

# La Bomba del Valle del Chota y Quito. Cambio musical y relación identitaria

*Sofía Carrión\**

## RESUMEN

EL PRESENTE ARTÍCULO ANALIZA LA BOMBA COMO IDENTIDAD, GÉNERO MUSICAL E INSTRUMENTO. REVISAMOS CÓMO LA BOMBA HA IDO CAMBIANDO Y SU CORRELACIÓN CON EL CONTEXTO SOCIAL DEL PUEBLO AFROCHOTEÑO, TANTO EN QUITO COMO EN EL VALLE DEL CHOTA-MIRA. SE HACE UN ANÁLISIS EN DOS NIVELES: IDENTITARIO Y MUSICOLÓGICO, ENCONTRANDO LA RELACIÓN ENTRE AMBOS.

PALABRAS CLAVE: MÚSICA - AFROCHOTEÑOS - IDENTIDAD - BOMBA - CULTURA.

## THE BOMBA FROM THE CHOTA VALLEY AND QUITO. MUSICAL CHANGE AND IDENTITARY RELATIONSHIP

## ABSTRACT

THE ARTICLE ANALYZES THE BOMBA AS IDENTITY, MUSICAL GENRE AND INSTRUMENT. WE REVIEW HOW THE BOMBA HAS BEEN CHANGING AND ITS CORRELATION WITH THE AFROCHOTEÑO PUEBLO SOCIAL CONTEXT, BOTH IN QUITO AND THE CHOTA-MIRA VALLEY. AN ANALYSIS IS MADE IN TWO LEVELS: IDENTITY AND MUSICOLOGICAL, FINDING OUT THE RELATIONSHIP BETWEEN THEM.

KEYWORDS: MUSIC - AFROCHOTEÑOS - IDENTITY - BOMBA - CULTURE.

---

\* Antropología (PUCE), colaboradora en afrocomunicaciones e investigadora en temas de derechos humanos, musicología y urbanismo. Correo electrónico: bsoficasu95@yahoo.com

## Introducción

**E**l Ecuador es un país plurinacional e intercultural, y, por ende, con un muy diverso espectro sonoro. Así, en cada región se puede encontrar música distinta, pasando por la costa con ritmos afroesmeraldeños y montubios como los andareles, los amorfinos, los currulaos, entre otros; mientras en la amazonía, por ejemplo, se escuchan cantos dedicados a la chonta y al jagé. En la sierra, suenan más los ritmos andinos, propios de la cultura kichwa, aunque también se escucha la bomba, una mixtura entre lo andino y lo africano como una respuesta a su contexto histórico. Quienes llegaron al valle del Chota Mira en el siglo XVI, lo hicieron en condición de esclavos, a diferencia de los afroesmeraldeños, quienes en su condición de cimarrones, vivían en libertad, lo cual hace que su música de estas dos regiones sea distinta.

Y es que la música ha acompañado permanentemente la vida de las personas, no solamente por su estética y valor para entretener, sino por ser parte de la cotidianidad, por ser una herramienta que permite transmitir saberes y vivencias (Merriam, 1964). Al igual que la identidad, definida por Stuart Hall (2010) como una construcción en constante cambio, la música se ha ido transformando al igual que sus intérpretes y escuchas, adaptándose a distintos períodos de la historia, a las luchas del pueblo, a sus logros y migraciones, dentro y fuera del país<sup>1</sup>. La música ha ido siempre, conjuntamente, con todos estos procesos, no como un elemento accesorio o de reflejo, sino como parte de la identidad misma de los pueblos (Frith, 1996).

Así, la bomba, originaria del valle del Chota-Mira, se nutre de un pasado; de sus ancestros africanos, llegados hace más de tres siglos esclavizados para la producción de caña de azúcar; de un presente, la forma en que se han constituido las y los afrochoteños actualmente; y de un futuro, que es por lo que actualmente luchan. Por lo tanto, la bomba ha ido teniendo sus variaciones e introducciones, adaptándose a un medio que los ha excluido de manera sistemática, tanto a nivel educativo, económico, laboral, por medio de la discriminación racial y estigmatización histórica.

En consecuencia, esta investigación hace un recorrido descriptivo del género bomba, a través de sus instrumentos, danza, simbología y elementos propios del análisis musicológico. Todo ello en correspondencia con la identidad afrochoteña, que ya no solo habita en el valle del Chota-Mira, sino que también ha migrado a Quito. Trayendo cambios tanto a nivel identitario como musical. Se trabajó en la provincia de Imbabura con el grupo de danza “Sueño negro” (Carpuela) y con integrantes del centro cultural del Juncal; y en Quito, con el grupo Torbellino de la Fundación Casa Ochún, dedicada a la enseñanza y preservación de la cultura afroecuatoriana, y con músicos afroecuatorianos radicados en la ciudad.

## Género musical e identidad

Para poder acercarnos a la música como una encarnación de la identidad (Frith, 1996), se hace necesario revisar los elementos en donde ésta se ve manifiesta, entre ellos se encuentran sus instrumentos musicales, las letras de las canciones, el vestuario, pasos de baile, coreografías y peinados; los cuales tienen un simbolismo intrínseco, o como diría Geertz (1997: 92) “[...] una forma de resumen de lo que es conocido respecto a la manera de que el mundo es”.

Por ello, cuando se habla de todos los simbolismos que implica la bomba, se llega a la conclusión de que “la bomba está viva”, como hace alusión Francisco Lara (2011), porque lleva consigo su herencia ancestral y camina junto a su pueblo, aunque esto implique la transformación del género propio del cambio cultural, a la hibridación cultural que tiende a una homogeneización (García Canclini, 1990). Sin embargo, la bomba ha resistido desde su subalternidad, y ha negociado (Bhabha, 2002) con otros géneros y ritmos.

---

1 Tal como dan a entender Nettle (1964) y Olmos (2012), al anotar que los migrantes llevan consigo una carga de tradiciones y costumbres.



**Foto 1.** AUTORA: SOFÍA CARRIÓN.

La bomba nació en el valle del Chota-Mira, resultado de la esclavización de personas procedentes de diferentes zonas de África, como África Central, Costa de Guinea, Costa de Oro y Costa de Calabar (Stutzman, 1974)<sup>2</sup>. Quienes trajeron consigo los ritmos propios de sus pueblos, incorporando a éstos, ritmos propios de la región andina, como el albazo. Usando instrumentos como el tambor, las flautas e instrumentos de percusión menor (quijada de burro y raspadores<sup>3</sup>), que se elaboraban con materiales de la zona, instrumentos de monte, como mencionaba Cristóbal Barahona, uno de los últimos constructores del instrumento de percusión “bomba” (Comunicación personal, 2016); pero incorporando también sonidos de guitarra, requinto y más adelante teclados, bajos eléctricos, entre otros.

Por ello sus canciones tienen una poética musical que recuerda a la cultura hispánica, mientras su ritmo rememora a sus ancestros africanos, con un dejo de nostalgia “[...] una tristeza que destila como en el alambique el aguardiente, dominándole un complejo de lejanía, de añoranza de su tierra distante, quizá perdida entre las brumas del tiempo” (Peñaherrera & Costales, 1959: 193).

... los negros fusionaron el dolor pentatónico<sup>4</sup> del indio, dolor de altura y dolor de pasado; el “estribillo” del látigo, castigos, torturas, cepo, etc. y “la estrofa” diaria del trapiche, la mina, etc. para retomar el “estribillo” nocturno del esclavismo y/o la “forma A-B-A”, que sería: Esclavitud-trabajo-esclavitud, y alegraron con ritmos de su etnia, como un recuerdo de su tierra, de sus costumbres y tradiciones (Coba, 1980: 41).

2 Este rastreo geográfico se hizo a partir de los apellidos que se encuentran en el valle del Chota-Mira.

3 Instrumentos que actualmente se asemejan al güiro.

4 La escala pentafónica se refiere al uso de 5 notas a lo largo de una octava tradicional y es una de las estructuras musicales más antiguas y difundidas en el mundo (Károlyi, 2018).



FOTO 2. AUTORA: SOFÍA CARRIÓN.

Por eso se dice que la bomba es una expresión musical, danzaría y poética que manifiesta la historia oral de esta zona del país (Mullo, 2015). Y es que la bomba emerge, justamente, de un proceso de esclavización y explotación, como una forma de mediar la experiencia de la colonialidad del poder, para negociar y constituir un sentido de identidad colectivo. Por tal razón, Lara (2011) sitúa a este momento histórico como el de la consolidación del género, ya que es durante el huasipungo, etapa en que la tradición oral carece de mucha documentación, por lo que, su origen y desarrollo, como tal, se mantiene oscuro.

No obstante, según algunos registros de cronistas, se puede encontrar descripciones de la bomba, como, por ejemplo, de un evento en una comunidad negra en la hacienda de Chamanal, a inicios de los años sesentas “dadas las condiciones de vida esclavista, es probable que La Bomba se haya originado ya sea solamente acompañada por la voz, o voz acompañada por un idiófono (es decir, palmas, agitadores, o un tambor ad hoc)” (Huasserek, 1986 en: Lara, 2011: 140). En otro tipo de relatos podemos encontrar que se expone a la bomba como una danza que incentiva a la lujuria, por sus golpes de cadera y movimientos sugerentes<sup>5</sup>, como es el caso del baile conocido como la “toreada” donde una mujer tumba al hombre de un caderazo (Comunicación personal, Oscar Paredes Morales, 2018).

En lo que tanto autores como interlocutores coinciden es con la conexión africana y andina en la música, como señalan Coba (1980), Peñaherrera & Costales (1959), Mullo (2015), Bueno (1991), Franco & Freire (1986), Oscar Paredes Morales (Comunicación Personal, 2018) y Rubén

5 Acerca de este tipo de referencias, Mullo (2016) manifiesta que tienen un alto sesgo evolucionista y difusionista, sin embargo, su contenido es valioso, pues son las primeras transcripciones de fuente oral directa (refiriéndose al trabajo de Moreno, 1996).

Congo (Comunicación personal, 2018). Sobre todo por la predominancia de la percusión, cuyo tambor principal, la bomba, tiene relación con otros de origen africano, de esta manera Caba (1980) rememora las ocho clases de tambores de los Dogán del Sudán, que corresponden a las fases de creación del mundo y a sus cuatro elementos constitutivos:

La piel mojada corresponde al **agua**; puesta a secar al sol, el **fuego**; su caja es hecha de madera, la **tierra**; y cuando los tambores suenan, el **aire**. Agua, fuego, tierra y aire son los elementos de la creación del mundo a través de los tambores. Los recuerdos de los tambores, la tristeza del indio y el látigo del europeo, fueron las causas de la creación de la bomba [...]” (Caba, 1980: 41)<sup>6</sup>.

Así, Mullo (2015: 46) resume este mestizaje en cinco puntos nodales que caracterizan a la bomba:

1. Cuarteta de versos de la copla hispana.
2. Giros melódicos con la influencia de la zona de Imbabura. Lenguaje musical pentafónico andino. “La bomba, la bomba de Manuel” (tónica, tercera menor, quinta y séptima menor).
3. Percusión afro.
4. Sistema rítmico danzario en compás de 6/8. Metro ternario de origen africano.
5. Forma A-B-A (estrofa-estribillo).

A continuación, pasaremos hacer un recuento de la bomba de antes, la bomba viva (su relación con la identidad) y la bomba actual, ligando directamente el cambio cultural con el cambio musical y los resultados que arroja a nivel de música, instrumentos, danza y vestimenta.

## La bomba de antes, bomba tradicional

### *Símbolos: instrumentos, danza, vestimenta*

La instrumentación de la bomba se constituía, inicialmente, producto del mestizaje, de guitarras y bomba<sup>7</sup>, acompañadas a veces por hoja de naranjo o guayaba, así como alfandoques<sup>8</sup> (Torres Minda, 2012). Además, se usaban otros instrumentos de percusión menor, como la quijada de burro (instrumento idiófono de golpe directo), el puro (calabaza ahuecada utilizada para simular el sonido de los bajos) y el requinto (Lara, 2011).

Eso es para el formato de agrupación de bomba, propiamente dicha, ya que en el caso de las bandas mochas, que también tocan este género, su instrumentación varía con el uso de bombos, tambores, redoblantes, platillos, rasqueta, hojas, bajos de hojalata, puros y cabuyas (Mullo, 2015)<sup>9</sup>. Sin embargo, este último formato no será tomado en cuenta en este artículo, solamente el de bomba.

El instrumento bomba, en sí mismo, conlleva ciertos simbolismos. Uno de ellos es la utilización de cuero de chivo y chiva (Lara, 2011), así como el uso de materiales de la zona, como lo son las raíces de Juan Quereme, el tronco del árbol conocido como México y las cuerdas de cuero (Comunicación Personal, Cristóbal Barahona, 2016). Todos estos materiales nos conectan a la importancia de la tierra para las y los afrochoteños, la misma que se puede encontrar también dentro de la vestimenta que utilizan durante las fiestas y presentaciones.

6 De hecho, esto es algo que se puede evidenciar en el proceso de construcción de la bomba, donde se utilizan todos estos elementos y fueron descritos por Cristóbal Barahona (Comunicación Personal, 2016).

7 Como recuerda Cristóbal Barahona (Comunicación personal, 2016), en algunas comunidades como Juncal y Carpuela se recuerda la bomba con la guitarra y la bomba principalmente, mientras en otras comunidades ya se incorporaban los otros instrumentos arriba mencionados.

8 “Alfandoque: Es una caña ahuecada y rellena de clavos –perdigoes-, piedras y pepas. Se tapa de un lado con madera y/o trapo. Micro grupo ecuatoriano. Provincia de Esmeraldas” (Caba, 1981).

9 Como señala Mullo (2015) existen algunos formatos donde varía la distribución de instrumentos.

Esta intenta asemejarse a la de las abuelas, quienes se dedicaban y dedican a la agricultura, por lo que sobre su gran falda plisada, su enagua blanca y su blusa con vuelos, llevan un delantal con amplios bolsillos, donde suelen guardar frutas y otros productos de sus cosechas. Esta vestimenta se complementa con el uso de walkas (collares), que, al igual que en las culturas indígenas de la sierra, representan el estatus de la persona (Comunicación personal, Grupo Sueño Negro, 2016).

La bomba se acompaña por su baile, el cual suele ser en pareja, individual o colectivo, dependiendo de la ocasión. En antiguos registros del valle del Chota-Mira, se describe el de la botella (individual), el caderazo (pareja), el angara, el puro (individual), la zafra (colectiva), la toreada (pareja) y el actualmente desaparecido bundi<sup>10</sup> (Hassaurek, 1865 en: Coba, 2015). Estos solían bailarse en matrimonios, funerales de niños, al igual que en Esmeraldas, eventos, fiestas, entre otros.

Los primeros relatos de la bomba la exponen como un baile rápido, a diferencia del indígena, resaltando las carreras, saltos y extravagantes gesticulaciones peculiares de los africanos (Carvalho-Neto, 1903, en: Bueno, 1991). De hecho, se pensaba que el nombre “bomba” venía de la danza, ya que se bailaba formando círculos, o bombas (Moreno, 1996). Pero el baile de la bomba también era considerado como un tipo de cortejo y juego entre las parejas, como se ve en el caderazo, donde la mujer persigue al hombre hasta hacerlo caer de un golpe con su cadera, esto con el fin de que los niños y jóvenes estuvieran atentos y para saber si estaban en edad para casarse, o, en otras palabras, si estaban lo suficientemente grandes (Comunicación Personal, Oscar Paredes, 2018).

Un elemento importante a resaltar de la danza de la bomba es sus pasos característicos, que, tradicionalmente, no tendían a elevar demasiado los pies del suelo, debido al mal trato y encadenamiento producto de la esclavitud, pero, además, y al igual que en la instrumentación y la vestimenta, tiene un gran vínculo con la tierra y la agricultura, pues, como menciona Oscar Paredes (Comunicación Personal, 2018), por medio de este tipo de danzas también se agradecía a la tierra.

Por último, dentro de la danza, es característico que las mujeres bailen con una botella en la cabeza, teniendo por significado el equilibrio y fuerza de la mujer, ya que era ella quien repartía el licor y para evitar que alguien se lo lleve lo ponía en su cabeza durante las fiestas (Oscar Paredes, Comunicación Personal, 2018).

### *La música*

Como ya se anotó anteriormente, el ritmo de la bomba tiene una fuerte influencia del albazo andino, tal y como resalta Coba (2015) el compás en el que se encuentra es el de 6/8 o 2/4, dependiendo de la velocidad y la canción, pero no deja de ser binario en ningún momento, como aclara Lindberg Valencia. Aunque cuando es una bomba bastante lenta puede estar también en 4/4 (Comunicación personal, 2018). Un aspecto muy importante a resaltar es el acento que lleva, ya que esto es lo que hace característico a la bomba de los demás géneros, este va en el quinto tiempo del compás de 6/8, como se puede ver en la ilustración 1 en la negra con el acento (>); la última corchea del compás de 2/4 y el cuarto tiempo de compás de 4/4.

En el ritmo se pueden distinguir dos velocidades, principalmente, entre las bombas, una lenta y otra rápida, denominadas por Lindberg Valencia (Comunicación personal, 2018) como bomba caliente y bomba sentimental<sup>11</sup>. Aquí el compás puede variar de 6/8 para velocidades rápidas a un 2/4 o 4/4 para velocidades lentas, manteniendo siempre el acento en la 5ta corchea en 6/8, la 3er corchea en 2/4.

10 El bundi era una especie de “Alza que te han visto” con ritmo e instrumentos afro.

11 Según Arnulfo Pastrana (Entrevista en Pabón, 2010) los ritmos son tres: cielo, tierra y bambuco, y se tocan según el requinto.

En cuanto a su melodía, la bomba utiliza la escala pentatónica propia del área andina, como es el caso de su pariente más cercano, el albazo, el cual utiliza “[...] contornos melódicos pentafónicos y progresiones armónicas de I-III-V-I en una tonalidad<sup>12</sup> menor” (Wong, 2013: 75). Rosero (2019) afirma el uso de la escala pentafónica menor, por lo que la bomba responde también a las convenciones de la música tonal. Al igual que en el ritmo, Lara (2011) señala la existencia de una dualidad en la oscilación entre relativas mayores y menores, así como en el uso de frases melódicas emparejadas y la interacción entre la voz y los instrumentos melódicos.

Para finalizar con esta sección, las letras manejadas en este tipo de bombas, aquí catalogadas como las de antes, o tradicionales, éstas suelen tratar variedad de temas, entre los cuales se encuentra en trabajo en las haciendas de caña, la relación con sus patrones, amoríos, sus pueblos, las fiestas, la llegada del tren y la migración hacia otras partes del país.

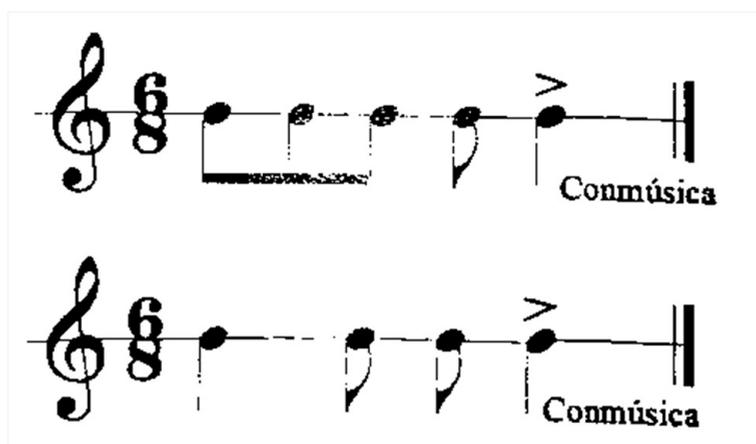


ILUSTRACIÓN 1. PATRÓN DE LA BOMBA (GUERRERO, 2002 EN COBA, 2015, P. 205)

### *La bomba viva: cambio cultural y musical*

Como se puede apreciar, la bomba es un género que se creó y desarrolló a raíz de una identidad, la afrochoteña, por ello se pueden encontrar elementos propios de la historia y vida de esta población, es decir, es una encarnación de la misma, porque “[...] el modo de funcionamiento de la música en materia de formación de identidades es el mismo” (Frith, 1996: 189). Por este motivo en ambos niveles se puede encontrar un factor común, el apego a la tierra, se habla de ella tanto en canciones, en sus maneras de vestir, ligadas a la agricultura, y como uno de los principales ejes de sus luchas.

Así tenemos un género que ha ido cambiando a lo largo de los años, desde los primeros registros escritos y sonoros que se tienen, hasta la bomba que se escuchan actualmente. Al igual que la identidad, la música ha pasado por un proceso de hibridación cultural. En el caso de comunidades diaspóricas, como lo es la afrochoteñas, éstas tuvieron que adaptarse a un nuevo medio, reelaborando sus culturas africanas, sumando elementos indígenas y europeos, por ello la diáspora africana se constituye como un movimiento transatlántico de personas creencias, prácticas y productos de África a América y viceversa (Izard Martínez, 2005).

12 “En la música tonal todas las notas de la escala gravitan sobre la tónica o nota principal [...] funcionan jerárquicamente con relación a la fuerza de la nota fundamental, la tónica o nota principal” (Károlyi, 2018: 21).

De manera que la cultura popular negra, en palabras de Stuart Hall (2010) no tiene formas puras ni absolutas, son híbridas. A pesar de esto, no olvidan su pasado, por esto es importante contar y recontar historias, ya que esto logra organizar la convivencia “racial” del grupo socialmente, permitiendo inventar, mantener y reinventar la identidad (Gilroy, 1993), jugando un papel muy importante lo “popular”, en respuesta a imposiciones homogeneizantes de los Estados nacionales, que ignoraban aquello que no perteneciera a las élites; mientras lo popular se definía desde los propios sectores subalternos, mediante estrategias inestables con las cuales constituyen sus posiciones (García Canclini, 1990). Por ello, Bhabha (2002) encuentra que hay espacios “entre-medio” donde se permite una resignificación y reivindicación, un espacio donde se negocia entre las culturas dominantes y dominadas.

Esto puede verse claramente en la bomba del valle del Chota, que ya no solamente es interpretada por afrochoteños, sino que ha migrado hacia ciudades como Quito e Ibarra, donde migrantes y sus hijos han mantenido esta tradición, aunque incorporando géneros de moda. En etnomusicología esto se conoce como “cambio musical”, en cuyo proceso se va acumulando material nuevo al antiguo manteniendo ‘cierto grado del patrimonio’ es decir, conservando su esencia, aunque también puede darse el caso de que sea eliminado al darse la nueva introducción (Nettl, 1964).

Así encontramos que, en los repertorios actuales de bomba, se han incorporado canciones de otros géneros, en otras palabras, se “abomban” las canciones, como cuenta Jaime, músico afroquiteño (Comunicación personal, 2016). Lo cual no es una práctica que hagan solamente los afrochoteños, sino que artistas mestizos han optado también por este abombamiento, como es el caso de Widinson e Hipatia Balseca<sup>13</sup> y grupos de música electrónica como EVHA<sup>14</sup>.

En este proceso de cambio, la migración ha tenido un fuerte papel, ya que ha supuesto un cambio no solo en la música, sino en las tradiciones y costumbres de las personas. En el caso de afrochoteños viviendo en Quito, se ha perdido su acento, el respeto a sus mayores, la familiaridad en la comunidad y hasta no bailan igual la bomba que en el valle del Chota, según comentó Daniela, integrante del grupo de danza Sueño Negro (Comunicación personal, 2016). Esto como resultado de que, al migrar

[...] no sólo se reconfiguran los bienes materiales de los que se despoja en su recorrido sino que el acervo musical intangible como la música, los valores morales, la familia o la organización política, se ven transformados en el trayecto migratorio. Dicha recomposición de lo propio, pasa por fenómenos simbólicos donde el sujeto deposita paulatinamente memoria, en personas, objetos, calles, ciudades, parques e imágenes y sonidos que apropia paulatinamente una realidad que inicialmente le era lejana (Olmos, 2012: 127).

Es por eso que en esta siguiente parte haremos una revisión de los cambios más significativos que se encuentran en la bomba actual, teniendo en cuenta aquellos símbolos y elementos propios de la identidad afrochoteña, como lo son su vestimenta, instrumentación, para culminar con un análisis musicológico de las variaciones que se encuentran entre la bomba antigua, o de los abuelos, y la bomba actual, o de los renacidos.

### ***La bomba actual***

Esta bomba es la de la generación de los renacidos, que es como llaman los mayores a sus hijos y sus nietos, ya que éstos no tuvieron que vivir la esclavización del sistema hacendatario, porque para ese entonces muchos ya eran dueños de sus propias tierras y podían decidir cuándo y qué sembrar.

13 En el caso de Widinson con la canción “Dos Morenas” <https://www.youtube.com/watch?v=BzG9tLh4gtk> o con la canción “El Camaleón” <https://www.youtube.com/watch?v=HDRqPx-v1tI> cuya autoría corresponde a Beatriz Congo. Hipatia Balseca con la canción “La Bomba” <https://www.youtube.com/watch?v=JztGpk2rX8Y>.

14 Grupo EVHA <https://www.youtube.com/watch?v=4fhC80iokyA> Esta última referencia puede ser catalogada dentro de un género de World Music.

De igual manera, a esta generación pertenecen aquellos que tuvieron que migrar a las ciudades, principalmente Quito e Ibarra, porque el campo ya no era suficiente para su sustento. Esto, con razón de que tras la Reforma Agraria se dio un proceso de minifundización de la tierra cultivable (Espín, 1995). Además, los terrenos recibidos no eran de la mejor calidad, siendo muchos de ellos cercanos al río, por lo que se inundaban, como en el caso de Caldera (Rodríguez, 1994) o se llevaba cultivos y casas a su paso, como en el caso de Carpuela, que tuvo que moverse a tierras más altas (Daniela, Comunicación Personal, 2016). A este último hecho le canta la canción “Mi Carpuela”, compuesta por Miltón Tadeo, donde expresa que se va a trabajar al Oriente a trabajar porque todo lo que tenía se lo llevó el río.

La migración de población Afrochoteña también suscitó problemas a nivel identitario, ya que en las ciudades tuvieron que hacer frente a la discriminación racial, sus estereotipos y estigmas, siendo marginalizados dentro del sistema educativo, no solo por los alumnos, sino dentro del propio pensum, sin recibir materias sobre su historia y cultura (Comunicación Personal, Grupo Torbellino 2018), lo que ha contribuido a un cierto tipo de “blanqueamiento”, como menciona Espinosa Apolo (2000) en cuanto a la negación de la negritud.

No obstante, más que un blanqueamiento, ha sido la asimilación de elementos de otras culturas, como la afroamericana y la caribeña, como puede verse en la introducción de ritmos tropicales y urbanos, como el hip hop, el rap, la cumbia. De hecho, la propia bomba ya tenía influencias, desde antes, de ritmos como el son cubano y la salsa, como menciona Oscar Paredes Morales (Comunicación personal, 2018), porque esto era lo que se escuchaba en la radio y se iba reproduciendo en las comunidades del valle del Chota-Mira.

[...] la tendencia de estilos vecinos de hacerse similares. Mientras el material musical que se mueve de un lugar a otro, influencia los estilos en su ambiente, también hay una fuerza de atracción entre los estilos que están en constante contacto. Por lo tanto, un área en la que hay poco contacto entre los grupos, es probable que haya diversos estilos, pero en la que el contacto mutuo es grande, es probable que haya un estilo más unificado (Nettl, 1964: 235).

Ahora bien, la bomba que se toca actualmente ha trascendido de las guitarras, el requinto y la bomba, propiamente, y ha pasado a utilizar instrumentos como la guitarra eléctrica, el bajo, los teclados, las congas, cununos, campanas y hasta baterías. Lo cual, en cierto modo ha dejado de tener como principal actor al instrumento bomba (Comunicación Personal, Oscar Paredes Morales, 2018), siendo reemplazado por otros instrumentos de percusión que mantienen el ritmo característico de la bomba, es decir el acento fuerte en el quinto tiempo dentro del compás 6/8. Adicional a esto, la bomba ha acelerado sus velocidades drásticamente a casi el doble, como se podrá ver en el análisis musicológico, debido en parte a la aceleración que implica vivir en la ciudad y el cambio del tiempo en la misma (Giménez, 2007).

A nivel de lo simbólico elementos como la vestimenta y la danza también han cambiado. En el caso de la vestimenta, en Quito se ha dejado de utilizar el mandil y la enagua, pasando a solo usar la falda plisada y la blusa con vuelos, en el mejor de los casos, porque a veces los grupos, por la necesidad de cambiar de vestimenta rápidamente entre un género y otro, tienden a mezclar prendas.

La danza también ha cambiado, de ser algo que se bailaba en fiestas y eventos, a ser un acto de presentación coreográfica, por lo que los grupos de danza elaboran sus coreografías de acuerdo a la velocidad de las canciones y sus letras. En el caso del grupo Sueño Negro, intentan rescatar las canciones más “viejititas” como dicen ellas, haciendo representaciones de cómo eran las vidas de sus padres y abuelos, recogiendo leña, cocinando, trayendo agua del río (Comunicación Personal, Grupo Sueño Negro, 2016).

Por otra parte, en Quito, el grupo Torbellino de Casa Ochún, elabora sus coreografías de bomba pensando en las letras de las canciones, por eso en “Bomba el Tambor”, a analizarse a continuación, usan el recurso de formar cadenas entre sus bailarinas, representando la esclavización, además de utilizar otros elementos en lugar de la característica botella (Comunicación Personal, María José, 2016).



FOTO 3. KEVIN SANTOS BAND DURANTE EL AFRO CAMPAL 2020. TOMADA DEL PERFIL DE FACEBOOK DE KEVIN SANTOS.



FOTO 4. GRUPO SUEÑO NEGRO.



Foto 5. GRUPO OCHÚN. TOMADA DEL PERFIL DE FACEBOOK DE GRUPO OCHÚN.

A nivel de los pasos de baile, se identificó que en Quito tienden a ser más rápidos y con saltos más propios de la danza afroesmeraldeña, además tampoco se fija completamente el pie al suelo, lo que, para personas como Oscar Paredes (Comunicación Personal, 2018), ya no es la danza propia de la bomba, sino una mezcla con marimba y otros géneros. De igual manera en el Valle del Chota-Mira se dice que su manera de bailar no es igual, porque ellas lo llevan bailando desde muy pequeñas, con sus madres, hermanas y amigas como maestras (Comunicación Personal, Grupo Sueño Negro, 2016), mientras que en la ciudad esta cadena de transmisión de conocimiento se ha roto.

Si bien estos factores han influido en un tipo de “deterioro” a nivel de los afrochoteños en la ciudad, para hacer un análisis certero del cambio musical y su relación identitaria, es necesario revisar el desenvolvimiento de este género en el campo de la industria fonográfica ecuatoriana, que es la que ha permitido que este género trascienda de su territorio a todo el país y el extranjero, lo mismo que ha significado el reconocimiento del pueblo afrochoteño y afroesmeraldeño, en palabras de Jaime, músico afroecuatoriano, cuando se encuentra sobre un escenario siente que el color de sus pieles no tiene diferencia (Comunicación Personal, 2016). Por tanto, la llegada de la bomba a los medios de difusión masiva tiene una gran importancia, ya que permite retransmitir saberes y afianzar valores culturales e identitarios más allá de los círculos familiares.

Así, los primeros registros fonográficos de bomba son de los años 1937-38, en el disco “La Bomba del Chota”, de la casa disquera “Víctor”, con el arreglo de Jorge Araujo y la voz de Carlota Jaramillo (Guerrero, 2010). En 1975 aparece un *Long Play* (LP) titulado “El Valle del Chota y su música” con el conjunto Estrella, en cuya portada aparece una foto del puente del Juncal y entre cuyas canciones se encuentran Mi lindo Carpuela; Para la Maná, Zamba, zamba; Comadre Pastora, entre otras. Por esta época también fue el surgimiento de Segundo Rosero<sup>15</sup>, creando bombas como Mi lindo Pimampiro, El Valle del Chota, Huellas de dolor, Negrita de mis ensueños, etc. (Ojeda Martínez, 2011). En cuanto a la notación de la bomba, surgen algunas partituras entre los años 20’s y 30’s en un cuaderno para banda popular, perteneciente a Víctor Manuel Teanga, donde constan varias bombas (Guerrero, 2010).

Aquí también cabe destacar que la bomba tuvo un momento crítico a finales de los 70’s e inicios de los 80’s, ya que se había dejado de tocar bomba, hasta que llegó un grupo de antropólogos con el proyecto “Taller de música” donde se hizo la recopilación y grabación de temas de bomba tradicional, en cuyo disco titulado “Matabaras”<sup>16</sup>, como resalta Oscar Paredes Morales, también hubieron fusiones con otros géneros (Comunicación personal, 2018).

Actualmente las agrupaciones de bomba como Marabú o Generación 2000, producen sus propios discos bajo disqueras independientes, usan plataformas como YouTube, Facebook y Spotify para su difusión, así como también al acudir a entrevistas a radios y presentaciones por todas las provincias del país, que es lo que representa la mayor parte de sus ingresos<sup>17</sup>. En este afán han actualizado el repertorio, tocando temas de moda, abombando y asimilando otros géneros, de ahí que Nettl (1964) mencione que el cambio musical no solo se da desde afuera, sino de forma interna, siendo un acto en el cual los músicos y compositores tienen un rol.

Teniendo esto en cuenta, pasaremos a hacer el análisis musicológico entre las bombas catalogadas como “tradicionales”<sup>18</sup> y las “actuales”, considerando como factor de selección la época en que los materiales fueron grabados, es decir entre la década de 1980 y 2010.

15 Por lo que se puede notar que la bomba fue género creado e interpretado también por mestizos. El vínculo de Segundo Rosero se da por ser oriundo de la población de Pimampiro, por lo que compuso canciones en este género.

16 El disco está disponible en la plataforma YouTube como “Taller de Musica (Matabaras-1985) del canal Música Ecuatoriana Online. Quienes conformaban este grupo de antropólogos e investigadores son: Juan Mullo, Ataulfo Tobar y Diego Luzuriaga, teniendo la colaboración de músicos locales.

17 En palabras de Andrés, músico del grupo Marabú, él tiene que intercalar su vida como artista con otros empleos, puesto que no puede vivir solamente de la música (Comunicación Personal, 2019).

18 Mencionadas en el texto como antiguas o de los abuelos.

## Análisis musicológico: Bombas tradicionales – Bombas actuales

Este análisis parte de la premisa de la música como una actividad diaria y que sirve como bandera de lucha, que se ha visto mediada por el colonialismo y la tecnología, lo que ha dado como resultado una serie de mezclas. Por este motivo, se analiza a la música desde una postura de una etnografía tridimensional, es decir, teniendo en cuenta el lugar, el tiempo y la metáfora, entendiendo a esta última como su relación con el comportamiento social y el mercado (Rice, 2003). Por este hecho también se considera a la música como una elaboración (making) que está en constante formación (Kim, 2017), al igual que el concepto de identidad de Hall (2010).+

Para este segmento, hacemos una revisión de cuatro canciones en total, dos consideradas como tradicionales y dos actuales. Consiste en el análisis de la estructura de las canciones, el compás en el que se encuentra, la tonalidad, los *beats* por minuto (BPM) que indican la velocidad de la canción, un análisis de las introducciones, o partes de ellas, viendo los patrones rítmicos que intervienen y se mantienen a lo largo de la canción, así como una de las líneas melódicas predominantes.

Esta revisión se hace a partir de material encontrado en el medio digital YouTube, por medio de discos antiguos subidos en esta plataforma, canciones colocadas por admiradores, o los propios artistas. Los lugares de donde provienen estas bombas son Carpuela, en el caso de la canción “La Cosecha”, “El tren de la capital” de la parroquia La Concepción, la versión de 2015 de “El tren de la capital” también de Carpuela y “Bomba el tambor” de Quito. Para el detalle de la metáfora, para integrarla en el plano identitario, se buscó canciones que tuvieran en su letra con su historia y procesos, como la migración, el trabajo agrícola, etc.

Así, las canciones son las siguientes: “La Cosecha”, compuesta por Mario Diego Congo (1989) e interpretada por el Grupo Juventud del Valle del Chota y “El Tren de la Capital” (1983), música: Abdón Santacruz, letra: Alfonso Herrera, interpretado por los Hermanos Padilla, como las de corte tradicional. Y “El tren de la capital” del grupo Auténticos del Valle (2015) y “Bomba el tambor” de Kevin Santos (2016), para las actuales.

### Bombas de corte tradicional

#### *La Cosecha, Mario Diego Congo (1989)*

Esta canción se encuentra en un compás de 6/8, con una velocidad de 124 BPM. La tonalidad predominante es la de La mayor (A maj). Los instrumentos que intervienen son bomba, hoja, güiro, requinto y guitarra (bordón). Su estructura consta de una introducción (parte A) la cual inicia el primer compás solamente con la hoja del naranjo y el requinto, para entrar los demás instrumentos a partir del segundo compás.

**La Cosecha**  
Introducción - Hoja y Requinto  
Mario Diego Congo

The image shows a musical score for the introduction of the song 'La Cosecha'. It consists of two staves: the top staff is labeled 'Hoja' and the bottom staff is labeled 'Requinto'. Both staves are in 6/8 time and use a treble clef. The music is written in a simple, rhythmic style with eighth and quarter notes. The score is enclosed in a white box with a thin black border.

**ILUSTRACIÓN 2.** LA COSECHA. INTRODUCCIÓN (A) HOJA Y REQUINTO. TRANSCRIPCIÓN PROPIA.

Aquí entra una guitarra a manera de bordón que juega entre los acordes de La y Do, intercalándolos con una pequeña subida cromática<sup>19</sup> entre las notas. De igual manera empieza a sonar la percusión<sup>20</sup>, conformada por una bomba y un güiro, los cuales tocan este patrón a lo largo de la canción:

Durante esta introducción o parte A, también hay un puente que conduce hacia la parte B, donde se canta el estribillo 1. En éste se mantienen todos los instrumentos y el único que varía es el requinto, el cual hace su solo siguiendo el círculo armónico<sup>21</sup> de la mayor. Luego de esto se repite la parte A, ya con todos los instrumentos, se va al puente y se vuelve a la parte B, para repetir el estribillo 1. Después se toca nuevamente a A con su respectivo puente. A continuación, entra el estribillo 2, donde B se re-expone, pero con una variación en la línea del requinto, por lo cual sería B'. Tras esto viene una nueva parte, la C, donde toman el rol protagónico nuevamente la hoja de naranjo y el requinto, llevando al unísono la siguiente melodía:

Así, la estructura de la canción se resumiría así: A – Puente – B – A – Puente – B – A – Puente – B' – C – Puente' (variación del requinto) – B' (hasta el corte).

## La Cosecha

Percusión: Bomba y Güiro

Mario Diego Congo

ILUSTRACIÓN 3. LA COSECHA. PERCUSIÓN: BOMBA Y GÜIRO. TRANSCRIPCIÓN PROPIA.

## La Cosecha

Parte C - Hoja y Requinto

Mario Diego Congo

ILUSTRACIÓN 4. LA COSECHA. PARTE C - HOJA Y REQUINTO. TRANSCRIPCIÓN PROPIA.

19 Es decir, sube en medios tonos hasta llegar a la nota.

20 La notación de la percusión de bomba constará de los siguientes sonidos de ahora en adelante: las notas con (/) slap o sonido cerrado (mano derecha), (x) sonido apagado (mano izquierda) y la negra normal para sonido abierto, open (mano derecha).

21 Son las combinaciones de acordes que se utilizan en torno a la tonalidad.

*El tren de la capital, Música: Abdón Santacruz, Letra: Alfonso Herrera (1983)*

El tren de la capital también se encuentra en 6/8, tiene una velocidad de 117 BPM. La instrumentación está conformada por requinto, guitarra (bordón) y bomba. Inicia con una introducción en anacrusa<sup>22</sup> donde entra el requinto, seguido por los demás instrumentos. Esta introducción da a entender que el círculo armónico en el que se guía la canción es la tonalidad de re menor (D min), como se ve en la siguiente transcripción:

**El tren de la capital**

Introducción con anacrusa - requinto

Alfonso Herrera Abdón Santacruz

*Puente, ritmo de albazo*

**ILUSTRACIÓN 5.** EL TREN DE LA CAPITAL. INTRODUCCIÓN CON ANACRUSA - REQUINTO. TRANSCRIPCIÓN PROPIA.

Como puede verse en el segundo sistema (desde el compás 9), la introducción o parte A está acompañada por un puente muy característico de las canciones de albazo, para luego ir al primer estribillo (parte B), tras esto se vuelve a la parte A con su respectivo puente, se canta el segundo estribillo (parte B), luego hay una re-exposición con variación de A, es decir A' con su puente, a continuación, se repite el estribillo anterior (parte B) y se termina con A'. De manera resumida: A + Puente – B – A + puente – B – A' + Puente – B – A' + Puente – B – A'.

Los patrones rítmicos que se usan en bomba y güiro son los siguientes:

**El tren de la capital**

Percusión: bomba - Güiro

Letra: Alfonso Herrera Música: Abdón Santacruz

**ILUSTRACIÓN 6.** EL TREN DE LA CAPITAL. PERCUSIÓN: BOMBA - GÜIRO. TRANSCRIPCIÓN PROPIA.

La diferencia entre los patrones en la bomba es la cantidad de notas que se tocan por compás, ya que, mientras en el patrón 1 se tocan tres corcheas, en el segundo dos de éstas son reemplazadas por una negra. Por otra parte, el güiro se mantiene estable, marcando la unidad de tiempo del compás, tocando las 6 corcheas del 6/8.

22 Es el tiempo débil que anticipa al primer tiempo fuerte.

## Bombas actuales

### *El tren de la capital, Auténticos del Valle (2015)*

Si bien lleva el mismo nombre que la anterior canción, ésta es totalmente diferente, tanto en su lírica, como su velocidad e instrumentación, sin embargo, es también una bomba. El compás que ocupa es el 6/8, como las dos anteriores, pero su velocidad es más acelerada, con 144 BPM. La instrumentación que utiliza es bomba, bongos requinto, guitarra, bajo eléctrico, güiro, campana (sapo) y un sintetizador. Como manera particular, hay que señalar la hemiola o sesquiáltera vertical que se forma entre el requinto y la percusión, ya que al estar escrita en negras su marcación se hace en 3, mientras la bomba, el güiro y la campana en 2 (3:2), que como ya se vio, es común de encontrar en África subsahariana (Brandel, 1959).

### El tren de la capital (2015)

Introducción (1A) - Requinto y percusión

Auténticos del Valle

ILUSTRACIÓN 7. EL TREN DE LA CAPITAL (2015). INTRODUCCIÓN (1A) - REQUINTO Y PERCUSIÓN. TRANSCRIPCIÓN PROPIA.

La canción empieza con la parte A como introducción, donde tiene predominancia el requinto que hace un ritmo en negras, haciendo terceras y cuartas justas, seguido de un puente donde intervienen algunas frases que pasan del requinto al sintetizador y vuelven al requinto, dando paso a la parte B. En esta entra el primer estribillo cantado, donde el requinto hace algunos arpeggios y frases cortas. Luego le sigue la parte C, el coro. A continuación, se dan dos re-exposiciones más de las formas ya descritas. De esta manera la estructura de la canción sería la siguiente: A – Puente – B – C – A – C (instrumental) – Puente – B – C – A' – C (instrumental) – B – C.

### *Bomba el tambor, Kevin Santos (2016)*

Esta bomba se encuentra al igual que las anteriores en 6/8, no obstante, tiene dos variaciones de tiempo. En la introducción de la canción va a una velocidad de 70 BPM, que es considerablemente lento, tras la cual se da un repique de tambores y tiene lugar un aumento a una velocidad rápida, a 160 BPM, luego se da otro corte con el que baja la velocidad a 86 BPM, para luego retomar la velocidad anterior. La introducción es una melodía de guitarra acompañada por una voz, un bajo eléctrico y sonidos de látigos. Algo que caracteriza a esta canción es que hace uso de cortes rítmicos para pasar de una parte a otra de la canción. Así, se da inicio a la parte A, transcrita en requinto, bomba, bongós, campana y maracas<sup>23</sup>.

23 A éstos se le suman el bajo eléctrico y otra guitarra que no constan en la transcripción.

## Bomba el tambor

Parte A - requinto y percusión

Kevin Santos

The musical score is presented in three systems. Each system begins with a measure number: 1, 6, and 11. The Requinto part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The percussion parts include Bomba, Bongós, Campana, and Maracas, all in 3/2 time. The score shows melodic lines for the Requinto and rhythmic patterns for the percussion instruments, with repeat signs at the end of each system.

ILUSTRACIÓN 8. BOMBA EL TAMBOR. PARTE A - REQUINTO Y PERCUSIÓN. TRANSCRIPCIÓN PROPIA.

En los compases 1 y 5 se forman dos hemiolas o sesquiálteros verticales entre el requinto y la percusión (3:2), al igual que en la canción anterior. También se mantiene el uso de una campana marcando el pulso y las maracas la unidad de tiempo, en lugar del güiro. A lo largo de la canción también se usa un bajo eléctrico, que sube en intervalos de 3ra y 6ta menor en el círculo armónico de sol mayor, que es la tonalidad de la canción. En esta parte, pese a estar en la

misma velocidad, si hay un cambio en la figuración<sup>24</sup>, pasando a ser más ligera, ya que pasan de entrar entre 2 y 3 notas por compas a 4, cambiando el patrón rítmico de la bomba también, que reemplaza la primera corchea por dos.

La estructura que lleva es la siguiente, empieza con la introducción ya mencionada, hay un corte y pasa a la parte A, le sucede la B que viene con el primer estribillo y un cambio en la rítmica de la campana, luego hay otro corte y se pasa a C, el coro. Luego se vuelve a B para el segundo estribillo, después hay otro corte para pasar a la parte D, donde hay una disminución de tiempo a 86 BPM, se hace otro corte, retorna la velocidad anterior y se hace C nuevamente. A continuación, aparece una nueva forma, la E, donde se hace un solo de requinto y cambia el patrón rítmico de las maracas. Por último, se retorna nuevamente a B para hacer el tercer y último estribillo, se hace un corte un poco más largo y se hace el coro (C) hasta el final de la canción. Quedando la estructura de la siguiente manera: Intro – Corte – A – Corte – B – Corte – C – Corte – B – Corte – D – Corte – C – corte – E – B – Corte – C.

### **Bomba tradicional vs. Bomba actual**

Como se pudo apreciar, los patrones rítmicos en sí no varían mucho, lo que si lo hace es la velocidad, dándole ese carácter más brincado, en palabras de Lindberg Valencia (Comunicación personal, 2018). Esto sumado al uso de cortes y repiques, como se puede notar claramente en el caso de la canción “Bomba el tambor”, donde es algo recurrente, pues los bongós tocan más notas por compás, haciendo uso de varios adornos propios de la salsa y el son cubano, como son los repiques. Continuando con la misma canción, se ve más elementos de la salsa, como son los cortes para pasar de una forma a otra.

Algo que se tiene que tener en cuenta es que Auténticos del Valle, es una agrupación que considera mantiene muchos elementos de la bomba tradicional, tal como expresó Daniela (Comunicación personal, 2018), pero que en su canción “El tren de la capital”, a diferencia de las tradicionales, introduce la figura de un coro<sup>25</sup>, aunque como se vio en el capítulo anterior, en las tradicionales esto también se hacía, como en el caso de la canción “Vicente” de Jorge Carcelén que tiene un formato de pregunta respuesta utilizando un coro para esta función.

Un aspecto muy importante a anotar es el cambio en la instrumentación, ya que se pasa de la alineación tradicional de guitarra y bomba mencionado por Cristóbal Barahona (Comunicación personal, 2018), o también con el uso de alfandoques y hojas de naranjo (Torres Minda, 2012), a la introducción de otra guitarra para el bordón o bajo, y el requinto, que toma influencia de los tríos propios del siglo XIX (Aguirre, 2005, en: Lara, 2011). A estos se suman instrumentos de carácter más moderno, como el bajo eléctrico, que ya es usado en el grupo Auténticos del Valle y en la música de Kevin Santos. De igual forma se usan otros instrumentos de percusión menor, como los bongós y la campana, mientras que para las líneas melódicas se llegan a introducir sintetizadores con sonidos similares a los de una marimba temperada, como sucede en “El tren de la capital” del grupo Auténticos del Valle.

Por lo cual, entre las canciones analizadas de corte tradicional y actual, las diferencias más grandes se dan a nivel de velocidad y la cantidad de notas que entran por compás, a nivel rítmico, que también se ve complementado por el uso de otros instrumentos de percusión menor como los bongós y la campana, que pueden utilizar recursos de otros géneros musicales como el son, la salsa, entre otros. A nivel melódico, se ve la implementación de un sintetizador con un sonido similar al de una marimba que tiene un diálogo con el requinto, en el caso de “El tren de la capital” de Auténticos del Valle.

<sup>24</sup> Se refiere a la duración de las notas en el compás, como son las negras, corcheas, blancas, etc.

<sup>25</sup> El uso de coros donde participaban mujeres y niños era algo que se hacía antiguamente, pero que con el tiempo se ha ido perdiendo, como también constató Oscar Paredes Morales (Comunicación personal, 2018).

Todo esto nos lleva a cuestionarnos sobre el papel que tienen estas incorporaciones y continuidades en el género bomba, como un complejo identitario, ya que es una música que se conecta directamente con la vida de las personas, y, al igual que la identidad Afrochoteña, no se ha quedado inmóvil, ha ido avanzando a la par con sucesos como la Reforma Agraria, la organización campesina y comunitaria, la migración y la introducción al mercado musical del país. Pues la bomba es un género que se ha adaptado a diferentes épocas y puntos geográficos.

Por este motivo existen fusiones como la bomba-marimba que hace Kevin Santos, en canciones como “Mi negrita en el Jardín” donde se utiliza la marimba como un instrumento más de la agrupación, no en sí como el ritmo de marimba, como explicó Lindberg Valencia (Comunicación personal, 2018). Esto, como resultado de la hibridación que trae la ciudad consigo, ya que el proceso de aprendizaje por el que pasó Kevin Santos fue tanto con la música afroesmeraldeña, como la Afrochoteña<sup>26</sup>.

Estas distinciones entre puntos geográficos, estilos y épocas han llevado a una serie de disputas, como en cuanto a los modos de bailar o tocar la bomba en cierto lugar o entre un grupo y otro, puesto que aquí entra el conflicto de la autenticidad y lo que se puede, y no, llamar bomba. Ante esto se personas como Lindberg Valencia (Comunicación personal, 2018) opinaron que, siempre y cuando se respete el patrón rítmico de la bomba en la interpretación de sus acentos y sea éste el que predomine, sigue siendo bomba. Mientras Oscar Paredes (Comunicación Personal, 2018) considera que no solo es el respeto del patrón rítmico, sino también la instrumentación, el rol que cumplía cada instrumento con sus líneas musicales. Para él, el momento en que se mezcla con otro género deja de ser bomba y pasa a ser algo nuevo<sup>27</sup>, con lo cual no está en contra, siempre y cuando no se confunda lo que es originalmente la bomba. En el caso de Rubén Congo (Comunicación Personal, 2018), ve que es necesario volver a conectar a la bomba con su parte espiritual y darle el lugar que se merece, no como un instrumento más de la agrupación, que es algo que destacaba de algunas bandas actuales donde suenan más otros instrumentos de percusión que la misma bomba.

Esta disputa puede ser entendida como una negociación cultural, entre los dos polos que propone Bhabha (2002), ya que esta forma híbrida se encuentra en un proceso para ser aceptada e incluida dentro del repertorio del Estado Nacional, al mismo tiempo que con su pueblo originario, el afrochoteño, mismo que es consecuencia de un movimiento diaspórico, con cuyas comunidades también tiene conexión.

Así, se dan una serie de apropiaciones, las cuales son posibles por condiciones urbanas similares, por efectos similares (pero no idénticos) de segregación racial, memorias de esclavitud, legados del africanismo y experiencias religiosas (Gilroy, 1993). Esto en un contexto de comunidades afrodiaspóricas, con puntos en común, como sus orígenes, condiciones coloniales, discriminación, entre otras, pero que se han desarrollado de forma independiente, por lo cual, la diáspora afroamericana es considerada como un entretrejado de historias locales (Lao-Montes, 2011), en este caso, de músicas.

De esta manera, la bomba ha tenido conexión con otras músicas de la diáspora africana en el continente, como es el son cubano, la cumbia, la salsa, a nivel regional, y con la marimba, a nivel nacional. Por lo cual, son ritmos que comparten una raíz en común, pero con distintos desarrollos, pero que pueden complementarse, entretrejiéndose como historias similares, dando la idea de una comunidad afrodiaspórica ampliada. En este sentido, la música tiene el papel fundamental de romper oposiciones polares entre esencialismos nacionalistas y un pluralismo escéptico,

26 Esto es lo sucede con más jóvenes músicos quiteños con raíces en el Valle del Chota-Mira, puesto que, en Quito, en procesos culturales e identitarios como el que lleva adelante Casa Ochún, si bien tiene en cuenta la diferencia entre ambos, los enseñan por igual, respetando la originalidad de cada una.

27 Que es en algo en lo cual coinciden Lindberg, Oscar y Rubén.

[...] pero estas historias de préstamo, desplazamiento, transformación y continua re-inscripción que encierra la cultura musical son el legado viviente que no debería ser cosificado en el símbolo primario de la diáspora y luego usado como una alternativa a la recurrente apariencia de fijeza y arraigo (Gilroy, 1993: 102).

De manera que su hibridación no debería anular su símbolo de autenticidad racial, ya que la música puede ser usada como una oportunidad de quebrar el punto muerto entre dos posiciones insatisfactorias que han dominado la discusión de las políticas culturales negras (Gilroy, 1993). Esto lo dieron a entender Lindberg Valencia (Comunicación personal, 2018) y Oscar Paredes Morales (Comunicación personal, 2018), pero también músicos de Casa Ochún, como Jaime (Comunicación personal, 2016) y los chicos del grupo de música Torbellino (Comunicación personal, 2016), al señalar que, a través de la música han conocido más acerca de su historia, pero que también ha sido un elemento importante para reconocerse y romper, momentáneamente, la diferencia que marca el ser afrodescendiente, ya que al hacer música no importa el color de la piel, sino lo que suene.

Así, la bomba se inscribe como una música de construcción trans-cultural que genera y traza nuevos límites musicales, que evoluciona de acuerdo a la configuración de relaciones, ya sean estas étnicas, raciales, sociales, nacionales, etc., negociando entre las condiciones individuales y colectivas, debido a que “[...] es sujeto de órdenes de conocimiento impulsados por el poder, y al mismo tiempo los reproduce de otra manera” (Kim, 2017: 28).

Por ello es importante tener presente las oportunidades que ofrece la difusión global de la música, al poder compartir simpatía con audiencias lejanas, al tiempo que puede que sufra una pérdida de su sentido original, ya que estos nuevos escuchas, de dominio público, puede que no compartan la misma experiencia (Nketia, 1973), y pase a ser un objeto más del mercado, como señala (Rice, 2003). Éste, justamente, es el miedo que se ve presente, el que se pierda la bomba tradicional, como expresaban don Cristóbal (Comunicación personal, 2016), Rubén Congo (Comunicación personal, 2018) y Oscar Paredes Morales (Comunicación personal, 2018).

Pero al igual que la identidad, la bomba está en constante re construcción y negociación, por lo que esta discusión entre tradicional y moderna seguirá en debate. Sin embargo, sí se pueden distinguir períodos en los que la bomba ha ido evolucionando, cada una con sus elementos característicos que responden a su tiempo, contexto social y ubicación geográfica, conservándolas a cada una por separado y a partir de cada ellas ir rastreando su movimiento, ya que como bien señala Lara (2011), la bomba está viva y va a seguir cambiando de acuerdo a la vida de su pueblo, como una encarnación del mismo, sin que signifique esto una pérdida cultural e identitaria, sino el curso propio de las poblaciones afrodescendientes enfrentándose a su presente y proyectándose a su futuro, cada vez más cercano a las demás comunidades afrodiaspóricas del continente.

## Bibliografía

- Bhabha, H. K. 2002, *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires.
- Brandel, R. 1959, "The African Hemiola Style", en: *Ethnomusicology*, Vol. 3, pp. 106-117.
- Bueno, J. 1991, "La Bomba del Valle del Chota-Mira", en: *Revista del Instituto Otavaleño de Antropología SARANCE*.
- Coba, C. A. 2015, *Música Etnográfica y popular y el aporte de Imbabura a la historia de la música*, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo.
- 1980, *Literatura Popular Afroecuatoriana*, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo.
- Espín, J. 1995, "Sobrevivencia y continuidad de la población negra del Valle del Chota", en: *Memoria*, pp. 153-207.
- Espinosa Apolo, M. 2000, *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*, Tramasocial, Quito.
- Franco, J., & Freire, P. 1986, "Desde el Chota: la bomba", en: *Opus No. 5*.
- Frith, S. 1996, "Música e identidad", en: S. y. Hall, *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, pp. 181-213.
- García Canclini, N. 1990, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México.
- Geertz, C. 1997, "Ethos, visión del mundo y análisis de los símbolos sagrados", en: M. V. Rueda, & S. E. Moreno, *Cosmos, hombre y sacralidad*, Departamento de Antropología PUCE, Quito, pp. 91-111.
- Gilroy, P. 1993, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Verso, Nueva York.
- Giménez, G. 2007, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ICOCULT, México.
- Guerrero, P. 2010, "La Banda Mocha y la Bomba afroecuatorianas", en: *Memoria Musical del Ecuador*, obtenido de: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Valle%20del%20Chota>
- Hall, S. 2010, *Sin garantías*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Herrera, A., & Hermanos-Padilla. 1983, *El tren de la Capital. Música del Valle del Chota y la Concepción*, FETRAVACH, Imbabura.
- Izard Martínez, G. 2005, "Herencia, territorio e identidad en la diáspora africana: hacia una etnografía del retorno", en: *Estudios de Asia y África* 49(1), pp. 89-115, obtenido de: <http://www.jstor.org/stable/40313592>
- Károlyi, O. 2018, *Introducción a la música del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid.
- Kim, J.-A. 2017, "Cross-Cultural Music Making: Concepts, Conditions and Perspectives", en: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 48(1), pp. 19-32, obtenido de: <http://www.jstor.org/stable/44259473>
- Lao-Montes, A. 2011, "Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana", en: Pila Avendaño, V. J. et al. *Pueblos afrodescendientes y derechos humanos: Del reconocimiento a las acciones afirmativas*, Ministerio de Justicia, Derechos Humanos y Cultos, Quito, pp. 35-74.
- Lara, F. D. 2011, *La Bomba es Vida (La Bomba Is Life): The Coloniality of Power, La Bomba, and Afrochoteño Identity in Ecuador's Chota-Mira Valley*, Tesis, Florida State University Libraries, Florida.
- Merriam, A. 1964, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston.
- Moreno, S. L. 1996, *La música en el Ecuador*, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Quito.
- Mullo, J. 2015, *Ritmos Cimarrones: Cantos y Danzas Iberoamericanas*, IPANC, Quito.
- Nettl, B. 1964, *Theory and method in Ethnomusicology*, Macmillan Publishers, Nueva York.
- Nketia, K. J. 1973, "The Study of African and Afro-American Music", en: *The Black Perspective in Music*, 1(1), pp. 7-15, obtenido de <http://www.jstor.org/stable/1214119>
- Ojeda Martínez, C. 2011, *Vida, pasión, decadencia y muerte del Pasillo popular clásico ecuatoriano*, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito.
- Olmos, M. 2012, "Antropología de la Migración musical", en: M. Olmos. *Músicas migrantes: la movilidad en la era global*, pp. 125-142, Bonilla Artigas Editores, ), México D.F.
- Peñaherrera, P., & Costales, A. 1959, *Llacta Coangue o historia cultural y social de los negros del Chota y Salinas: investigación y elaboración*, Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía, Quito.
- Rice, T. 2003, "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography", en: *Ethnomusicology*, 47(2), pp. 151-179, obtenido de: <http://www.jstor.org/stable/3113916>
- Rosero, A. 2019, *La Bomba del Chota, una explosión de saberes, propuesta para el aprendizaje integral*, tesis, PUCE, Quito.

Stutzman, R. L. 1974, *Black highlanders: racism and ethnic stratification in the ecuadorian sierra* University Microfilms International, Ann Arbor.

Torres Minda, J. 2012, *Programa Latitud Afro*. (A. Sánchez Reinoso, Entrevistador).

Wong, K. 2013, *La Música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito.

## Medios digitales

Auténticos del Valle (2013). “El tren de la capital”. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=noeTrCl8Ghk>

Congo, Mario Diego (1989). “La cosecha”. En el disco: Recuerdos de nuestra tierra del Grupo Juventud y el Valle del Chota. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=1EPWclKOZU4>

Santacruz, Abdón & Peñaherrera, Alfonso (1983). “El tren de la capital”. En el disco: La Bomba. Música del Valle del Chota y la Concepción. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=U7kq3TNYrnk>

Santos, Kevin (2015). “Bomba el tambor”. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=U9eUq40O8ps>

## Informantes

Cristóbal Barahona, 85 años, constructor de bombas. El Juncal, Valle del Chota.

Daniela Carcelén, 28 años, trabaja en el Infocentro de Carpuela y es integrante del grupo de danza Sueño Negro. Carpuela, Valle del Chota.

Jaime, 21 años, director musical de Torbellino e integrante del grupo Ochún. Quito

María José, 25, directora de danza de Torbellino e integrante de grupo Ochún. Quito.

Oscar Paredes Morales, 56 años, músico, organizador comunitario y cultural. Procede de Salinas y actualmente vive en Quito.

Rubén Congo, 45 años aproximadamente, coreógrafo, danzante, poeta, pintor y ex coordinador del grupo Raíces Negras. Procede de Carpuela y actualmente vive en Quito.

Lindberg Valencia, 50 años aprox., músico, compositor y maestro afroesmeraldeño.