y momentos especiales al tema. Debido a la similitud de cómpases la canción se fusiona rítmicamente con el género andino ecuatoriano San Juanito para reforzar la propuesta del EP *Renacer de Chonta*.

2.2.4. Capítulo 4.- “Tolita Pampa de Oro”

“Tolita Pampa de Oro” nace de la investigación sobre la cultura Tolita, misma que se asentó aproximadamente en el año 600 a.C. al año 400 d.C. en una isla ubicada en el actual cantón Eloy Alfaro provincia de Esmeraldas, sus riveras están bañadas por el Río Santiago que en su trayecto se une con el Río Cayapas para luego desembocar en el Océano Pacífico. En su territorio existieron sitios de amplia conexión espiritual con las deidades y cosmovisión propia de la cultura Tolita, lugares como La isla de la Tolita o La Tolita del Pinzón grandes centros ceremoniales y en donde se resguardaron una amplia cantidad de vestigios fabricados con materiales que hasta esa fecha solo eran manipulados por dicha cultura.

En este mismo territorio antes de que la cultura Tolita lo volviera su habitad, se asentó inicialmente parte de la Cultura Chorrera y sitio en el que varios años después fue hogar de cientos de familias afrodescendientes que vivieron sobre tanta historia y riqueza acumulada en la zona, ya que en el lugar eran enterrados en tolas personas muy importantes dentro de la jerarquía u organización de la cultura Tolita, estas personas eran enterradas con todas sus pertenencias y en algunos casos incluían a las que en vida fueron sus mujeres.

A partir de los años 70 luego de varios saqueos a las tolas por parte de personas que conocían el cuantioso valor económico e histórico de las piezas allí yacientes, el gobierno ecuatoriano de ese entonces envía a personal militar a inspeccionar la zona y cuidar el tesoro que de igual forma fue extraído ilegítimamente por las mismas autoridades, llevándose invaluable piezas de forma antropomorfa y piezas que representaban las deidades de la cultura que hasta el día de hoy no aparecen, al igual que el reconocido símbolo del Banco Central del Ecuador, el Sol de Oro Tolita cuya procedencia fue cuestionada inicialmente para luego de un análisis determinar la pertenencia a la Cultura Tolita.

La canción “Tolita Pampa de Oro” fue compuesta como una canción protesta que en primer lugar de a conocer sobre la cultura que es vagamente reconocida en el Ecuador, así mismo menciona a los sitios importantes de la cultura y a sus deidades que hacen un tipo de reclamo a los responsables de que en la actualidad el territorio de la tolita sea ya casi inexistente, a pesar de ser un sitio de amplio valor histórico debido a las culturas que en ella habitaron y los contactos que tuvieron con otras culturas de la región.

De igual forma expresa el martirio que vivieron los habitantes de la Tolita una vez que un sin número de autoridades gubernamentales llegaron a la zona sin ningún tipo de aviso o socialización de lo que se pensaba hacer con el lugar y lo que este resguardaba, algunos de esos habitantes fueron incluso amenazados de cárcel por haber extraído oro y preservarlo en sus hogares, cabe recalcar que, una vez extraídas las piezas de mayor valor, aquellas autoridades desaparecieron sin dar noticia alguna, lo que relegó al pueblo de la Tolita a un olvido que poco a poco se torna perpetuo.

“Tolita Pampa de Oro” en compas de 6/8 se reparte en cuatro estrofas en total, las dos estrofas iniciales se interpretan a ritmo de Danzante con un tempo de 118 beats por minuto que al inicio de la voz principal aumenta a 130 beats, plasmando en la canción la interculturalidad subsistente en la zona y debido a tener el mismo compás 6/8 que el ritmo de Bambuco, la base rítmica del Danzante se mantiene a lo largo de toda la canción. Las dos últimas estrofas se interpretan a ritmo de Bambuco con un tempo de 152 beats por minuto, finalizando con un pregón expresado por la voz principal y los coros que a la par le hacen fondo a las voces reales de personas que habitaron o aún habitan en la Tolita Pampa de Oro.

La tonalidad de la canción es Si menor utilizando de su campo armónico básico, una progresión introductoria compuesta del tercer grado de la tonalidad o relativo mayor D mayor, la tónica y la séptima de la escala menor natural A mayor. En las dos primeras estrofas se utilizan los acordes antes mencionados, agregando el cuarto grado de la escala menor natural E menor y el quinto grado de la escala menor armónica F sostenido séptima de dominante, ambas estrofas finalizan con la progresión característica de la música ecuatoriana bIII – V7 – Im.

La primera y segunda estrofas se separan por un lapso instrumental en el que la armonía se mantiene en B menor y A mayor, acordes que también aparecen antes de continuar a ritmo del Bambuco. Antes de iniciar la tercera estrofa se introduce con la progresión armónica B menor, A mayor, la triada del cuarto grado menor melódico E mayor y F sostenido séptima de dominante. La tercera y cuarta estrofa mantienen los mismos acordes que las estrofas anteriores, pero al igual que en la primera y segunda estrofa los acordes no tienen un orden establecido debido a que la armonía va amoldando la melodía de la canción según sus versos.

La tercera estrofa también finaliza con la progresión armónica bIII – V7 – Im, para dar paso a una parte instrumental con un solo de marimba que se prolonga hasta el ingreso de la cuarta estrofa que al finalizar da paso al pregón que se mantiene hasta su conclusión con los acordes A mayor y B menor, cerrando con un Fade Out que representa el olvido de esas voces que continuarán su canto.

2.2.5. Capítulo 5.- “Epifanio y el espanto”

“Epifanio y el espanto “, cuento escrito por Marco Antonio Savinovich Vernaza quien nació en la ciudad de Guayaquil en el año 1938 mudándose a la edad de 15 años a la ciudad de Esmeraldas. Esta obra forma parte del primer libro publicado por el autor llamado “De todo un poco” Tomo 1 publicado en el año 2009. Este trabajo sería adaptado por la agrupación afroecuatoriana radicada en la ciudad de Guayaquil, Chonta, Cuero y Bambú quien ganaría un concurso con dicha presentación del tema.

Epifanio y el espanto un trabajo premiado en la tercera edición del concurso de danza Folclórica Costeña realizado en Guayaquil por la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL) evento llevado a cabo en los días del 5 al 8 de octubre del 2009. Epifanio fue puesto en tablas por el Ballet Afro-folclórico, “Chonta, Cuero y Bambú” dirigido por el Lic. Benny Sánchez Caicedo, el mismo que fue adaptado, a teatro, danza y narrativa.²⁶

Para este concurso mencionado anteriormente el compositor Oliver Damián Castro Yagual, perteneciente a la agrupación Chonta, Cuero y Bambú, realizó la composición y respectiva producción del tema que acompañaría a la parte dancística del grupo, utilizando los versos en el mismo orden de aparición tal como se ordenan en el cuento. La canción fue contundente en su propósito, ya que también ganó un premio musical del mismo concurso, sin embargo, en cuestión de la letra la obra no terminaba la historia del cuento debido a la sincronización con el baile que terminaba su parte de Bambuco antes de poder finalizar con la leyenda.

Epifanio y el espanto trata sobre una oscura entidad que atormentaba cada noche a los habitantes del pueblo de Borbones, dicha alma en pena mantenía en zozobra a los moradores atormentándolos con estratagemas propias de un ente maligno que se aprovechaba y alimentaba del miedo y gran respeto que había conseguido y que lo hacían sentirse propio del lugar, hasta que apareció un hombre llamado Epifanio de gran valentía

²⁶ Marco Antonio Savinovich Vernaza, *De Todo un poco Tomo II* (Fondo Editorial CCE. NE. 2017), 9.

y coraje que se ofrecía a luchar mano a mano contra el espanto pálido y monstruoso igual que la Parca.

Su encuentro torno el ambiente sombrío, gélido, pestilente y lleno de nerviosismo con todos los seres vivos cercanos expectantes de la batalla, el espanto reconocía la valentía de Epifanio que con machete y un crucifijo en mano se mostraba como un fuerte adversario. Al empezar la lucha Epifanio se defendió con fuerza ante el espanto que al ver la severidad del contrincante hizo uso de su fuerza sobrenatural atacando a Epifanio sin ningún tipo de compasión con toda la furia del más allá.

Cuando un Epifanio sin fuerzas se desvanecía rumbo a la derrota que condenaría a su pueblo, algo espectacular sucedió, ya que inexplicablemente el crucifijo que llevó a la batalla parecía tomar vida y aumentar considerablemente su tamaño con cada golpe que el espanto le propinaba, dándole un punto de resistencia bastante a favor a Epifanio llevando al espanto hasta el amanecer que reluciente obligó al espanto a marcharse debido a que prometió irse del pueblo si perdía la batalla o si salía el sol, al marcharse el espanto aseguró volver algún día por Epifanio.

Al volver a la comunidad asombrados todos se cuestionaron de donde salió aquel cristo gigante y sonriente que finalmente fue posado en una iglesia con el mismo nombre del pueblo. La tonalidad de “Epifanio y el espanto” está en Do menor y partiendo de la versión producida en el año 2009 cuya tonalidad estaba en Si menor, inicialmente se fueron seleccionando los versos restantes del cuento de modo que se pudiera finalizar la historia, resultando en un total de seis estrofas con 12 versos cada una pero que no mantienen un orden estricto de silabas, finalizando con una voz en Off que interpreta los versos finales del cuento.

La canción inicia con repiques a un tempo de 146 beats por minuto que hacen un llamado a las voces y con un ambiente que aporte oscuridad al tema debido a su temática sombría, la armonía utilizada en esta parte toma del campo armónico de Do menor, el acorde del sexto grado de la escala menor natural A bemol mayor y el quinto grado de la escala menor armónica G séptima de dominante. Las tres primeras estrofas utilizan la progresión armónica de C menor y G séptima de dominante, estos acordes siguen el mismo orden a lo largo de las tres estrofas y sus respectivos coros y al final de la tercera estrofa la canción va ralentizando su tempo inicial el cual era de 163 beats por minuto resaltando el verso final de la estrofa con un tempo de 120 beats.

Extracto de letra de “Epifanio y el espanto”

Voy a quebranta al espanto

Te lo prometo mi hermano

Las siguientes tres estrofas se introducen con un tempo de 170 beats a ritmo de Jugu y utilizando la progresión armónica con el relativo mayor de la tonalidad de C menor, E bemol mayor, el dominante secundario de Sol, D séptima de dominante, se suma el acorde perteneciente al séptimo grado de la escala menor armónica B disminuido para resolver en el C mayor. En la siguiente parte la tonalidad cambia a Do mayor representando el inicio de la batalla y al ritmo jugu que se presenta como un juego diabólico entre los participantes por lo que se muestra a la tonalidad como algo colorido, pero con un trasfondo engañoso.

Las estrofas de la tercera a la sexta utilizan del campo armónico de Do mayor los acordes G séptima de dominante, D menor a modo de acorde de paso que recae en el C mayor, dichos acordes mantienen el mismo orden a lo largo de las tres estrofas y sus respectivos coros. En los últimos cuatro versos de la sexta estrofa la canción se ralentiza nuevamente, pasando por varios tempos empezando en 130 beats por minuto y decreciendo hasta 125, 115 beats para subir y culminar en el tempo inicial de la canción de 163 beats. La voz en Off final se interpreta a un tempo de 130 beats por minuto.

En las seis estrofas algunos versos se repiten dos veces como es característico en la música afroesmeraldeña y cada una de las estrofas están separadas por un coro que se repite una sola vez para no perder el hilo de la historia, adornándose con remates imprevistos que sorprendan al oyente para que rompa con los ciclos repetitivos de la estrofa, pero manteniendo la misma progresión armónica y el coro varía en su letra en las estrofas de la primera a la tercera con el coro de las estrofas cuatro a la sexta. En medio de la segunda y tercera estrofa se abre paso un solo de guitarra eléctrica que reemplace al tradicional solo de marimba.

2.2.6. Capítulo 6.- “Carnaval en Guayaquil”

“Carnaval en Guayaquil” escrita por el compositor esmeraldeño Oliver Damián Castro Yagual radicado en ese entonces en la ciudad de Guayaquil y miembro de la agrupación afroecuatoriana Chonta, Cuero Y bambú, mismo que se prestaba a la participación en el concurso de carnaval del año 2008 realizado por el Municipio de Guayaquil año tras año vistiendo a las calles céntricas de la ciudad de un colorido y vasto

derroche de energía puesto por las agrupaciones que provenían de distintos barrios o sectores de la urbe porteña.

Así nació la canción “Carnaval en Guayaquil” expresando lo que se vive en la ciudad de Guayaquil y muchos de sus barrios más conocidos por la amplia cantidad de personas afrodescendientes que habitan en dichos sectores, cuando llega dicho feriado, uno de los más esperados en el país, así mismo la voz principal va pregonando sus sentimientos traídos de su tierra natal hacia Guayaquil que le abrió sus puertas para continuar con su carrera artística. De igual forma la letra va mencionando las distintas zonas que forman parte de la ciudad porteña y las cuatro regiones que componen al país Ecuador.

Extracto de letra de “Carnaval en Guayaquil”

De la Playita del Guasmo a la isla trinitaria

De Nigeria y las Malvinas gozan sin parar

Desde Esmeraldas Chiquito hasta el Malecón dos mil

La canción está en tonalidad de D menor y a lo largo de toda la canción la obra se mantiene con la progresión armónica del primer grado de la tonalidad D menor y el quinto grado de la escala menor natural A mayor, estos dos acordes se mantienen debido al predominio del pregón a lo largo de gran parte de la canción exceptuando el piano que por momentos juega con acordes del área tonal o inversiones de los acordes utilizados aportando color a la parte armónica.

La canción se compone de un Intro instrumental a ritmo de guaguancó que luego da paso al ritmo de la salsa en compás de 2/4 con un tempo de 112 beats por minuto, iniciando con una primera estrofa compuesta de 10 versos para luego dar paso hasta el final al pregón que junta a la llamada de la voz principal y la respuesta del coro característica de la música afro. A la mitad del pregón se introduce un puente a ritmo de Andarele que posteriormente da paso a un solo de timbal que desemboca en la continuación del pregón.

La canción finaliza con un decrecimiento del tempo a 109 beats por minuto al mismo modo que disminuye la densidad instrumental. En la guitarra eléctrica participante de la canción se implementó la utilización de pedales que den una sonoridad algo ruidosa

y sucia al igual que sucede en las calles de la ciudad de Guayaquil, además de que en gran parte de la canción el piano refuerza el montuno realizado por la marimba.

2.3 Preproducción

El proceso de preproducción inició con la creación de las letras concernientes a cada canción, teniendo en cuenta la temática y los resultados de las investigaciones realizadas previo al proceso de composición. Posterior a eso se realizó la revisión de los versos de cada canción y así mismo se definieron las tonalidades que llevarían los temas y los acordes que serían utilizados de sus respectivos campos armónicos o intercambios modales.

Luego de tener el registro escrito de las letras, tonalidades y armonía de cada canción, se prosiguió a la grabación de los demos estructurales que consistieron en un instrumento armónico, en este caso se usó un teclado electrónico acompañado de un instrumento melódico que fue representado por la voz del productor musical y en la que se interpretaba la intención requerida para la melodía de instrumentos como la marimba y la voz principal y posibles remates del bombo y el cununo. Para la grabación de las maquetas de cada tema se definieron ya de forma definitiva los momentos y dinámicas de los temas, melodías, armonía, así como el inicio y fin que tendrían las canciones.

Para las maquetas se utilizó únicamente el micrófono Shure PG58 para grabar el bombo, el cununo, guasá y un teclado electrónico proveniente de un dispositivo Smartphone, logrando así plasmar la intención definitiva de los temas y que sirvieron como guía para la grabación de las canciones.

2.4 Composición y arreglos

Las canciones “Sirena del Pailón”, “Carnaval en Guayaquil” y “Epifanio y el Espanto” fueron creadas en el año 2008 por el compositor Oliver Castro Yagual, cuyas obras se tomaron para ser renovadas en cuestiones de letra, armonía, melodías, secciones, instrumentación, entre otros. Las canciones “Vámono”, “Tolita Pampa de Oro” y “La Tunda” fueron creadas por el compositor Gianfranco Sánchez las mismas que fueron originadas en base a las temáticas planteadas en las tres canciones antes mencionadas para que así las seis canciones se enlacen inherentemente entre sí.

Los arreglos de las seis canciones pertenecientes al EP Renacer de Chonta estuvieron cargo del estudiante y director musical de la agrupación afroecuatoriana Chonta, Cuero y Bambú, Gianfranco Sánchez quien aportó su influencia académica y sus

conocimientos producto de su aprendizaje por medio de la transmisión oral sumado al aporte de los músicos participantes de la grabación, sus experiencias y vivencias en la ciudad de Guayaquil.

2.5 Instrumentación

Los instrumentos participantes en el EP *Renacer de Chonta* fueron los instrumentos autóctonos de la música afroesmeraldeña tales como la Marimba para la cual se utilizaron dos, una cromática o de doble piso y una tradicional o de un piso afinada en el patrón 432 Hz. Los Bombos constaban del Bombo macho y hembra o arrullador y golpeador, de igual forma que el Cununo en el cual se usaron tres Cununos en total.

A estos instrumentos se le sumaron la Guitarra Acústica la cual se utilizaba tradicionalmente para acompañar a los instrumentos afroesmeraldeños, además de instrumentos eléctricos y electrónicos como el bajo, guitarra y el teclado con el cual se grabaron varias texturas sonoras que aportaron a las temáticas y necesidades de cada canción.

2.6 Cronograma de las sesiones de grabación

Instrumentos	Fecha
Marimbas, Cununos, Bombos, Guasá y Maracas	13 – 14 – 19 – 20 de mayo de 2022
Teclados	26 de mayo de 2022 2 – 6 – 9 de junio de 2022
Guitarra eléctrica	9 – 13 – 20 – 22 de junio de 2022
Percusiones latinas	10 de junio de 2022
Coros	12 – 14 – 15 de junio de 2022
Bajo eléctrico	25 – 27 de junio de 2022
Guitarra acústica	29 de junio de 2022
Voz principal	17 de junio de 2022 7 – 23 de julio de 2022

Tabla 1²⁷

²⁷ Transcripción: Elaboración propia

Capítulo 3

Producción

3.1 Rider Técnico

Equipos	Modelo
Interfaz Behringer	U-Phoria UMC22
High-Performance Drum Set <ul style="list-style-type: none"> • Micrófono condensador de gradiente de presión P17 • Micrófono dinámico de gran diafragma P2 • Micrófono dinámico P4 	Session I AKG
Micrófono dinámico Shure	PG58
Audífonos de estudio	MG900
Marimba Cromática	
Marimba Tradicional	
Bombo Macho	
Cununos Hembra y macho	
Guasa	
Maracas	
Bajo activo	Ibanez
Guitarra electroacústica Multiac Nylon	Encore Godin

Interfaz Focusrite	Scarlett 18i20
Monitores JBL Professional	308P MKII
Caja Directa Audio master	DIB400
Monitor Controller	Big Knob Studio
Teclado Yamaha	PSR E323
Controlador MIDI Samson	Graphite 49
Guitarra Eléctrica Yamaha	RGX121Z
Cables XLR	
Cables TRS	

Tabla 2²⁸

²⁸ Transcripción: Elaboración propia

3.2 Flujo de software y hardware

3.2.1 Grabación de instrumentos autóctonos afroesmeraldeños y bajo eléctrico



Gráfico 1²⁹

3.2.2 Grabación de teclados, Guitarra Eléctrica y Guitarra Acústica

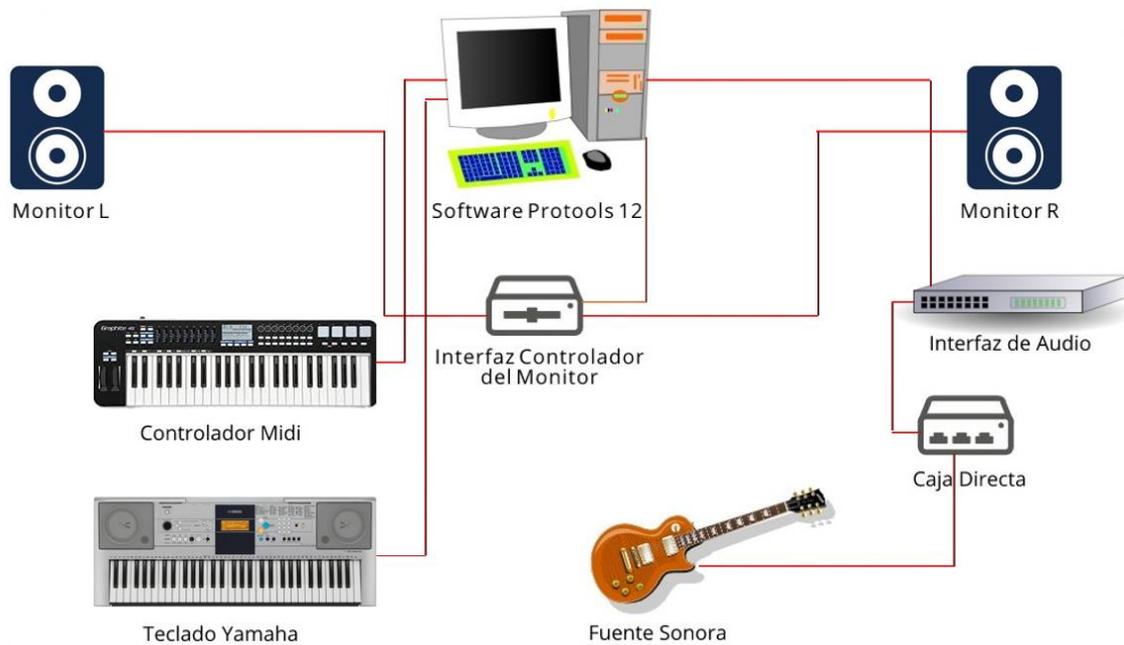


Gráfico 2³⁰

²⁹ Transcripción: Elaboración propia

³⁰ Transcripción: Elaboración propia

3.3 Grabación

La grabación del EP *Renacer de Chonta* se llevó a cabo según el cronograma de sesiones planteado en la etapa de preproducción de los temas y misma que inició una vez culminados todos los detalles de arreglos y grabación de las maquetas. La grabación de los instrumentos autóctonos afroesmeraldeños se realizó en el Home Studio ubicado donde funciona la agrupación afroecuatoriana Chonta, Cuero y Bambú, para la cual se utilizó la interfaz Behringer Modelo U-Phoria UMC22 que cuenta con una entrada XLR/TRS y un preamplificador de micrófono fabricado por la marca Midas, más una entrada complementaria para instrumentos con conexión por TRS.

Para cuestiones de microfonía de los instrumentos afroesmeraldeños se usó el High-Performance Drum Set Session I de la marca AKG, destinando el micrófono condensador de gradiente de presión P17 con patrón polar cardioide para la grabación de la Marimba Cromática y en la que se desempeñó el tiple de las seis canciones a cargo del músico Oliver Castro Yagual, ubicando el micrófono en la mitad de frente al instrumento a una altura de 40cm inclinando su diafragma hacia arriba para capturar ambos pisos y las tres octavas de la marimba cromática y así mismo debido a la sensibilidad del micrófono utilizado lograr captar algo del espacio en el que se estaba grabando. Esta microfonía se mantuvo en la grabación de los seis temas.

El complemento de la Marimba Cromática fue la grabación del bordón de las seis canciones del EP *Renacer de Chonta* para la cual se usó la Marimba tradicional afroesmeraldeña, a cargo del músico Gianfranco Sánchez y cuya microfonía solo se diferenció de la anterior marimba en cuestiones de ubicación, debido a que el micrófono fue ubicado hacia las zonas medias graves de la Marimba apuntando su diafragma más directamente hacia el instrumento y capturando el espacio de igual forma.

En la grabación del Bombo afroesmeraldeño a cargo del músico Gianfranco Sánchez, se empleó el micrófono dinámico de gran diafragma P2 con patrón polar cardioide ubicado del lado de la membrana resonante del Bombo hecha de cuero de Tatabra, dirigiendo el diafragma del micrófono de forma diagonal hacia el centro del instrumento e inclinado levemente hacia arriba para que permita captar el golpe del apagante sobre el aro que sostiene las membranas. Esta microfonía se mantuvo para la grabación de las seis canciones y de los bombos participantes, Bombo Arrullador y Bombo Golpeador.

Para la grabación de los Cununos Golpeadores a cargo del músico Oliver Castro Yagual se emplearon dos de estos instrumentos simulando a las congas afrolatinas y debido a tener un solo canal XLR en la interfaz, ambos Cununos fueron captados en las mismas tomas y con el mismo micrófono que en este caso fue el micrófono condensador de gradiente de presión P17, el cual por su amplio rango de frecuencias, sensibilidad y patrón polar cardioide, facilitan la captación de ambos instrumentos. El micrófono fue ubicado en la mitad de ambos cununos a una distancia de 30cm de sus membranas y apuntando su diafragma sutilmente hacia arriba para conseguir capturar el espacio.

La grabación del Cununo Arrullador a cargo del músico Gianfranco Sánchez se realizó con el micrófono dinámico P4 con patrón polar cardioide y colocando el micrófono de forma puntual hacia el instrumento, inclinando el diafragma ligeramente para no apuntar directamente a la membrana. Finalmente, la grabación del Guasa y las maracas a cargo del músico Benny Sánchez Caicedo fue captada por el micrófono P17 ubicado a una distancia de 50cm para capturar el espacio y utilizar esto a favor en la espacialización de la fase de mezcla de los instrumentos, inclinando su diafragma hacia abajo apuntando directamente al instrumento.

Para la grabación de los Coros a cargo de los músicos Gianfranco Sánchez realizando la voz en el quinto grado de la tonalidad de las canciones, Benny Sánchez con la voz en el tercer grado de la tonalidad y Gian Mario Olaya ejecutando la octava de la tonalidad. El micrófono usado para su captación fue el micrófono dinámico de bobina móvil con patrón polar cardioide (unidireccional) Shure PG58, colocados de forma puntual para luego en la mezcla colocarlos en el espacio ideal o establecido para desempeñarse dentro del conjunto instrumental.

La grabación de los Bajos de las canciones del EP *Renacer de Chonta* a cargo del músico Gianfranco Sánchez se llevaron a cabo por línea directa con la interfaz Behringer Modelo U-Phoria UMC22 conectando el instrumento en la entrada que cuenta con el preamplificador diseñado por Midas y una vez situados en el Software de grabación Protools, se empleó el plugin GTR Amp que simula un amplificador para bajo de tipo activo con su respectivo micrófono y cabina, manipulando las perillas de drive, bajos y medios para obtener el sonido requerido y así mismo potenciar la sonoridad del bajo activo de cuatro cuerdas marca Ibanez.

La grabación de la Guitarra acústica se llevó a cabo en el estudio TMR ubicado al norte de la ciudad de Guayaquil, este instrumento estuvo a cargo del músico Juan Carlos Haro, la grabación se efectuó por línea debido al modelo electroacústico de la guitarra que contaba con su propio preamplificador y controles que permiten manipular aspectos de volumen o ecualización de graves, medios y agudos. En este caso se utilizó la interfaz Focusrite Scarlett 18i20 y se mantuvieron los mismos parámetros para la grabación de las seis canciones.

Para la grabación de los teclados que estuvo a cargo del músico Lucas García, se ejecutaron los temas del EP *Renacer de Chonta* con el Teclado Yamaha PSR E323 y con el Controlador MIDI Samson Graphite 49, apoyados con plugins seleccionados desde el Software de grabación Protools que fueron variando según la temática de cada canción. Para “La Tunda” se usó el plugin Sample Tank 4 para la grabación de un Synth Pad que emule a instrumentos de viento, sumado a la sonoridad del instrumento africano Kalimba que aparece en el pre-coro y antes de iniciar la tercera estrofa de la canción.

Para la canción “Sirena del Pailón” se utilizó el plugin sintetizador de instrumentos Hype que ejecutó un refuerzo para la parte armónica de la canción y que con su sonoridad media-grave más un Delay presente de un segundo que se pierde en el tiempo pero continua inmediatamente al sonar del próximo acorde representando la historia de la Sirena siempre presente hasta la actualidad como un eco que resuena en los recuerdos de los habitantes de la comunidad de San Lorenzo del Pailón, habiendo sido este hecho vivido o escuchado.

En la canción “Vámono” se grabó de forma MIDI y emulando por medio del plugin Sample Tank 4 el sonido de la Marimba en este caso con tablas de metal para que reforzara la parte del bordón ya grabado con la marimba tradicional, ejecutando dicha melodía en otra octava y en notas distintas. Además, se efectuó la grabación de un refuerzo o colchón armónico mediante el plugin Sample Tank 4 usando el Órgano Jazz Funk 3 y por último se empleó el plugin Analog Lab V para la ejecución de un sintetizador atmosférico llamado Endless Flight que aparece cuando la canción baja su intensidad desde la mitad hasta el final del pregón, sonoridad que se enlaza con la temática representando la esperanza del mañana.

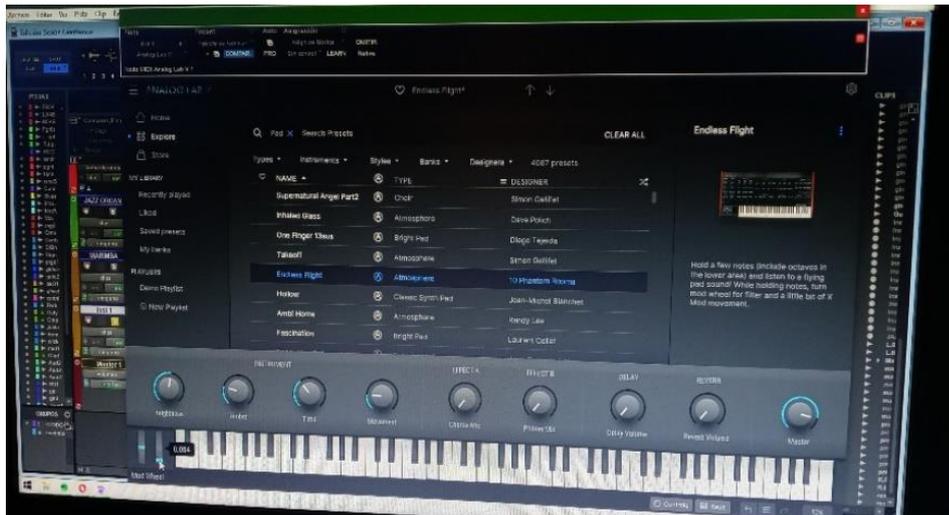


Imagen 1

En la canción “Tolita Pampa de Oro” se utilizaron los plugins Xpand!2 para emular la sonoridad de instrumentos japoneses de viento y cuerdas que tienen una similitud tímbrica con respecto a los instrumentos de viento andinos ecuatorianos, además del empleo del plugin Analog Lab V cuya participación aparece en el pregón de la canción reforzando la armonía utilizando la figura musical negra con puntillo ejecutado a modo de staccato y cuya sonoridad media-aguda y melancólica también refuerza las voces del pregón que detallan la realidad el pueblo de la Tolita.

Para la canción de “Epifanio y el espanto” mediante el plugin Sample Tank 4 se emuló la sonoridad de Órgano ejecutado entre sus frecuencias bajas y agudas para que aporte misterio y terror como la historia mismo lo relata, el teclado se mantiene reforzando la parte armónica realizando un patrón rítmico característico. Esto se mantiene hasta la cuarta estrofa para continuar el resto de la canción con el efecto sonoro de un Órgano de Iglesia desde el mismo plugin utilizado anteriormente, obteniendo una sonoridad más brillante, media-aguda que aporte a la atmosfera engañosa que resulta de la tonalidad empleada para esta parte del tema.

Además de la grabación por medio de MIDI y del plugin Sample Tank 4 de sonoridades que emulen a los instrumentos Corno, Trombón y Trompeta. Por último, para la canción “Carnaval en Guayaquil” por medio del plugin Piano V2 se simuló la sonoridad de un piano de pared con su respectiva microfónica puntual.

La grabación de la Guitarra eléctrica estuvo a cargo del músico Lucas García y las herramientas necesarias para su grabación fueron la Interfaz Focusrite Scarlett 18i20,

Caja Directa Audio master DIB400 que permitiera la conexión directa entre la Guitarra Eléctrica Yamaha RGX121Z y el Software de grabación Protools. En la canción “La Tunda” se nutrió la sonoridad natural del instrumento con la implementación de amplificadores diseñados por la marca Neural DSP, cuyo plugin llamado Archetype Gojira permitió hallar entre sus presets una sonoridad suave y cadenciosa acorde a la temática de la canción.

Para esta canción se usaron dos sonoridades distintas para ciertas secciones del tema, utilizando el preset Charley Robbins – Spacey Clean que aparece únicamente en el Pre-coro, ejecutando arpegios en frecuencias medias-agudas complementadas con una brillantez y Delay que fueron manipulados mediante el plugin como también cuestiones de ecualización y de presencia del instrumento dentro del conjunto que ayudó a la ubicación del instrumento dentro de la espacialización establecida para la canción. Para las otras secciones del tema se aplicó el preset llamado Allan que aportó más brillo y menos cuerpo con respecto al preset anterior y en el cual se ejecutaron riffs o arpegios que variaron según el momento de la canción.

En la canción “Sirena del Pailón” se empleó el plugin Archetype Cory Wong D.I. Funk Console del cual la sonoridad escogida resultó de sus presets en este caso el llamado Afro Funk más la implementación de pedales como el citado The 4th position compressor, sumado a la manipulación de las perillas del amplificador para cuestiones de ecualización que complementen el sonido cálido dispuesto para el instrumento y su aporte a la temática de la canción ejecutando arpegios en las estrofas y rasgueos en los coros y pregón final.

Para la grabación del tema “Vámono” la guitarra eléctrica ejecutó rasgueos en las estrofas, en los coros y pregón final realizó arpegios, enriqueciendo su sonoridad mediante el uso del plugin Archetype Cory Wong The Clean Machine y seleccionando entre sus presets el Clean as a whistle, además de la alteración de las perillas del amplificador, dándole más presencia, brillo, más graves y menos medios buscando una sonoridad que se complemente con la guitarra acústica aportando a la temática y la evocación de los recuerdos.

En la canción “Tolita Pampa de Oro” el plugin seleccionado fue el Archetype Cory Wong The Clean Machine y su preset Ultra Clean modificando de las perillas de su amplificador añadiendo a la guitarra más presencia, bajos y su nivel de salida. La guitarra eléctrica aportó al conjunto mediante la ejecución de un riff en la primera y segunda

estrofa, más la realización de arpeggios en las siguientes estrofas y el pregón final, sumado al aporte a la temática de la canción enlazándose con su homenaje a la naturaleza total del pueblo de la Tolita.

“Epifanio y el Espanto” para la grabación de la guitarra eléctrica se necesitaron varios plugins que pudieran enlazarse con las distintas partes e intenciones que contiene la canción, realizando rasgueos para la primera, segunda y tercera estrofa aportando a su sonoridad con el plugin Archetype Cory Wong The Clean Machine seleccionando su preset llamado Jazz Box alterando de sus perillas únicamente los brillos y frecuencias agudas para que la guitarra aporte una sonoridad oscura y opaca acorde con la temática de la canción.

Para los coros que se intercalan con las estrofas mencionadas anteriormente se utilizó el plugin Archetype Cory Wong D.I. Funk Console con su preset The Pink Harp alterando sus perillas para atenuar las frecuencias agudas y realzar las frecuencias medias y levemente las graves, además del uso de pedales obtenidos del plugin como el llamado The Tuber y el The Big Rig Overdrive para aportarle un sonido distorsionado y robusto a la Guitarra Eléctrica. Entre el coro y la tercera estrofa la guitarra interpreta un solo usando el plugin Archetype Cory Wong D.I Funk Console con su preset Afro Funk y la alteración de sus perillas realzando las frecuencias medias-graves y atenuando las frecuencias agudas más la utilización del efecto Wah-Wah.



Imagen 2

A partir del puente, para las estrofas cuatro, cinco y seis, además de los coros que se alternan con las estrofas se utilizó el mismo plugin, efecto Wah-Wah y seteo que se

usó para el solo de la Guitarra Eléctrica aportando a la temática con su sonoridad cálida y colorida, pero con el trasfondo engañoso de la historia y los hechos que se están llevando a cabo en estas secciones de la canción.

Por último, para el tema “Carnaval en Guayaquil” en la Guitarra Eléctrica se complementó su sonoridad mediante el uso del plugin Archetype Cory Wong D.I Funk Console y su preset DI Autowah Goodness además del pedal The Big Rig Overdrive y el efecto Wah-Wah aportándole al rasgueo que realiza un sonido ruidoso y distorsionado que hace alegoría al diario vivir en las calles de la ciudad de Guayaquil. Así mismo se realizó la grabación de una guitarra que ejecutara melodías en ciertas partes de la canción para la cual se utilizó el plugin Archetype Cory Wong The Amp Snob y su preset Full Smush Lead más el pedal The Big Rig Overdrive para que mantenga la misma intención de la temática.

La grabación de la voz principal estuvo a cargo del músico cantante Gian Mario Olaya Quezada quien realizó la grabación en su Home Studio ubicado en la ciudad de Lima, capital de la Republica del Perú y bajo la supervisión del Productor musical del EP *Renacer de Chonta*.

La producción del EP *Renacer de Chonta* mantuvo la interacción de varios elementos musicales y sonoros como cuestiones de instrumentación, géneros musicales, recursos literarios, efectos o plugins, pero la estética siempre estuvo guiada hacia la preservación de la tradicionalidad de la música afroesmeraldeña, logrando que los instrumentos no autóctonos participantes del conjunto aportaran a la temática de cada canción desde la parte rítmica, armónica o melódica.

Dentro y fuera de las salas de grabación donde se efectuó la grabación del EP *Renacer de Chonta* ocurrieron errores o cuestiones imprevistas que suelen suceder en el proceso de producción y que así mismo debido a la experiencia cosechada a lo largo de la carrera, lograron ser solucionados y concretados con mejoras que complementen el carácter del proyecto, aportando también en la obtención de más herramientas y experiencia para las próximas producciones musicales que se lleven a cabo.

Capítulo 4. Postproducción

4.1 Edición

Las sesiones de edición de las canciones del EP Renacer de Chonta estuvieron a cargo del estudiante Gianfranco Sánchez y dicho proceso se llevó a cabo en el Software de audio Protools 12. Inicialmente se colocaron las respectivas características básicas de cada sesión, como los nombres adecuados para cada instrumento al igual que la designación de colores dependiendo del tipo de instrumento para tener una referencia clara de los tracks en los siguientes procesos de la edición.

Luego de comprobar las tomas realizadas para cada canción en el proceso de grabación, se procedió a la escucha individual de cada uno de los instrumentos presentes según el tema a trabajar para de igual manera proceder a la elección de las mejoras tomas conseguidas y bajo un criterio de buena ejecución e interpretación determinar la toma definitiva para cada una de las secciones de los seis temas.

En este proceso también se identificaron posibles errores que surgieron al momento de la grabación como ruidos ambientales, ruidos generados inintencionalmente por el músico como respiraciones, movimientos, expresiones, entre otros, para también con la ayuda de las varias tomas generadas, eliminar los ruidos que se hayan filtrado, las tomas en donde la ejecución del instrumento no se haya definido de forma adecuada o que su interpretación no logró el carácter estético necesario para cada canción.

Para esto también se recurrió a reemplazar tomas que no cumplieron con los criterios antes mencionados y fueron cambiadas por tomas que ya habían sido definidas para una sección anterior y que se ejecutan de forma semejante respetando los remates o interpretaciones que aportaron a la sonoridad de cada tema. Una vez terminada esta fase la edición continuó con la revisión individual de cada track ya definido para verificar que todos los instrumentos estén bajo el mismo tempo establecido, evitando que algún instrumento no se salga de forma evidente de los pulsos del compás y evitando alterar la rítmica natural o interpretación intencional del músico.

Para obviar los ruidos producidos por el corte de los audios por los motivos antes mencionados, se utilizaron las herramientas de Crossfader, Fade In y Fade Out, para la unión de los tracks separados y así atenuar algún ruido. Los coros y la voz principal pasaron por los mismos procesos de los demás instrumentos sumando la afinación

respectiva de ser necesaria para cada uno mediante el plugin Melodyne, así mismo evitando alterar la naturaleza expresiva del intérprete.

Por último, se señalaron cada una de las secciones de las canciones con marcadores y se realizó una revisión general de todos los criterios tomados en cuenta para abordar la fase de edición y de igual forma verificar que todos los errores posibles que se presentaron en la etapa de grabación hayan sido ajustados de forma óptima dejando todo listo para el siguiente proceso.

4.2 Mezcla

La etapa de mezcla del EP *Renacer de Chonta* estuvo a cargo del Productor musical del estudio de grabación TMR music Lucas García y del estudiante Gianfranco Sánchez, inicialmente se procedió a realizar una escucha general de las seis canciones para continuar con la organización respectiva de la sesión buscando la comodidad y agilidad preferida para el proceso, trabajando en cuestiones como el inicio y fin de la canción, recortando los espacios en blanco para evitar ruidos innecesarios y utilizando la herramienta de fade in y fade out en cada canal para impedir picos inesperados.

De igual forma cuestiones de color, ya que para el proceso de mezcla se utilizó la técnica de agrupar los instrumentos en canales auxiliares que por medio de buses permitan controlar cada sección instrumental de manera conjunta, además utilizando para este propósito el plugin SSL Native Bus Compressor permitiendo obtener una facilidad al momento de trabajar las transientes, sustain y generando más espacio en la mezcla debido a que la agrupación de los instrumentos resulta en un sonido cohesionado y más espaciosa, esto también sumado a que dicha técnica permitió darle distintos colores a los instrumentos o voces.

Los buses se separaron en la sección instrumental y la de sección de voces agrupando las percusiones (Marimba, Bombos, Cununo, Maracas, Guasá, Timbal, Bongo), cuerdas pulsadas (Bajo, Guitarra Eléctrica, Guitarra Acústica), teclados, efectos, voces principales y secundarias cada una en su grupo respectivo. Estos grupos se utilizaron para la mezcla de las seis canciones por medio de plantillas obtenidas a partir de la primera canción mezclada y que permitieron un trabajo más fluido, ordenado, manteniendo el sonido característico de los instrumentos autóctonos y de los demás instrumentos acompañantes que variaron en su sonoridad mediante plugins dependiendo de lo que necesitaba la temática de cada canción.

Para cuestiones de espacialización se realizó un plano escrito en el que se distribuyeron los instrumentos con la perspectiva del público y ordenados los instrumentos como tradicionalmente realizan sus puestas en escena los conjuntos de música afroesmeraldeña, tomando en cuenta que el balance se mantenga estable debido a la densidad instrumental, para posteriormente proceder a utilizar la herramienta de paneo del Software Protools 12 y posicionar los instrumentos según lo establecido.



Imagen 3

Luego de esto se trabajó la etapa de ganancia en la que se añadió un Trim en cada canal de todas las sesiones y que mantuvo el nivel de -15.0 dB para continuar con los niveles de ganancia de cada instrumento o grupo dándole mayor nivel a los instrumentos que tengan mayor relevancia dentro del conjunto debido a la información que transmiten, como la Marimba y Voz principal en primer plano, Guitarra acústica, Cununo, Bombo, Guitarra Eléctrica, Bajo y demás instrumentos en segundo plano.

En la fase de ecualización se utilizó el plugin Acon Digital Equalize 2 para atenuar las frecuencias graves de todos los instrumentos presentes en cada canción dependiendo también del sonido que se necesite y las frecuencias que realzan o atenúan la sonoridad del instrumento, esto a excepción de los bombos a los cuales se les otorgo frecuencias subgraves para que su timbre obtenga mayor cuerpo y presencia. Al Bajo Eléctrico se le atenuaron las frecuencias menos predominantes para que no se dispute el espacio con los demás instrumentos realizando entre los 2.000 y 5.000 Hz para que su sonido tenga mayor ataque, claridad y logre complementar a los Bombos.

A las demás percusiones, Guitarras, teclados y voces en la ecualización se les atenuaron frecuencias que le dan una sonoridad opaca al instrumento como en el caso de la voz con las frecuencias entre 500 a 1.000 Hz y se realzaron las frecuencias que le permitan tener más brillo a los instrumentos apoyados de frecuencias medias graves, compresión en los instrumentos que lo necesitaron para obtener mayor presencia y el uso de un saturador armónico que trabaja a base de varias distorsiones mediante el plugin Head Crusher para dar más colorido a los instrumentos otorgándoles de igual manera un sonido analógico.



Imagen 4

Además del uso del panning para la espacialización se utilizó el efecto de reverb para las voces y distintos plugins de reverb para los demás instrumentos dependiendo de cómo se estaban ubicando estos en el espacio y aportando a la imagen estéreo de los temas. A los efectos o voces presentes en algunas canciones como las voces presentes en el pregón final del tema “Tolita Pampa de Oro” se les colocó el plugin Autopan para que sus apariciones se distribuyan dentro del espacio de lado a lado.

A los Bajos y Guitarras eléctricas de las canciones se les aportó Delay dependiendo del momento o la necesidad como en el caso de los solos de Guitarra presentes en los temas “Sirena del Pailón” y “Epifanio y el espanto”, además según lo requerido en la etapa de mezcla varios de los plugins utilizados en la fase de grabación

fueron cambiados por nuevos presets provenientes de los plugins utilizados, el Ampli tube 5 en el caso del bajo y Archetype Gojira y Cory Wong para las Guitarras eléctricas.



Imagen 5

A pesar de utilizar plantillas para realizar las mezclas de todas las canciones, las características establecidas en cada sesión fueron variando en cuestiones de ecualización, compresión y efectos ya que según la temática de las canciones ciertos instrumentos como el Bombo, Guitarras eléctricas, Teclados, debían variar su sonoridad con menos cuerpo, más brillo y Delay, entre otros, utilizando así distintos plugins que aportaron a la necesidad de cada canción. En la fase final de la mezcla se agregó el plugin Fresh Air para agregar color y brillo a la mezcla por medio de la saturación.

4.3 Masterización

El proceso de masterización se realizó en el estudio TMR music y estuvo a cargo del productor musical Lucas García y el estudiante Gianfranco Sánchez, utilizando el software Protools 12, el primer proceso que se llevó a cabo fue la ecualización de las canciones limpiando los bajos únicamente en el lado side mediante el plugin Ozone 9 Advanced para que así todo el peso de los bajos quede en el centro de la imagen estéreo, dejando el resto de frecuencias a los lados para obtener mayor amplitud.

En la ecualización también se limpió de las canciones la frecuencia de 700 Hz debido a que su sonoridad media quita brillo a la mezcla y se torna molesta en la mayoría de los reproductores utilizados habitualmente por los oyentes o los que se realizaron los controles de calidad de los temas una vez exportados del Software.

En el canal del master se agregó el plugin NLS Bus el cual es un emulador de consola que otorgó saturación y color a los temas además de agrandar la imagen estéreo, sumado al uso del plugin Ozone Imager para dividir las frecuencias en tres, enviando las frecuencias graves hasta 192 Hz a la parte central, los medios y agudos desde 192 Hz hasta los 2.5 Khz a los lados aumentando la amplitud estéreo y dándole mayor amplitud que las frecuencias anteriores a las frecuencias desde los 2.5 Khz en adelante.

En la parte final de la sesión se agregó un limitador por medio del plugin Ozone 9 Advanced para recortar las frecuencias que aún sobresalían y limpiar los picos que podrían saturar los niveles de la canción. Por último, se añadió el efecto de Dither para añadir ruido.

4.4 Portada y contraportada

La portada del EP *Renacer de Chonta* se definió analizando inicialmente los espacios que podrían ser representativos a la temática del disco, de igual forma cuestiones de diseño y colores, esto sumado a la implementación de los instrumentos autóctonos afroesmeraldeños que hagan alegoría al nombre del EP *Renacer de Chonta* y otros elementos que se utilizaron en las etapas de producción.

Finalmente, el espacio escogido para la fotografía fue el sitio de ensayos donde en el año 2005 se creó la Corporación afroecuatoriana Chonta, Cuero y Bambú, la cual es la base de este proyecto y por lo cual la imagen se llena de un gran valor significativo para el disco, acompañando los instrumentos autóctonos con varios tipos de plantas que aporten a la naturaleza del conjunto plasmado en la portada.

En la contraportada se añadió una fotografía del conjunto dancístico y musical de la agrupación afroecuatoriana Chonta, Cuero y Bambú en modo de fondo de agua para acompañar la información con respecto al nombre de los temas, los minutos de duración y los nombres del compositor y arreglista de cada canción. Además de los nombres de los músicos participantes y todas las personas que aportaron con ideas sustanciales para la realización del proyecto de producción del EP *Renacer de Chonta*.

4.5 Proceso de Diseño de portada y contraportada

Los programas que se utilizaron para realizar la portada y la contraportada fueron Canva y Photo Room. Lo primero a realizar fue la selección de vectores acorde a la temática que se solicitaba para el disco: la selección de fotos de la Corporación

afroecuatoriana Chonta Cuero y Bambú, la selección de la imagen precisa de los instrumentos, la búsqueda de bosquejos de Guayaquil, etc.

Luego de la selección se usó Photo Room para quitar fondo, ajustar tonalidades, eliminar elementos no útiles en el diseño y dejar las imágenes más prolijas para la portada y contraportada.

Finalmente, en canva se realizaron varios bosquejos utilizando fondos de agua para darle profundidad a la portada, seleccionando varios tipos de letra, entre otros aspectos, quedando así varios bosquejos a elección y así escoger el trabajo final al cual se le ajustaron detalles finales en torno a la posición y tonalidad de los distintos vectores expuestos en la imagen.

Con respecto a la contraportada se escogió una imagen de la agrupación que previamente fue seleccionada y editada para difuminarla y así se logre apreciar toda la información con respecto al EP Renacer de Chonta expuesta en la misma.



Imagen 6

CORPORACIÓN AFROECUATORIANA "CHONTA. CUERO Y BAMBU" RENDER DE CHONTA

2022

1. La Tunda (4:18)

Composición y letra: Gianfranco Sánchez

Arreglos: Gianfranco Sánchez

2. La Sirena del Pailón

Composición y letra: Oliver Castro

Arreglos: Gianfranco Sánchez

3. Vámono (4:11)

Composición y letra: Darío Yumisaca & Gianfranco Sánchez

Arreglos: Gianfranco Sánchez

4. La Tolita pampa de Oro (5:00)

Composición y letra: Gianfranco Sánchez

Arreglos: Gianfranco Sánchez

5. Epifanio y el Espanto (5:41)

Composición y letra: Marco Savinovich

Arreglos: Gianfranco Sánchez

6. Carnaval en Guayaquil (3:53)

Composición y letra: Oliver Castro

Arreglos: Gianfranco Sánchez

MÚSICOS PARTICIPANTES

Marimba tiple, Cununos, Timbal, Bongo: Oliver Castro

Marimba Bordón, Bajo, Bombo: Gianfranco Sánchez

Guasa y Maracas: Benny Sánchez

Guitarra eléctrica, teclados: Lucas García

Guitarra Acústica: Juan Carlos Haro

Voz principal: Gian Mario Olaya

Coros: Benny Sánchez, Gianfranco Sánchez, Oliver Castro,

Gian Mario Olaya

Grabación y edición: Gianfranco Sánchez

Mezcla y Mastering: Lucas García, Gianfranco Sánchez

Participantes en selección, discusión de temas y contenidos:

Gianfranco Sánchez, Benny Sánchez, Marco Savinovich,

Oliver Castro, Jackson Díaz, Ibsen Hernández

El presente trabajo es importante dado que recoge temas de la tradición oral del pueblo Afroesmeraldeño en el contexto actual de este colectivo asentado en la ciudad de Guayaquil. Cabe señalar que la presente producción es una obra intelectual protegida.

Hecho en: Guayaquil-Ecuador

Imagen 7

5. Conclusiones

Se logró cumplir el objetivo general del proyecto, ya que se fusionó la música afroesmeraldeña con otros ritmos ecuatorianos y latinos como el Danzante, San Juanito, Albazo y Salsa, aportando de esta forma al fortalecimiento identitario de la población afroesmeraldeña en la ciudad de Guayaquil.

Se destaca que en el proceso de grabación se contó con la participación de músicos de la agrupación afroecuatoriana Chonta Cuero y Bambú y con músicos que han tenido poca interacción con los ritmos musicales esmeraldeños, pero si con los otros ritmos nacionales con los que fueron fusionados.

El análisis de los ritmos afroesmeraldeños tradicionales ayudo para iniciar las composiciones desde los recursos que comúnmente se utilizan para dicha música y complementarla con nuevos recursos literarios, herramientas o técnicas musicales. Debido a los compases rítmicos de 4/4 y 6/8 que se mantienen en la música afroesmeraldeña, brindaron la facilidad de fusionarlos con ritmos andinos ecuatorianos y con ritmos tropicales que mantienen una base rítmica similar.

Las mitologías afroesmeraldeñas han jugado un papel importante en el proceso de desarrollo y fortalecimiento de la identidad de su pueblo, son varias las entidades que aparecen en las obras artísticas literarias que fueron creadas a partir de las creencias y costumbres ancestrales que están presentes en el quehacer diario de los habitantes en las comunidades y que son parte importante de la tradición oral, ya que a través de estas se pueden generar más productos artísticos de índole musical y dancístico.

El contexto de la composición de música tradicional esmeraldeña realizado en los diferentes lugares del Ecuador donde los afros están asentados, es distinto a los procesos musicales que ejecutan los afroesmeraldeños radicados en la ciudad de Guayaquil, ya que sus creaciones son guiadas o influenciadas hacia su cotidianidad actual sin dejar de lado las tradiciones de su pueblo.

6. Recomendaciones

Se deben promover procesos de creación y producción de la música afroesmeraldeña que permitan la interacción con diferentes ritmos musicales, de los que se pueda extraer nuevas combinaciones que produzcan espacios para el posicionamiento en la industria musical actual.

Es recomendable la incorporación del amplio repertorio literario, musical y dancístico con el que cuenta la tradición oral esmeraldeña, para promover nuevas creaciones artísticas que generen procesos interdisciplinarios para la comunidad, enlazando su tradición con el contexto actual guayaquileño fortaleciendo así su identidad desde lo ancestral a lo moderno.

Se sugiere realizar investigaciones sobre las mitologías, cuentos y deidades de la tradición oral del pueblo afroecuatoriano, así como los diferentes procesos enfrentados por los esmeraldeños en el contexto actual como una herramienta de creación y producción de materiales artísticos.

Se recomienda en las nuevas producciones musicales que utilicen la perspectiva de experimentación de música ancestral con diferentes géneros musicales en búsqueda del dinamismo en cuestiones de estética o temática, que al mismo tiempo conserven en su mayor medida los elementos que componen tradicionalmente a dichos ritmos autóctonos.

7. Referencias

- Ayoví Quiñónez, Jackson. <<Manual de construcción de instrumentos musicales Afro-Esmeraldeños>>. Universidad Central del Ecuador (2021): 29, <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/23376>
- Barrigós, Concha. <<Cateura, una orquesta que conquista al mundo con lo que algunos desechan>>. La Vanguardia (03-ene. 2020): <https://www.lavanguardia.com/natural/20200103/472672180978/cateura-orquesta-instrumentos-reciclad-os-exito-concierto-teatro-real-madrid-ecoembes.html>
- Caicedo Vallecilla, Ivonne Johanna, Nelson David Jiménez Puentes y Liliana Hilary Quijano Quintero. <<Festival de música del Pacífico “Petronio Álvarez”>>. Universidad Autónoma de Occidente, Facultad de Comunicación Social, Programa de Comunicación Social – Periodismo (2011): 10-13. <https://red.uao.edu.co/bitstream/handle/10614/1023/TCS00170.pdf?sequence=3&isAllowed=y#:~:text=Este%20festival%20cuenta%20como%20objetivo,tiene%20como%20misi%C3%B3n%20la%20conservaci%C3%B3n>
- Constitución del Ecuador*. Asamblea Nacional, Publicada en el Registro Oficial No. 449, 20 de octubre de 2008. Art. 57 literal 1 y 12.
- Cultura, << ¡Con la MARIMBA, hasta las últimas!>>, El Telégrafo (28-oct. 2019): <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/marimba-ultimas-musica-afro>
- Estrella, Lenin. <<La sistematización y creación en los procesos de aprendizaje de música tradicional ecuatoriana en el quehacer universitario>>. *Revista de investigación sonora y musicológica Traversari*, N.º 6 (2018): 56-73.
- Franco, Juan Carlos y Paulina Donoso. *La mulata. Música ritual del norte de Esmeraldas* Quito: Ediciones Continente, 2002.
- García Salazar Juan. *Los guardianes de la tradición, Compositores y decimeros*. Esmeraldas, Ecuador: Génesis, 2003.
- Gente, <<La Grupa, en busca de la música ecuatoriana>>. El Universo (14-jun. 2004): <https://www.eluniverso.com/2004/06/14/0001/1065/6584EB9C13784D1B869FED998B951FE6.html/>
- González R, Juan Pablo. <<Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos>>, *Revista musical chilena* 55 (ene. 2001): 38-64. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019500003>.
- Imaginario, Andrea. <<Significado de música>>. Significados (ene. 2021): <https://www.significados.com/musica/>. Consultado: 22 de agosto de 2021.
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. Base de datos. Censo de Población y vivienda 2010. <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/base-de-datos-censo-de-poblacion-y-vivienda/>
- Intercultural, <<La vida de Rosa Wila, cantora afroesmeraldeña, en exposición>>. El Universo (13-oct. 2019):

<https://www.eluniverso.com/noticias/2019/10/13/nota/7557446/vida-rosa-wila-cantora-afroesmeraldena-exposicion/>

Macías Cedeño, Ramón. *Esmeraldas Tradiciones y Verdades*. Esmeraldas: Vida, 2008.

Ministerio de Cultura y Patrimonio, <<Papá Roncón: el patrimonio humano vivo con el que cuenta la Marimba>>. Ministerio de Cultura y Patrimonio (7-dic. 2015): <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/papa-roncon-el-patrimonio-humano-vivo-con-el-que-cuenta-la-marimba/>

Molero, Gorka, Felipe Maqui. <<Orquesta Los Chigualeros – Salsa Esmeraldeña>>, Casa de la Música (19-oct. 2020): <https://casadelamusica.ec/obras/chigualeros>

Música, <<'Bambuco' viaja a Estados Unidos>>. El Universo (5-sept. 2003): <https://www.eluniverso.com/2003/09/05/0001/259/899F8EE259404F57BA9FA895040A9D7F.html/>

Patrimonio Cultural Inmaterial, <<Música de marimba y cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del pacífico Sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas>>, Unesco (2015): <https://ich.unesco.org/es/RL/msica-de-marimba-y-cantos-y-bailes-tradicionales-de-la-regin-colombiana-del-pacifico-sur-y-de-la-provincia-ecuatoriana-de-esmeraldas-01099>

Piedra, Rodrigo. << Conocé al colectivo de músicos Río Mira con su disco debut "Marimba del Pacífico">>. indiehoy (12-sept. 2017): <https://indiehoy.com/descubrir/conoce-al-colectivo-musicos-rio-mira-disco-debut-marimba-del-pacifico/>

Rodríguez, Daniela. <<Método hermenéutico: origen, características, pasos y ejemplo>>. Liferder (abril. 2019): <https://www.liferder.com/metodo-hermeneutico/>.

Savinovich Vernaza, Marco Antonio. *De Todo un poco Tomo II*. Fondo Editorial CCE. NE. 2017.

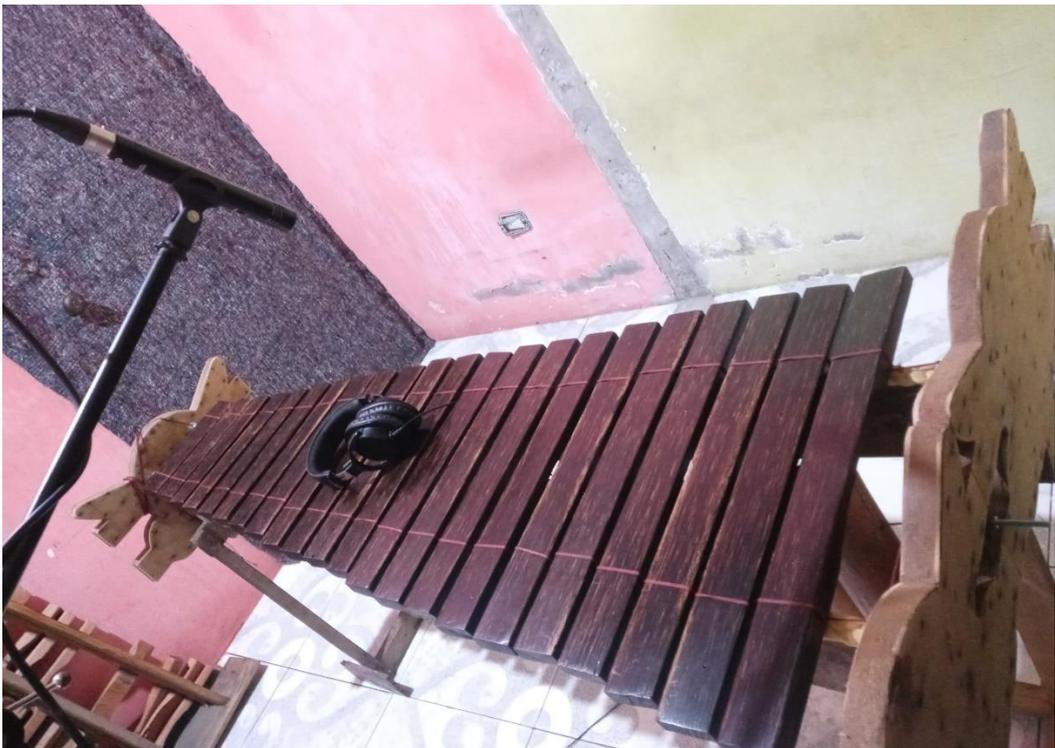
Tapia Tamayo, Tamayo. <<El origen del nombre de San Lorenzo del Pailón>>. El Comercio (19-may. 2018): <https://www.elcomercio.com/tendencias/origen-nombre-sanlorenzo-pailon-historia.html>

Valencia Zamora, Lindberg. <<Origen, construcción, afinación: La Marimba Esmeraldeña>>. Issuu (31-mar. 2016): https://issuu.com/libreriacce/docs/traversari_3/s/11406786

Valiente Velásquez, Mario. << Un centro revitaliza la historia y arte de los afros>>, El Telégrafo (29-agt.2018): <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/sociedad/6/centro-afro-islatranitaria>.

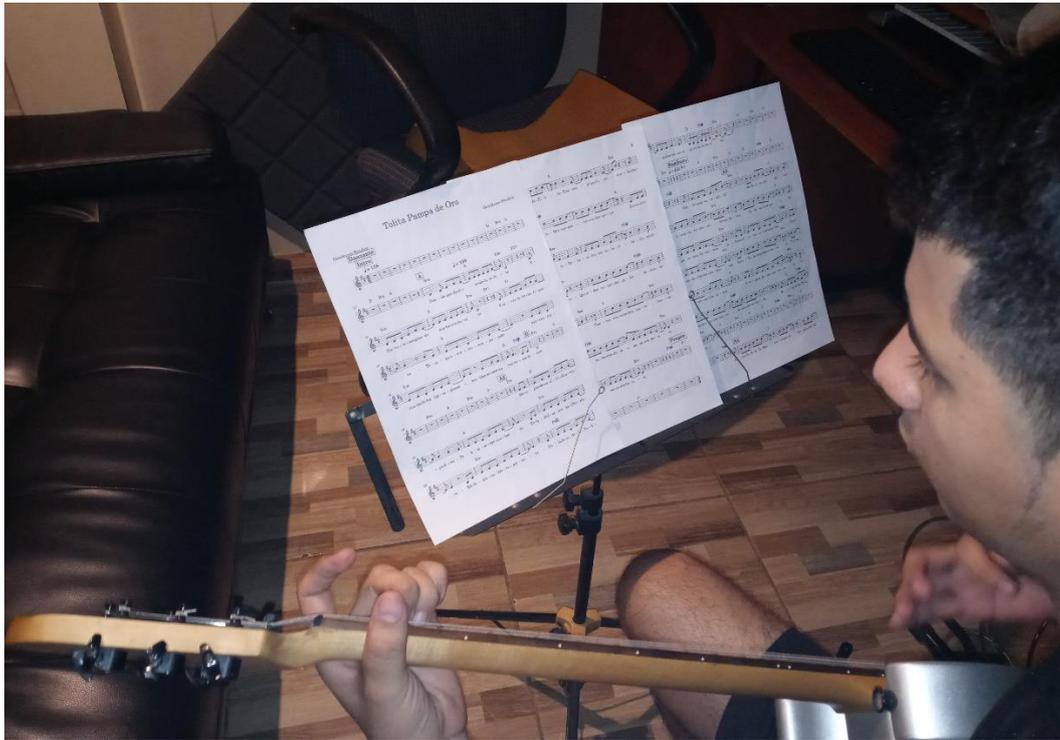
Walsh, Catherine, Juan García Salazar. <<Memoria colectiva, escritura y Estado. Prácticas pedagógicas de existencia afroecuatoriana>>. *Cuadernos de Literatura* Vol. XIX N.º 38 (2015): 79-98

8. Anexos









La Tunda

Gianfranco Sánchez

Gianfranco Sánchez

Bunde

A

♩ = 85

La - tun-da - te-va - lle-var La - tun-da -
- te-va.en-tun - da Y.en-el - bos - que-te-cui - da - rá Y.en-la -
sel - va - ya-no.ha - brá - mal Yo-te - cui-da-ré-de.-él - por - que La -
Tun - da - es - li - ber - tad Llé - va-me.a - tu - sa - na - ción A-bus -
car - te.i-re - mos - to - dos Bom - bo.y - cu - nu - no.en-tu.ho -
nor - Pa - ra - po - der - a - ler - tar - a - mis - her - ma - nos - Que - va - mos - a - pe - lear
Jun - to.a.A-lon-so.y-Péti - on - Y - no - quie - ro - re - cor - dar - me.e-se-cas - ti-go -
- Ay - yo - quie - ro.ex - tra - viar - me - Co - mo - un - Ci - ma - rrón Tun-da-lle-va - me-ya

33 E Am/E E

Jun - to.a-los - Zam-bos Ahí-na-die-va.a - tra - par - me-Yo-me-voy-con - ti -

36 Am/E E Am/E

go - Pa'-mu-chos-ya - fue - tar - de-fue-ron-hu-mi-lla - dos La-tun-da-que - te.en -

39 E Am/E E

tun - da-La-tun-da.es-li - be - ra-ción La-tun-da-que - te.en - tun - da-La-tun-da

Bambuco

C

♩ = 100

42 F#m E F#m

Cuí - da-te-del - ce-na - rio Que - va - de-trás-de - tus-hue - llas Cuí -

47 E F#m E 2

- da-te-del - ce-na - rio Que - va - de-trás-de - tus-hue - llas

54 D F#m E

Tor-be - lli - no-ya.ha-ve - ni - do Tor-be - lli - no-ya.ha-ve - ni - do

58 F#m E

La - tun - da - lo.ha-li - be-ra - do La-tun - da - lo.ha-li - be-ra - do

62 F#m E

Pre-gún - ta - le.a-la-ma-dri - na Pre-gún - ta - le.a-la-ma-dri - na

66 F#m E F#m

Si-los pi - es - ya-le.han-cor-ta - do Si-los pi - es - ya-le.han-cor-ta - do

71 E
 E 2 F#m 2 E G#m
 Se - lo - lle - vo. un - co - no - ci - do Di - je - ron - to' s - los - ve - ci -

80 F#m G#m F#m
 nos Que. ha - bí - a. ex - cla - ma - o. Tor - be - lli - no Por - fin - me. he - re - di - mi - do

85 E F#m
 Llé - va - me - ya - tun - di - ta Que - tu - e - res - mi - sa - na - ción Tus -

89 E F#m E 2
 hue - llas - son - re - cón - di - tas En - lo - que - cen - al - Sa - cris - tán

F
 96 F#m G#m
 La - tun - da. u - na - Ci - ma - rro - na Que. en - moun - s - tro - fue - con - ver - ti -

100 F#m G#m
 da Le - me - tie - ron - mie - do. al - ne - gro - Pa' - que - no - fue - ra. a - per - se - guir -

104 E F#m E
 la Cuí - da - de - la - Tun - da. que. en - tun - da - Es - li - be - ra - ción La -

109 F#m E
 Tun - da. que. te. en - tun - da. no. en - tun - da - La - Tun - da. es - li - be - ra - ción

G
 114 F#m 2 E 3 F#m E
 Tor - be - lli - no. ya. ha - ve - ni - do Tor - be - lli -

122

F#m E

- no-ya.ha-ve - ni - do La-tun - da - lo.ha-li - be-ra - do La-tun - da -

126

F#m E

- lo.ha-li - be-ra - do Pre-gun - ta - le.a-la - ma-dri - na Pre-gun - ta -

130

F#m E

- le.a-la - ma-dri - na Si-los pi - es - ya-le.han-cor - ta - do Si-los pi -

134

F#m E - F#m hasta el final

16

es - ya - le.han - cor - ta - do

Sirena del Pailón

Oliver Castro

Oliver Castro

Albazo

Bambuco

Intro

♩ = 167

A

♩ = 84 A - E7 cada dos compases

A7

Dm

A7

Dm

A7

35

pp *f*

Si-re-na-Si-re - na -

47

Dm A7 Dm

- Si-re-na.'e-la - mar Llé-va-te-tu-pei - ne De-ja - nos-en - paz

53

A7 Dm A7

Si-re-na-Si-re - na - Si-re-na.'e-la - mar De-ja.a-San-lo - ren - zo

59

Dm **B** A7

Del - Pai - lón - en - paz Con - ta - ban-mis - a - bue - li - tos Que.en -

63

Dm A7

- la - zo - na.'e-San - Lo - ren - zo U - na - dul - ce - me - lo - dí - a

67

Dm A7

A - to - do.el - pue-blo.en - can - ta-ba A - pa - re-cía.u-na - Si - re - na

71

Dm A7

Con-su - pe - lo - des - lum - bra-ba Pei - na - ba - su - ca - be - lle - ra En -

75

Dm **C** A7 Dm

- u - na - pie - dra-sen - ta-da Si-re-na-Si-re - na - Si-re-na.'e-la - mar

81 A7 Dm A7

Llé-va-te-tu-peí - ne De-ja-nos-en - paz Si-re-na-Si-re - na -

87 Dm A7 Dm

- Si-re-na.'e-la - mar De-ja.a-San-lo - ren - zo Del-Pai-lón-en - paz

93 **D** A7 Dm

Un - dí - a.u - nos - pes - ca - do - res La - vie-ron - a - llí - sen - ta - da

97 A7 Dm

Y.al-per - ca - tar - se - de - e - lla Se - fue-ron - a - co - rra - lar - la Al -

101 A7 Dm

- ver - e - lla.a-los - Se - ño - res Sa - lió-bien-des - pa - vo - ri - da - Y -

Solo GTR

105 A7 Dm A7 Dm

su - pie-za-más-a - ma-da Fue-sus-traí-da.en - su - hui-da

114 A7 Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm

El-mar - ru -

129 A7 Dm

gió-muy-fuer - te - se - ño - res La - Si - re-na.es-ta - ba - do - li - da

133 A7 Dm

Por-su - fiel - a - com-pa - ñan - te-Que-ya - no.es-ta-ba.en-la.es-cla - re - ci - da

137 A7 Dm

El - cli - ma - se - pu - so - ten - so Las - nu - bes - en - ne - gre - ci - das Yu -

141 A7 Dm **F**

na - llu - via - de - gra - ni - zo Ca - yó - pe - ro - bi - en - pren - di - da Si - re - na - Si - re -

146 A7 Dm A7 Dm

na - Si - re - na - 'e - la - mar Llé - va - te - tu - pei - ne De - ja - nos - en - paz

153 A7 Dm A7

Si - re - na - Si - re - na - Si - re - na - 'e - la - mar De - ja - a - San - lo - ren - zo

159 Dm **G** A7

Del - Pai - lón - en - paz Ca - ye - ron - ra - yos - y - true - nos Tam -

163 Dm A7

- bién - hu - bo - ma - re - ja - da Y - lo - que - más - sor - pren - dí - a Es - que -

167 Dm A7

- gra - ni - zo - ba - ja - ba Que - ría - su - pei - ne - de - vuel - ta Pa' -

171 Dm A7

cal - mar - to - da - su - ra - bia El - mue - lle - se - des - tru - í - a - Y - el - pes -

Pregón

175 Dm A7 Dm

ca - dor - que - no - re - ac - cio - na - ba Va - ca - er - gra - ni - zo Cui - da - do - el - he - chi - zo

181

A7 Dm A7

Va-ca-er-gra-ni - zo A-quí.en-San-Lo-ren - zo Di-me-quién-lo - hi - zo

187

Dm A7 Dm

Va-llo-ver-gra-ni - zo De-tén-ya.e-se.he-chi - zo Ay-de-la-Si-re-na

193

A7 Dm A7

El-mue-lle-des-hi - zo Va-llo-ver-gra-ni - zo De-vuel-ve.el - pei - ne

199

Dm A7 Dm

A-quí.en-San-Lo-ren - zo Cui-den-a-los-ni - ños Ay-de-la-tor-men - ta

205

A7 Dm

Jota

H

70

No-que-ro - mo - rir - me Ay - de - la - Si - re - na

Vámono

Gianfranco Sánchez/Darío Yumisaca

Gianfranco Sánchez

San Juan

Intro

♩ = 98

Andarele

Am 2 G 2 Am G Am 3

An-da-re - le An-da-re - le - e

17 G Am G Am G

Es - la-histo-ria - de - un-pasa - do - Que-nos - bo - rra-la - ilu-sión

22 Am G Am G Am G

A Y.aho-ra-me-le-van-to-fir - me y-lo-di-go-can - tan - do

28 Am G Am

Va-la-tien-do-en-mi - men-te El - re-cuer do-del-a - yer Las-vi - ven - cias - de-mi-pue -

31 G Am G

blo Trans-for-ma-ron - a - mi - ser En - to - nan - do-mi - Ma-rim - ba Voy-can-tan-do-con sa -

B

34 Am G Am F G E7

bor En-to-nan-do-es - te - rit - mo.ay-An-da-re - le - vá mo-no An - da-re le-Vá-mo-no

38 Am F G E7 Am F G E7 Am F

An - da-re le-Vá-mo-no An - da-re le-Vá-mo-no

C

43 G E7 Am G

ay-An-da-re le-Vá-mo-no Ol-vi-dan-do-las-tris te-zas Sa-cu-dien-do-mi.in-te-ri.or

46 Am G Am

Pre-go-nan-do-es-te-rit-mo Que.es-tá-lle-no-de-color En-la-fies-ta-con-mi-gen-

49 G Am G

te Dis-fru-tan-do-es-te-son A-me-na-y.a-le-gre-men-te-Has-ta-que.a-pa-rez-ca-

D

52 Am G Am F G E7 Am F G E7 Am F

el-sol An-da-re le-Vá-mo-no An-da-re le-Vá-mo-no

Solo Marimba

59 G E7 Am F G E7 Am F G E7 Am F G E7

An-da-re le-Vá-mo-no An-da-re le-Vá-mo-no

Pregón

66 Am F G E7 Am F G E7 Am F G E7 Am F

ay-An-da-re le-Vá-mo-no

73 G E7 Am F G E7 Am F G E7

Jun-to.al-sol-ay-Vá-mo-nos Va-mo.a-bai-lar-lo-con-mis-her-ma-nos

78



25

Tolita Pampa de Oro

Gianfranco Sánchez

Gianfranco Sánchez

Danzante

Intro

♩ = 118

12

D Bm A₂ D Bm A₃ Bm

♩ = 130

Dón - de-que-do.el-o - ro-de-la to-li -

24

Bm F#7 Bm A Bm F#7

- ta E - llos-no - te - res-guar-da - ron-tie-rra-bo-ni - ta Y.al -

30

D A

ver-to-da-tu-ri - que - za - Te-sa - quia-ron - sin - com - pa - sión cua-ren-tay -

34

Em D F#m Bm B A₂

cua-tro.hi-los zig - za - guean - tes-Que.en-mar-ca ron-tu - tra-di - ción

41

Bm₂ A₂ Bm₂ A₂ Bm D

Na-ve - gan-do.en-el - río-San - tia - go.A-mi - To -

52

A Em

li - ta - le - voy-can - tan - do - En-la - Bal - za - con - la - Cho - rre - ra - En-la -

56

Em F#m

pla - ya - fue - la - pri - me - ra - En - la.is-la - de - la - To - li - ta-Don-de - mi.es -

Bambuco

♩ = 152

60

D F#m Bm A₂ Bm₂ A₂ Bm Bm₂ A₂

pí-ri-tu-te-re-ci - ta...

2

75 **Bm** **A** **E** **F#m** **E** **F#m** **D** **Bm**

Con - la - más - ca - ra - del - Sol -

88 **A** **Bm**

- Mi - To - li - ta - bri - lla - Con - la - más - ca - ra - del - sol - Ay - mi - tie - rra -

92 **A** **Em**

- lu - ce - su - hidal - guí - a - lar - gas - no - ches - de - tor - men - to - Des - tru -

96 **F#m** **Em**

ye - ron - tu - res - plan - dor - Sa - ca - ron - be - llos - ins - tru - men - tos - En - la -

100 **Bm** **A**

To - la - i - rrum - pió . el - de - se - o - Y . al - vai - vén - vas - a . es - cu - char - Al - ja -

104 **Bm** **F#m**

guar - gri - tar - con - re - ce - lo - en - ton - ce . a - ya - yay - ma - mi - ta - por - qué - no - cui - do

109 **D** **F#m** **Bm** **A** **Bm** **A** **E** **F#m**

El - o - ro - de - la - To - li - ta ...

123 **Bm** **A** **E/B** **F#m** **E** **A**

En - la - To - li - ta - de - Rua - nos - ne - gra - te -

132 **Bm** **A**

- ven - go . a - con - tar - La . his - to - ria - de - la - To - li - ta - Y . su - má - gi - co . i - lu - mi -

137 **Bm** **F#m**

- nar - La . his - to - ria - de - la - To - li - ta - Que - nos - qui - sie - ron - des - po - jar -

141 A Em

- Bus-co.el-e - nig-ma - de - tu - be - lle - za - De - tu - sa - bia - na - tu - ra - le -

145 F#m Em

- za - Co - mo . el - Á - gui - la - vi - gi - lan - te - Que . a - dor - na - tar - des - ga - lan -

149 F#m Bm A

- te - Con - la - ser - pi . en - te - y . el - cai - mán - Fluc - tua - ron - mien - tras - can - ta -

153 Bm F#m

- ban - en - ton - ce . a - ya - yay - ma - mi - ta - Se - mar - chi - to - mi - tie - rra - bo - ni -

157 Bm Bm Bm F#m

- ta mi - tie - rra - bo - ni - ta mi - tie - rra - bo - ni - ta

Pregón

165 A 2 Bm A Bm

Te - re - ci ta - mi . es - pí - ri - tu - ven - ga - dor Te - re - ci

173 A Bm A

ta - mi . es - pí - ri - tu - ven - ga - dor Te - re - ci ta - mi . es -

178 Bm A Bm

pí - ri - tu - ven - ga - dor Te - re - ci ta - mi . es - pí - ri - tu - ven - ga - dor

184 A Bm A - Bm hasta el final 47

Te - re - ci ta - mi . es - pí - ri - tu - ven - ga - dor

Epifanio y el espanto

Marco Savinovich

Oliver Castro

Bambuco

Intro

♩ = 146

♩ = 163

Musical notation for the introduction, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 6/8. The piece is divided into two sections: the first section has a tempo of 146 and consists of 10 measures with a 2-measure pattern of Ab and G7 chords; the second section has a tempo of 163 and consists of 10 measures with a 3-measure pattern of G7, Cm, and G7 chords.

22 **A** G7 Cm

Musical notation for line 22, starting with a boxed letter 'A'. The staff contains a treble clef, a key signature of two flats, and a 6/8 time signature. The melody is written in a single line with lyrics underneath. The first measure is a whole rest, followed by a quarter rest, then a series of eighth and quarter notes. The key signature changes to one flat (B-flat) for the remainder of the line. The line ends with a quarter rest.

A - llá.en-la - zo - na - del - nor - te Por - el - pue - blo - de - Bor - bo - nes Vi -

27 G7 Cm

Musical notation for line 27, continuing the melody from line 22. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The line ends with a quarter rest.

vía - un - tal - E - pi - fa - nio Hom - bre - de - bue - nos - co - jo - nes Vi -

31 G7 Cm

Musical notation for line 31, continuing the melody. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The line ends with a quarter rest.

vía - un - tal - E - pi - fa - nio Hom - bre - de - bue - nos - co - jo - nes Se -

35 G7 Cm

Musical notation for line 35, continuing the melody. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The line ends with a quarter rest.

de - cí - a - que.al - lle - gar A - la - co - mu - na - del - tí - o Es -

39 G7 Cm

Musical notation for line 39, continuing the melody. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The line ends with a quarter rest.

pan - ta - ba.un - muer - to - frí - o En - no - ches - de - lu - na - lle - na Es -

43 G7 Cm

Musical notation for line 43, continuing the melody. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The line ends with a quarter rest.

pan - ta - ba.un - muer - to - frí - o En - no - ches - de - lu - na - lle - na Se -

47 G7 Cm

Musical notation for line 47, continuing the melody. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The line ends with a quarter rest.

le.en - tie - sa - ban - las - pier - nas Se - sen - tía.un - es - ca - lo - frí - o No -

51 G7 Cm

se - po - día - ca - mi - nar A - llá.en-la - lo - ma - del - tí - o Se -

55 G7 Cm G7

le - pa - ra - ban - los - pe - los - A - llá - en - la - lo - ma - del - tí - o

61 **B** G7

Ay - ven - E - pi - fa - nio - co - ge . el - es - pan - to - Ven - li - bra - nos - que - nos - tie - ne - har -

65 Cm G7

- to - Ven - E - pi - fa - nio . a - la - lo - ma . el tí - o - Lle - va - te - ya - e - se - muer - to - frí -

69 Cm **C** G7 Cm

- o Se - le - vi - ra - ban - los - o - jos Mu - do - no - po - día - ha - blar Re -

74 G7 Cm

gre - sa - ba . e - chan - do . es - pu - ma Y - ca - si - sin - res - pi - rar Y . el -

78 G7 Cm

ca - ba - llo . en - ca - bri - ta - do Se - po - nía - a - re - lin - char Ya -

82 G7 Cm

la - gen - te . es - ta - ba - mal No - sa - lí - a - de - su - ca - sa Y - lu - cha - ban - po - dar -

87 G7 Cm G7

ca - za Al - es - pí - ri - tu - del - mal Y - lu - cha - ban - po - dar - ca - za Al -

92 Cm G7

 es-pí - ri-tu-del - mal Y - sa-lió.el-tal-E - pi - fa - nio El - hom-bre-de-los-co - jo -

97 Cm G7

 - nes Yo - pe-lea-ré-con-el - muer - to Di - jo.el-hom-bre - de - Bor - bo -

101 Cm G7 Cm

 - nes Yo - pe-lea-ré-con-el - muer - to Di - jo.el - hom-bre-de-Bor-bo - nes

106 **D** G7

 Ay-ven-E - pi - fa - nio - co-ge.el-es - pan - to-Ven - li - bra - nos -

110 Cm G7

 - que-nos-tie-ne - har - to-Ven-E - pi - fa - nio.a-la - lo-ma.'el tí - o-Lle-va-te-ya -

Solo Gtr
 114 Cm G7 Cm G7 Cm G7 Cm

 - e - se-muer-to - frí - o

129 G7 Cm **E** G7

 La - bron-ca.es-ta - ba - pac - ta - da La - no-che-se - pu - so - tos -

135 Cm G7 Cm

 - ca No - vo - la - ba-ni.u-na - mos - ca Con - u - na-lu-na.a-sus - ta-da E -

140 G7 Cm

 in - va-día.un-mal - he - dor Co - mo-de-car - ne - po - dri - da Los -

144 G7 Cm

gri - llos - en - mu - de - cie - ron Es - pe - ran - do - lo - pe - or Y -

148 G7 Cm

se.ar-mó - con - su - ma - che - te Y - un - cru - ci - fi - jo.en - ma - no Voy -

$\text{♩} = 120$

152 G7 Cm

a - que-bran-ta'.al-es - pan - to Te-lo-pro - me-to-mi.her-ma - no

Juga

$\text{♩} = 170$

159 Eb D7 Bdim C G7 Dm C G7 Dm C **F**

E -

174 G7 Dm C

pi-fa-nio-ya-sin - tió Que - la - san - gre - se - le - he - la - ba La - gar - gan - ta - se - a - nu -

179 G7 Dm C G7

da - ba Ca - si - no - po - día - ha - blar Con - un - gol - pe - de - ma - che - te El -

184 Dm C G7 Dm

es - pan - to - lo - ata - co Con - mi - go - na - die - se - me - te El - es - pan - to - le - gri - to -

189 C G7 G7 Dm

- o Sin - em - bar - go - co - mo - pu - do In - cre - po - a - la - a - pa - ri -

195 C G7 Dm C

ci - ón Á - ni - ma - del - pur - ga - to - rio Cúal - es - qué's - tu - pe - ti - ci - ón Á -

200 G7 Dm C G7 G



ni - ma - del - pur - ga - to - rio Cúal - es - qué's - tu - pe - ti - ci - ón El -

206 G7



cam - po - frío . y - la - re - yer - ta - Te . ha - rá - sen - tir - tur - bio . es - ca - lo - frí - o Yo -

210 G7 Dm C H



te - cui - da - ré - mi . her - ma - no - Con - mi - ma - che - te . y - gran - cru - ci - fi - jo Si -

214 G7 Dm C



me - ga - nas - en - la - lu - cha Y - a - guan - tas - el - a - ma - ne - cer Yo -

218 G7 Dm C



te - pro - me - to . E - pi - fa - nio - De . es - te - mun - do - pe - re - cer Las -

222 G7 Dm C



pier - nas - se - le - do - bla - ban Por - que . al - muer - to - no - ve - í - a Sa - có - su - cru - ci - fi -

227 G7 Dm C G7



- jo - Y - con - el - se - de - fen - dí - a En - ca - da - gol - pe - del - muer - to Con - el -

232 Dm C G7



cris - to - lo . a - guan - ta - ba Y . en - tre - gol - pes - de - ma - che - te El - cris -

236 Dm C I G7



- to - se . a - gi - gan - ta - ba El - cam - po - frío . y - la - re - yer - ta - Te . ha - rá - sen -

240 Dm C G7



tir - tur - bio . es - ca - lo - frí - o Yo - te - cui - da - ré - mi . her - ma - no - Con - mi - ma -

244 Dm C G7

che-te.y-gran-cru - ci - fi - jo - o o El - es-pí-ri-tu-re-í - a La -

250 Dm C G7

co - sa - se - pu - so - du - ra Y.has - ta - lle - go - la-gual-gu - ra.Y - ya.a - so -

254 Dm C G7

ma - ba - la.a - ma - ne - ci - da E - pi - fa - nio-me.has-ga - na - o Yo -

258 Dm C G7

no - pe - le - o - de - dí - a Cum - pli - ré - con - lo - pac - ta - o - Pe - ro -

262 Dm C G7 C

re - gre - sa - ré.al-gún - dí - a re - gre - sa - ré - al-gún - dí - a E -

268 G7 Dm C

pi - fa - nio - re - gre - so Con - ten - to.y-muy - u - fa - no Le.ha -

272 G7 Dm C

bía - ga - na - o.al - es - pan - to Con - un - cru - ci - fi - jo.en - ma - no Que.en -

♩ = 130

♩ = 125

276 G7

la - pe - lea - con - el - muer - to Ob - tu - vo.un - por - te.in - hu - ma - no

Voz en off

♩ = 115

♩ = 163

♩ = 130

282 2 2 C 2 15

Carnaval en Guayaquil

Oliver Castro

Oliver Castro

Guaguanco

Intro

♩ = 112

Salsa

A

Dm 4/4 Dm 4/4 A 4/4 A 4/4 Dm Dm A

A - ho-ra-que-ro-can tar - le A-la -

21 Dm A

per-la-del-Pa-cí - fi - co En-es - ta-fes - ti-vi-dad-de - fe-bre-ro - Ay - el-car-na val

26 Dm A Dm

Bien - con-ten - to-me - sien - to De-can - tar - le.a-Gua-ya - quil Ne -

31 A Dm

gro - cho-lo.y-su-gen - te-mo-re-na Lo-go-zan - a - sí Hoy-con - rit-mo-de -

36 A Dm

Ma-rim-ba Yo - les - ven-go.a - pre - go - nar Que - ni.en - Ca - lí - y-Gua-ran -

40 A Dm A

- da-se-ño - res - se - go-zan-igu - al De - la - Pla-yi-ta - del-Guas - mo A-la -

45 Dm A Dm

Is-la-tri-ni-ta - ria En - Ni - ge-ria-y - las-Mal vi-nas - go-zan-sin-pa - rar Des-de -

51 A Dm

- Esme-ral-das - chi-qui - to Has-ta.el - Ma - le - cón-dos-mil Yo-ven - go-pre-go-nan -

100 A Dm

Me-lo-con-tan-mis - a - mi-gos-Doc - tor-Ren-zo-y - Sa-úl Con-los-her - ma - nos-tam -

105 A

- bo-res-Co-mo - re-pi-ca.e-se-tun - tun Mi-ra-quel-quin-to - va-can-tan-do - La -

110 Dm

- Ma-ra - ca-y.el - Bon - go

114 A

Por-que-se.es - cu - cha - mi - rit - mo - de - Co - lom-bia.al-E - cua - dor Es-te-pe-rua-no - te-can-ta - con - to-di - to-su - sa-bor

Andarele

C

119 Dm A 4

Ven-a-bai - lar - es-te - rit-mo-con - Ma - rim - ba.y-Gua-guan - co

Salsa

Solo Timbal

128 Dm 4 A 4 Dm 4 A 4 Dm 4 A 3 D A

Y-ven-go-des -

161 Dm

de-Pe - rú - A - can-tar - les-has - ta.a-quí Y - lo - go - za-mi - tie - rra-Des - de -

166 A

el-nor - te-cen-tro.y - sur Ya-lo-go-za - mi-gen-te-de.Es - me-ral - das.y-Qui - nin-de

171 Dm A

Lo-go-zas - tu - lo-go - zo-yo-lo-go-za - el - lo-go-za.us - ted Hoy-yo-que-ro -

177 Dm

can-tar - le - a - to-di-to.el-E - cua-dor En-Cos-ta - Sie - rra-y.ori en - te-has-ta -

182 Am

- en-Ga-lá - pa - gos Y-yo-te-can-to - la-rum-ba - con - to-di-to.el-co - ra-zón

188 Dm A

El-sen-ti - mien - to - so - no - ro-nun-ca - a - mí - se-me-pren - dió Co-mo-los-bue-nos -

193 Dm

can-tan - tes - de - mi-lin - do-Bo - rin-qué - n A-sí-lo-go-za.y-lo - bai-la.el-car - na -

198 A

val - en-Gua-ya - quil Con-el-Don-O - li - ver-Cas - tro- quien - fue- que - lo-co - men-zó

203 Dm A - Dm hasta el final

Ven-a-bai - lar - es-te - rit-mo-lo - bai - las - tu - lo - bai - lo-yo

8