PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL ECUADOR

ETNOMUSICOLOGÍA AFROCHOTEÑA, IDENTIDAD Y MÚSICA DE LA BOMBA DE VALLE DEL CHOTA Y QUITO

SOFÍA CARRIÓN SUZA

2019

"El aprender de lo propio, es algo así como un continuo beber de las vertientes de la tradición porque la tradición es la única fuente que tenemos para beber de lo propio”

Juan García

Agradecimientos

Quiero agradecer a todas las personas que fueron parte de este trabajo. A mi mamá, por todo el tiempo estar ahí, en las buenas y en las malas, enseñándome algo en el andar. A mi director de tesis Marcelo Naranjo, por todas sus observaciones y consejos. A mis profesores de la escuela de Antropología, por todo este tiempo compartido en la PUCE. También agradezco a colegas investigadores como Juan Mullo, Estéfano Lovato y Fernando Avendaño. A mis familias corales por todas las alegrías y el apoyo. Pero en especial al pueblo afrodescendiente en el Valle del Chota-Mira y Quito. Gracias por recibirme, acogerme y permitirme aprender con ustedes sobre su historia, sus vidas y sentires, por expandir mi visión sobre el mundo y que el arte también es una trinchera ante la desigualdad.

Esta investigación es para ustedes, y como dice mi querida Rosa Mosquera, ¡ashé!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN ..... - 7 -
OBJETIVOS ..... - 9 -
HIPÓTESIS ..... - 10 -
MARCO TEÓRICO ..... - 11 -
METODOLOGÍA ..... - 14 -
ESTRUCTURA DEL TRABAJO ..... - 18 -
I. La música y la identidad, abordaje teórico ..... - 20 -
1. Introducción ..... - 20 -
2. Música e identidad ..... - 21 -
2.1. Música y cultura ..... - 21 -
2.2. Identidad ..... - 24 -
3. Historia ..... - 29 -
3.1. Diáspora ..... - 30 -
3.2. La Hibridación cultural y lo popular ..... - 32 -
4. Modernidad ..... - 34 -
4.1. Modernidad e identidad ..... - 34 -
4.2. Modernidad y música: el cambio musical ..... - 35 -
4.3. Resistiendo a la modernidad ..... - 37 -
4.4. Música y resistencia ..... - 42 -
5. La etnomusicología Afrochoteña ..... - 50 -
II. Contexto histórico ..... - 53 -
1. Breve reseña a la historia Afrochoteña en el Ecuador ..... - 53 -
1.1. Territorio y etnohistoria de la zona del Valle del Chota-Mira. ..... - 53 -
1.2. Llegada de esclavizados ..... - 58 -
1.3. Procesos de lucha. ..... - 63 -

III. La identidad Afrochoteña, análisis ..... - 77 -
1. Construcción de la identidad Afrochoteña ..... - 77 -
1.1. Papel de la historia. ..... - 77 -
1.1.2. Quito, Fundación Casa Ochún ..... - 91 -
1.2. La identidad como proceso ..... - 99 -
IV. La música y la identidad, análisis ..... - 107 -
1. La poética de la bomba ..... - 107 -
1.1. La bomba y su relación con la historia ..... - 107 -
1.2. La bomba de los viejos y de los Renacientes ..... - 115 -
1.3. La bomba y la identidad ..... - 116 -
2. La bomba viva ..... - 121 -
2.1. Los adultos y jóvenes del Valle del Chota-Mira ..... - 121 -
2.2. Los jóvenes y adultos en Quito. ..... - 127 -
2.3. La experiencia de la bomba ..... - 130 -
V. La bomba, género musical e identidad ..... - 134 -
1. El término bomba ..... - 134 -
1.1. Las raíces de la bomba, su historia ..... - 135 -
1.3. La instrumentación ..... - 137 -
1.4. La danza ..... - 147 -
1.5. El ritmo ..... - 150 -
1.6. La melodía ..... - 152 -
2. La bomba, encarnación de la identidad afrochoteña ..... - 152 -
2.1. El cambio musical y globalización ..... - 153 -
3. Análisis musical del repertorio ..... - 157 -
3.1. Bombas de corte tradicional ..... - 158 -
3.2. Bombas actuales ..... - 161 -
3.3. Bomba tradicional Vs. Bomba actual ..... - 164 -

VI. CONCLUSIONES ..... - 169 -
VII. Bibliografía ..... - 174 -
VII. Anexos ..... - 181 -
Anexo 1. Bomba el tambor ..... - 181 -
Anexo 2. El Morejón ..... - 183 -
Anexo 3. Bomba "Vicente" ..... - 185 -
Anexo 4. La Cosecha ..... - 185 -
Anexo 5. El tren de la capital (1983) ..... - 186 -
Anexo 6. El tren de la capital (2015) ..... - 187 -
Anexo 7. Bomba el tambor ..... - 188 -
Anexo 8. Notaciones adicionales de bomba ..... - 190 -
Anexo 9. Fotos del trabajo de campo ..... - 193 -

ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Captura Google Earth, Valle del Chota-Mira. Se señalan las comunidades de El Juncal, Carpuela y La Concepción, provincias de Imbabura y Carchi ..... - 54 -
Ilustración 2. Guitarra básica en compás de 2/4 simple y compuesto (Lara, 2011, p. 176). ..... - 138 -
Ilustración 3. Guitarra-Bajo en compás simple 2/4 con variación (Lara, 2011, p. 177) .. - 138 -
Ilustración 4. Continua: Guitarra-bajo en compás simple 2/4 con variación (Lara, 2011, p. 178) ..... - 138 -
Ilustración 5. Raspador/Agitador en simple y compas compuesto de 2/4 con variación (Lara, 2011, p. 177) ..... - 140 -
Ilustración 6. Tambor bomba, elaborada por don C. ..... - 142 -
Ilustración 7. Proceso de ensamblaje de la Bomba. Cristóbal Barahona. ..... - 144 -
Ilustración 8. Patrón de la bomba (Guerrero, 2002 en Coba, 2015, p. 205) ..... - 150 -
Ilustración 9. Patrones rítmicos del albazo (Guerrero, 2002, p. 112) ..... - 150 -
Ilustración 10. Patrones básicos de la rítmica de bomba: compás simple 2/4 Sol/Tierra y Compuesto Sol/Tierra (Lara, 2011, p. 173) ..... - 151 -

Ilustración 11. La Cosecha. Introducción (A) Hoja y Requinto. Transcripción Propia.....- 158 -
Ilustración 12. La Cosecha. Percusión: Bomba y Güiro. Transcripción propia .....- 159 -
Ilustración 13. La Cosecha. Parte C - Hoja y Requinto. Transcripción Propia.....- 159 -
Ilustración 14. El tren de la capital. Introducción con anacrusa - requinto. Transcripción propia .....- 160 -
Ilustración 15. El tren de la capital. Percusión: bomba - Güiro. Transcripción propia ..- 161 -
Ilustración 16. El tren de la capital (2015). Introducción (1A) - Requinto y percusión. Transcripción propia .....- 161 -
Ilustración 17. Bomba el Tambor. Parte A - requinto y percusión. Transcripción propia.- 163 -
Ilustración 19 Lovato (2016) Ritmos de bomba y cortes (p. 51).....- 191 -
Ilustración 18. Patrón rítmico interpretado por don C. (Comunicación personal, 13 de agosto de 2016). Transcripción propia.....- 191 -
Ilustración 20. Patrón rítmico enseñado durante ensayos con el grupo Torbellino (Comunicación informal, 2016).....- 192 -
Ilustración 21. Patrón rítmico interpretado por don C. (Comunicación personal, 13 de agosto de 2016). Transcripción propia.....- 192 -
Ilustración 22. Ensayo grupo de danza Torbellino, Quito, 2016.....- 193 -
Ilustración 23. Primera Prospección. Chalguayacu, 2016.....- 193 -
Ilustración 25. Grupo Sueño Negro de Carpuela, en la fiesta patronal de Caldera, 2016 .- 194 -
Ilustración 24. Misa negra en la comunidad Piquiucho, 2016 .....- 194 -
Ilustración 26. Foto con Oscar Paredes Morales, 2018.....- 195 -
Ilustración 27. Grupo de baile, fiestas de Piquiucho, 2016.....- 195 -
Ilustración 28. Tambores de la familia de la bombachera bim, bum, ba. Elaborados por Rubén Congo, 2018 .....- 195 -

TABLAS

Tabla 1. Las familias y número de niños en las haciendas jesuíticas en 1782-83 .....- 61 -
Tabla 2. Población esclava, hombres y mujeres, en las haciendas jesuíticas en 1782-83 ....- 61 -
Tabla 3. Nro. de Esclavos Manumitidos y no manumitidos en el período de 1826-1836.....- 67 -
Tabla 4. Número de esclavos manumitidos y costo de manumisión en el cantón Quito (1953 a 1854). .....- 68 -
Tabla 5. Distribución de la población afroecuatoriana por provincias - zona 9.....- 75 -

INTRODUCCIÓN

El Ecuador es un país donde coexisten y habitan diversas nacionalidades, etnias y culturas, de tal manera que su espectro sonoro es muy diverso, desde la música andina de ascendencia indígena, pasando por la amazónica, la montubia y la afroecuatoriana. Esta última localizada en las regiones costa y sierra Si bien ambas son músicas con raíces africanas, son distintas, así como la historia que les precede y las ha constituido en lo que actualmente son y podemos escuchar tanto en antiguas grabaciones en discos de vinilo, como en las más actuales plataformas de difusión audiovisual, como la radio, la televisión y el internet.

La música ha acompañado la vida de las personas, pero no solamente por su estética y valor de entretenimiento, sino que ha sido parte del día a día, transmitiendo distintos saberes y vivencias (Merriam, 1964). En su andar, se ha ido transformando al igual que los músicos, intérpretes y escuchas; se ha acoplado a sus distintos períodos históricos, luchas, logros, movimientos migratorios, dentro y fuera del país[1]. 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[2] de los pueblos

Así, la bomba, originaria del Valle del Chota-Mira, se nutre de un pasado; de sus ancestros africanos, llegados hace más de tres siglos en calidad de esclavizados para la producción de caña de azúcar; de un presente, cómo 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 ha excluido de manera sistemática a las y los afrodescendientes, tanto a nivel educativo, económico, laboral, así como la discriminación racial y estigmatización que surge a partir del ser negro o afrodescendiente.

Esta investigación se plantea abordar a la bomba no sólo como un género musical, sino que se sustenta en la hipótesis del entramado que tiene ésta con la identidad y cómo ambas se van construyendo a la par. De tal manera que la bomba abarca la historia, la vida, la danza y los aspectos propios del género como la musicalidad y oralidad, lo que suena y se dice en las canciones. Notando en ésta el cambio propio de cualquier grupo humano, que en el caso afrochoteño inicia desde su llegada al territorio del Valle del

[1] Tal como dan a entender Nettl (1964) y Olmos (2012), al anotar que los migrantes llevan consigo una carga de tradiciones y costumbres.
[2] En este sentido, Frith (1996) dice que la música encarna a la identidad.

Chota-Mira, continua con sus luchas por la libertad que tienen su fin tras la Reforma Agraria, seguido por un movimiento migratorio hacia las ciudades y se mantiene hasta la actualidad por la defensa de sus derechos e inclusión en el estado nacional.

En este proceso migratorio, la bomba se ha ido acoplando a nuevos estilos y géneros, sobre todo en la ciudad, al ser este un lugar donde confluyen muchas identidades (Giménez, 2007), lo cual ha provocado a su vez una interrupción de saberes y conocimientos (Pabón, 2007), en el caso de las migraciones hacia Quito e Ibarra, que son los lugares de mayor afluencia afrochoteña según Mullo (2015)

Todo este panorama define la importancia de este trabajo, puesto que analiza a la bomba desde dos puntos distintos, por un lado el identitario, con su construcción desde la historia hasta la actualidad y el futuro, y el musical, que sigue una premisa parecida más un análisis propio del estudio etnomusicológico y musicológico. Pero finalmente ambos desembocando a la idea de proceso y continuidad, propia del concepto de identidad dado por Hall (2010), quien la ve en constante reconstrucción. Por lo cual esta tesis aportaría no solamente a tener una visión más actual de las y los afrochoteños, sobre todo de las generaciones que han nacido y viven en Quito, sino que también lo haría a nivel etnomusicológico, observando las variaciones en el género, a la luz del campo etnográfico, teórico e histórico. Sumándose a otras investigaciones realizadas en torno a este tema, como las de Moreno (1996), Coba (1980), Guerrero (2010), Mullo (2015), Lovato (2016), Lara (2011), Bueno (Bueno, 1991) y Rosero (2019) en el campo de la pedagogía.

Dentro de la Antropología, el tema resulta importante, sobre todo, si tomamos a la música como indicador de una identidad, marcada por una historia y un proceso, en este caso, el de las y los afrodescendientes en el Ecuador y en especial los afrochoteños. Temática que entra en la vanguardia de esta disciplina, sobre todo al hablar de los estudios culturales, como en el caso de Hall (2010) quien maneja un discurso de reivindicación de lo “negro” o africano, sus luchas y manifestaciones culturales. Todo esto transmitido a la música, da como resultado un aporte a la antropología de la música, o etnomusicología (Myers, 1992), al mostrar que la música cumple un rol dentro de la sociedad (Nettl, 1964).

OBJETIVOS

Los objetivos que persigue esta investigación son los siguientes:

1. Observar las distinciones identitarias entre los segmentos joven, adulto y adulto mayor en los grupos y personas seleccionadas en Quito y las comunidades de Juncal, Carpuela y Concepción en el Valle del Chota - Mira.
2. Identificar, analizar y discutir los cambios a nivel compositivo y temático entre la bomba de corte tradicional, de agrupaciones del Valle del Chota-Mira, y la bomba actual, de agrupaciones del Valle del Chota-Mira y Quito. Haciendo una contraposición con las distinciones identitarias correspondientesa.
3. Destacar los elementos simbólicos presentes en la música y baile afrochoteños y cómo estos se relacionan con su cosmovisión y cotidianidad.
4. Analizar la trascendencia de la bomba como un elemento de revitalización y defensa de la cultura Afrochoteña.

HIPÓTESIS

La presente tesis se maneja bajo las siguientes hipótesis:

- Para Andrés Guerrero, existe una frontera étnica debido a una dominación blanco-mestiza desde el Estado central que "separa en el imaginario a los habitantes en dos grandes grupos, los blanco-mestizos ciudadanos y los otros" (Guerrero, 1998: 114). Lo cual se ratifica con los datos arrojados por el INEC en los cuales se ve que la responsabilidad del racismo recae en el gobierno con el 55% y en la ciudadanía con el 37% (en Secretaria Técnica del Frente Social, 2005). Esto por el estigma creado hacia este grupo de "otros" (indígenas, afrodescendientes y mujeres) en cuanto a una supuesta superioridad, ya sea racial o de género. Además, habría un imaginario construido a través de los supuestos defectos de estos grupos, que los caracterizarían como un segmento negativo para la población. Con todo esto se ratificaría la frontera étnica existente entre los blanco-mestizos y los "otros".
- Según Ketty Wong "la música ha difundido representaciones sonoras de la nación gracias a su capacidad de despertar emociones y recuerdos de lugar y tiempo" (Wong, 2013, p. 39), lo que podría deberse a la estructura melódica y rítmica, así como también a las letras que acompañan a las canciones, puesto que éstas podrían evocar a algún tipo de recuerdo o despertarían una sensación de identificación que desembocaría en un sentimiento de nostalgia, en el caso de que se tratara de un migrante. Con lo cual se ratificaría el hecho de que la música puede ser una representación sonora de la nación.
- Según Juan Mullo (2015), gran parte de la población Afrochoteña ha migrado a la ciudad de Quito, lo cual se confirma en el censo del año 2010 donde se ve que el 6,73% corresponde a Afroecuatorianos y Afrodescendientes. Esto se podría deber a las oportunidades laborales que ofrece la ciudad de Quito, lo cual promovería una migración masiva no solo de afrodescendientes, sino de buena parte de la población rural ecuatoriana. Además podría ser que al haber un buen número de afrochoteños en la ciudad, se generaría una mayor confianza al dejar el Valle del Chota-Mira, puesto que habría un soporte tanto familiar como económico. Todo esto ratificaría el porcentaje de migración Afrochoteña a Quito.

MARCO TEÓRICO

Las líneas teóricas abordadas para tratar este tema se dividen bajo tres ejes temáticos, necesarios para poder abarcar la complejidad del tema, los mismos son: música, identidad y música e identidad. Dentro de éstos encontramos las líneas teóricas de la etnomusicología, con Bruno Nettl (1964), quien aborda tanto la parte metodológica como una teoría de cambio musical, identificación de zonas musicales y de música en su contexto cultural. En este aspecto también tenemos a Alan P. Merriam (1964), quien aporta los conceptos de funciones y usos de la música, que abren el espectro de la música más que como un simple elemento de estética y entretenimiento, otorgándole un rol en el funcionamiento y continuidad de una sociedad.

Para el análisis de la música, propiamente dicha, se optó por el concepto de análisis tridimensional de Timothy Rice (2003), ya que tiene en cuenta las variables del espacio, tiempo y función (metáfora). En este mismo sentido se apoya también con el concepto de la elaboración de música transcultural de Jin-Ah Kim (2017), ya que éste ve a la música como un proceso dinámico y complejo atravesado por diversas relaciones de poder, antes las que responde. En el aspecto de discusión entre tradicional y no tradicional, además de Nettl (1964), quien propone una teoría del contacto y cambio musical, también está Kwabena Nketia (1973) con la idea del retorno a la música africana y las posibilidades que brinda para acceder a públicos más lejanso. Mientras Paul Gilroy (1993) lo ve también con el fin de ver su conexión con África, pero también con los cambios sociales y su papel de reivindicación y resistencia cultural.

Así mismo, en la relación música e identidad se trata a Simon Frith (1996), quien, dentro de un punto de enfoque más bien socio-musicológico, plantea un vínculo más estrecho entre música e identidad en música contemporánea. Dentro de una orientación similar pero visto desde la sociología, Peter Etzkorn (1982) ve en la música un ente demarcatorio para el establecimiento de cierto tipo de identidades, que se vinculan de manera más fuerte al gusto de un género musical. En un plano mucho más específico al tema estudio, Paul Gilroy (1991), igualmente desde los estudios culturales, parte de la diáspora africana para analizar la música actual negra.

Por otra parte, dentro del plano identitario, se planta autores como Stuart Hall (2010) desde los estudios culturales, quien esbozó un concepto de identidad construido desde la visión de la Afrodescendencia. De igual manera se encuentra Pierre Bourdieu (1991) desde una teoría post estructuralista, utilizando sobre todo el concepto de habitus,

para la definición de identidad. Así mismo, se utilizó ciertos conceptos de Erving Goffman (1970) en la línea de las interacciones humanas, sobre todo con el concepto de estigma. Agustín Lao-Montes (2011), quien también parte desde un bagaje de los estudios culturales y postcoloniales para hablar de la diáspora africana. Para el aspecto de exclusión y subordinación se aborda a autores como Gramsci (1981), Homi Bhabha (2002) y Franz Fanon (2009).

Así todas estas corrientes teóricas se entretejen en la idea de procesos en constante re construcción, ya que es el carácter propio de la identidad, según Hall (2010), y que se afinca en un contexto histórico y social. Dentro de esta continua tarea, la identidad se ve enfrentada a ciertos elementos, propios de cada población de la diáspora africana en el continente, en este caso la afrochoteña, como son las dinámicas de poder que los ha oprimido y relegando en su participación en la constitución del Estado Nacional (Gramsci, 1981; Lao-Montes, 2011; García Canclini, 1990). Ante lo cual, han optado por mecanismos por hacerse visibles, negociando por un espacio dentro de la sociedad ecuatoriana, el espacio "entre-medio" que denomina Homi Bhabha (2002). Todo esto en un medio que los categoriza por cosas como el color de su piel, creándose de esta manera una identidad "virtual", que es la manera en cómo está siendo visto el sujeto, frente a los atributos reales del mismo, lo que desemboca en una gran carga de estigma y estereotipos negativos frente los atributos que se consideran "normales" (Goffman, 1963).

Como ya se venía diciendo, ante todas estas fuerzas de poder, las y los afrochoteños, no solo han resistido, sino que han ido reconstruyendo su identidad por medio de la agencia, tanto en el pasado, como en el presente y seguramente en el futuro, porque finalmente la identidad no se radica solo en el "ser", sino en el "llegar a ser", como menciona Hall (2010). En este aspecto, la música ha cumplido un rol importante, como un medio de transmisión de conocimientos y dar continuidad a la sociedad (Merriam, 1964), puesto que con la bomba se habla sobre la vida cotidiana de las y los afrochoteños, siendo una fuente de memoria oral, ante su exclusión en la historia nacional, quedando, como diría Gramsci (1981), "al margen de la historia".

Pero al igual que la identidad, la música también se encuentra en este proceso de re construcción, ya sea producto de los contactos culturales propios de la migración y la llegada de medios de comunicación y tecnología, como menciona Nettl (1964), o por la dinámica propia de sus actores y el contexto en el que se desenvuelve, ante el cual responden introduciendo nuevos elementos y cambiando otros, lo que Jin-Ah Kim (2017) ve como "elaboración de música transcultural" (*Cross-cultural music making)*, donde

pueden existir retornos hacia ritmos africanos africanos, como propone Nketia (1973) o crearse un totalmente nuevo repertorio (Nettl, 1964), con el fin de visibilizarse y entrar en el mercado musical nacional e internacional (Gilroy, 1993). Por todo esto, se toma como un eje fundamental para el análisis la propuesta de análisis tridimensional de Timothy Rice (2003), según su tiempo, espacio y metáfora (función).

Así este compendio teórico es cruzado con las variables empíricas recolectadas a partir de las campañas de campo, teniendo siempre en cuenta este tejido que se conforma entre estos dos temas, la identidad y la música, y su respectiva relación, de la cual nace la equivalencia entre ambas como semejantes en su construcción y proceso.

METODOLOGÍA

La metodología empleada para esta investigación es netamente cualitativa, tanto para la recolección de información, como también para su ulterior fase de análisis, donde entra el uso del método descriptivo y comparativo. En primer lugar, cabe rescatar las herramientas usadas en la fase de trabajo de campo, las cuales consistieron en entrevistas individuales y grupales, así como también en historias de vida, de igual manera se utilizó el recurso de la observación participante, así como asistiendo a clases de percusión afroecuatoriana, y la recolección de material audiovisual en el que constan fotografías, audios y vídeos.

De igual manera, para la fase de análisis, se utilizó datos obtenidos de fuentes directas (entrevistas, comunicaciones informales, observaciones participantes y no, historias de vida), sobre todo en las secciones que abarcan la construcción identitaria Afrochoteña. Para el análisis de la música, por otra parte, se optó por el uso de recursos bibliográficos y almacenados en medios digitales como YouTube, de donde se seleccionó material acorde a los parámetros propios de la investigación, tales como temporalidad, ubicación y contenido.

El trabajo consistió en cuatro etapas, las mismas que se dieron de acuerdo al avance de la investigación y necesidades que se fueron encontrando a lo largo de ésta.

Primera etapa

La primera de ellas se relaciona con la recolección de información y líneas teóricas relevantes para así hacer un bosquejo del trabajo a realizarse, así como las herramientas que serían más útiles, sitios de trabajo, objetivos e hipótesis. La recolección bibliográfica se sistematizó por medio de fichas, categorizadas previamente, y *abstracts* de diversas lecturas, a las cuales se tuvo acceso por medio de cateos en hemerotecas virtuales como JSTOR, E-brary, así como por textos facilitados por otros investigadores.

En esta primera etapa, además del barrido bibliográfico, también se dieron acercamientos exploratorios al campo, en este caso a Juncal, Chalguayacu y Carpuela, en el Valle del Chota-Mira (Julio y agosto, 2016), y Fundación Casa Ochún (Octubre, 2016), en Quito, estableciendo contactos con personas clave, como don C en Juncal, Daniela C. en Carpuela y Rosa Mosquera en Quito. A partir de estos acercamientos se definieron los grupos con los cuales se trabajaría en Quito y el Valle del Chota- Mira, siendo estos jóvenes (entre los 12 y 29 años), adultos (entre los 30 y 65 años) y adultos mayores (desde los 66 en adelante), definiendo parámetros como la equidad de género, es decir que el

número de hombres sea equivalente al de mujeres, así como el tener al menos una persona para cada categoría.

Segunda etapa

En esta segunda etapa se realizó el trabajo de campo, mediante entrevistas, historias de vida y observación participante, entre Quito y el Valle del Chota-Mira. La información obtenida fue sistematizada en transcripciones, las mismas que fueron codificadas y fichadas según un orden temático previo. De igual manera, se codificó el material sonoro y audiovisual registrado, ya sean fotos, vídeos o grabaciones de audio de presentaciones y ensayos de agrupaciones musicales, como en el caso de Torbellino, para su posterior transcripción y análisis.

Las herramientas seleccionadas fueron las entrevistas, individuales y grupales, historias de vida, por su alto valor cualitativo, y observación participante, que incluye además de la asistencia a eventos relacionados con la música bomba, a talleres acerca de este tema y a clases de percusión afroecuatoriana, lo cual permitió un mayor entendimiento acerca del aprendizaje y técnica para tocar el tambor llamado bomba. Adicional a esto, se hizo uso de un diario de campo detallado, donde se relataba tanto el espacio donde se daban lugar las entrevistas o eventos, así como notas explicativas, números de contacto, direcciones, fechas de próximas visitas, y bitácoras, donde se puede dar seguimiento a la preparación de cada entrevista o guía de observación, en caso de ser un evento.

Cabe destacar que la estructuración de las entrevistas se dividió según individuales y grupales. Para la primera de éstas, se manejó un esquema temático, sin preguntas definidas, dando lugar a un diálogo extendido, que diera la oportunidad de rozar con la historia de vida sin llegar plenamente a ser una, además de abrir el espectro de información. En cambio, para las entrevistas grupales, ya que se trabajaba con más de 3 personas, llegando a ser inclusive más de 10, se optó por preguntas definidas y un tanto cerradas, con el fin de que el diálogo pudiera fluir entre los asistentes, además de que todos pudieran participar sin relegar las respuestas a solo un segmento del grupo, lo cual tampoco cerraba la posibilidad de generar nuevas preguntas o abordar temas propuestos por los participantes. En el caso de las historias de vida, se manejó tanto un guion como una línea temática, con el fin de tener una hoja de ruta con posibles preguntas que dinamizaran la actividad.

La transcripción de este material fue pormenorizada y exhaustiva, detallando expresiones idiomáticas de manera literal. En el caso de existir intervenciones musicales,

se marcaba el minuto en el cual se daba ésta, para una futura transcripción o análisis, seguida de una breve descripción del sonido que se realizaba (por ejemplo, patrón rítmico de bomba, etc.). El material adicional al recogido en las comunicaciones fue registrado en el diario de campo, donde además de abordar los temas hablados, se añadían comentario, reflexiones, explicaciones, gráficos, descripciones y fotos; primero en papel y luego traspasado a digital, para su respectiva sistematización por fichas.

Previo a cada comunicación, la persona o grupo fue informado del fin de la investigación y el uso que se le daría a la información proporcionada, así como se informó el uso del anonimato en caso de requerirlo, como lo es con el segmento etario donde se encuentran los menores de edad. Además, también se constató la disponibilidad de tiempo de los interlocutores para cada actividad, en el caso del grupo Torbellino de Fundación Casa Ochún debido a que para poder encontrar al grupo junto se debía informar a los directores de la agrupación para fijen un tiempo determinado para la actividad tras sus respectivos ensayos.

Con cada una de las personas y grupos trabajados, se hizo el acuerdo verbal de devolver los resultados de la investigación una vez esté acabada, además de proporcionar las fuentes bibliográficas, en caso de requerirlas, como se hizo con Daniela C. en Carpuela, a quien se le entregaron dos libros fotocopiados, usados como insumos de la investigación. Esto con el fin de que puedan hacer comentarios sobre ésta, así como sirva de material de consulta y discusión.

Tercera etapa

Aquí inicia la redacción del presente trabajo, haciendo uso del material recolectado anteriormente, ya sean las transcripciones, fichas bibliográficas, fotografías, vídeos, audios, diario de campo, bitácoras.

En esta etapa también se hizo la selección de las canciones a trabajarse tanto para el análisis de las letras, como para el musical. Esto de acuerdo al marco teórico propuesto, de tal manera que las canciones tuvieran un contenido lírico relacionado a la historia y la vida de los afrochoteños, por un lado, y por otro que respondieran a la división que hicieron los interlocutores entre lo que consideran la bomba tradicional y la bomba actual, de acuerdo a su instrumentación, velocidad, ritmos involucrados, temas, entre otras variables.

Para la transcripción de ciertos fragmentos de las canciones seleccionadas, así como su descripción de velocidad por BPM, que significa *Beats* por Minuto y sirve para medir la pulsación de la canción, se utilizaron las siguientes herramientas

http://www.beatsperminuteonline.com/ (Beats per Minute and Counter), una aplicación en línea que permite medir los BPM tapeando una tecla cualquiera del computador. El software libre de composición y notación musical *MuseScore 3*, para la escritura y reproducción de las líneas melódicas y rítmicas, esta última opción permite revisar que la transcripción quedé similar a la canción original, tanto en el tiempo, como el compás, ritmo y melodía.

Cuarta etapa

Esta etapa se llevó simultáneamente con la tercera y se dio con el fin de llenar los vacíos encontrados a lo largo de la investigación, sistematizando la información igual que en la primera etapa, sobre todo en la información correspondiente a la historia y etnomusicología. De igual manera, se hizo otro acercamiento al campo, pero esta vez de manera más específica con contactos referidos y previamente contactados, para así obtener información faltante de la segunda etapa. De esta manera resulta el total de personas con las cuales se trabajó entre los años 2016 y 2018.

Grupo etario / lugar y género	Valle del Chota-Mira		Quito	
	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres
Jóvenes	1	5 (2 individual)	11 (1 individual)	8 (2 individual)
Adultos	1	2	3	1
Adultos mayores	3	1	0	0
Total	5	8	14	9

Como se ve en el cuadro, no se registran interlocutores para adultos mayores en Quito, ya que en campo se constató que la mayoría de personas en esta sección etaria viven en sus comunidades en el Valle del Chota-Mira. De igual manera, en Quito se cuentan tanto a descendientes de afrochoteños, como afrochoteños que viven en esta ciudad, además de afroesmeraldeños que se han involucrado con la bomba, ya sea en la música o en el baile. Adicional a esto, el número de personas registradas en la sección de jóvenes en Quito es alta debido a que se trabajó con grupos grandes de entre 10 y 6 personas, por lo cual se indica entre paréntesis las que entrevistas que se dieron de manera individual.

De estos también se llevó un registro, con sus respectivas transcripciones, diario de campo y bitácora, respetando la sistematización anterior. Además, se incluyeron notas tomadas durante las clases de percusión afroecuatoriana con el maestro Lindberg Valencia (desde el año 2018 hasta la actualidad) y del taller "Contar, cantar, bailar: taller

escénico de sonoridades y cuerpos" llevado a cabo en octubre de 2018, por el etnomusicólogo Juan Mullo y retroalimentado por sus participantes. Todas estas notas registradas en el diario de campo están registradas como "Comunicaciones informales".

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Esta tesis se encuentra dividida en cinco capítulos. El primer capítulo "Música e identidad" hace una revisión del marco teórico que fundamenta la investigación, basado en los lineamientos identitario, musical e identitario y musical. Revisando los dos primeros por separado, para luego dar lugar a su conjunción en las teorías que abordan la relación de música e identidad, finalmente como dos cosas que se construyen a la par, dando como resultado su confrontación con fenómenos que afectan a ambas, como la modernidad, la historia, la hibridación cultural, la diáspora. Para culminar con una visualización de este lineamiento teórico frente a la realidad del caso de estudio, planteando una forma de análisis y comprensión de los datos, moldeado a la bomba Afrochoteña.

El segundo capítulo "Contexto histórico", pretende ser un breve recuento del devenir de la población Afrochoteña, desde su llegada como esclavizados a las haciendas cañeras del Valle del Chota-Mira, pasando por sus procesos de liberación y lucha por el territorio, marcado por algunos hitos, como la Reforma Agraria, la cual supuso un antes y un después, ya que fueron los propios interlocutores los que marcaron esta línea divisoria como la verdadera libertad, al poder disponer de su propio tiempo para trabajar en sus parcelas. Otro hito es el de la llegada del tren, con lo cual pudieron dedicarse a otras actividades, además de la agricultura, como el comercio, además de que facilitó la movilización hacia la sierra y costa ecuatoriana, de manera temporal o permanente. El último hito viene como consecuencia de la Reforma Agraria, la crecida del río Chota, así como el auge petrolero, que llevaron a una masiva migración del campo a la ciudad.

El siguiente capítulo analiza la identidad Afrochoteña, exponiendo los datos recogidos en campo a la luz de la teoría seleccionada. Este análisis se da de manera separada entre las comunidades trabajadas en el Valle del Chota-Mira y Quito, así como entre los grupos etarios (jóvenes, adultos y adultos mayores), con el fin de encontrar puntos en común, diferencias y sus posibles causantes, como por ejemplo el sistema

educativo, la pérdida de tradiciones o la mixtura familiar[3]. Esta manera de manejar la información, permite tener una visualización de la identidad como un producto inacabado, como un proceso que va a seguir evolucionando.

A continuación, viene el cuarto capítulo "La música y la identidad, análisis". En esta parte se hace un recuento de la relación que tienen las letras y coplas de las canciones de bomba con la historia, lo cual se vincula a una de las funciones que se le otorga a la música, la de transmitir conocimientos y mantener una sociedad (Merriam, 1964). Con este fin, se revisan algunas letras completas y fragmentos de otras que respondan a cierto período histórico de la historia Afrochoteña.

Por último, y como continuación del capítulo anterior está "La bomba, género musical e identidad". En el cual se trata enteramente el aspecto musical de la bomba como un género más, al cual se le añade su contenido identitario e histórico revisado anteriormente. Para empezar, se hace una descripción de éste a partir de la revisión bibliográfica fichada; primeros registros históricos, descripción del género, su instrumentación y rol que cumple en la agrupación, patrones rítmicos base, estructura musical, la danza y la melodía. Seguido a esto, se pasa a analizar las canciones seleccionadas por su contenido, instrumentación, velocidad y ritmo, describiendo todos éstos, a excepción del primero que ya fue abordado en el capítulo anterior. Con este fin se hace uso de transcripciones en notación musical de ciertos fragmentos melódicos y rítmicos de las canciones, distinguiendo las continuidades y discontinuidades entre una y otra. Para culminar con este capítulo, se hace un resumen de estas semejanzas y diferencias, analizándolo desde el quehacer de la música trans-cultural y diaspórica, para así poder enfrentarse a la discusión entre autenticidad u originalidad frente a la modernidad y el mercado de la música.

[3] Puesto que un joven puede tener una madre de Esmeraldas y un padre del Valle del Chota-Mira o viceversa, o de otras localidades y nacionalidades.

I. La música y la identidad, abordaje teórico

1. Introducción

Este marco teórico se enmarca en la relación entre «identidad-música», para lo cual, empezaremos por ver cómo se da esta vinculación por medio de la cultura, observando qué papel cumple la música en la vida de las personas, así como los usos y funciones que tiene la misma. Esto permitirá aterrizar a la música a un plano más social que musicológico[4], conectándola a las actividades cotidianas de las sociedades que la producen y consumen, lo que genera un gusto compartido, el mismo que está mediado por algunos factores como los históricos, económicos, étnicos y socioculturales, los cuales, a su vez, tienen también repercusión dentro del plano identitario, que será el siguiente tema a abordarse.

Dentro de esta temática, volveremos a ver la implicación de la historia dentro de la construcción identitaria y la manera en que ésta se refleja en la música, no como una formación estática, sino en constante cambio. Por lo que, por un lado, nos apoyaremos en las propuestas de los estudios culturales y el postestructuralismo, para intentar encontrar una definición de identidad[5] como un proceso inacabado (Hall, 2010). Lo que se conecta con las propuestas desde la etnomusicología, al ver que la música atraviesa por diversos cambios y adecuaciones, debido al contacto cultural y el proceso de globalización, para lo que trataremos cuestiones como el cambio musical, la música transcultural y, brevemente, sobre la Música de Mundo (*Worldmusic).*

Con todo esto, nos estamos aproximando a problemas de la modernidad, pero antes de entrar en este tema, vale la pena revisar algunos puntos sobre el poder y la identidad, para lo cual se hablará sobre subalternidad y decolonialidad, posicionados en un sujeto específico, el afrodescendiente producto de la diáspora, lo cual nos permitirá comprender ciertas manifestaciones musicales donde estos conceptos pasan a la práctica, sobre todo si se toma a la música como un elemento de resistencia cultual. Al adentrarnos

[4] En el aspecto en que no se tendrá en cuenta solamente el aspecto teórico-musical, o de análisis del sonido.
[5] Una definición que se considera útil y adecuada para este tema en específico.

en este punto, también se retomará algunas de las ideas ya planteadas en las funciones que cumple la música, sobre todo en cuanto a su papel histórico y reivindicativo. Con estas bases, se abordará el problema de la modernidad tanto para la música y la identidad, como fenómenos subsecuentes e interrelacionados.

2. Música e identidad

En esta parte del trabajo, se verán las implicaciones de la música en la cultura humana, los usos y funciones que se tienen de la misma, lo cual la ha llevado a ser parte de la vida de las personas y por tanto compartida, conservada y reproducida a lo largo de generaciones. Para ello haremos uso de algunos teóricos de la etnomusicología, rama de la musicología y la antropología, que estudia a la música "no occidental" o aquella que es considerada étnica, al no haber sido producida ni notada (escrita) bajo los estándares propios de Europa (Adler, 1981) (Myers, 1992) (Nettl, 1964) . Esto en consideración a que la música a tratarse es de origen africano, por lo cual, aunque actualmente haya sido introducida dentro de estos parámetros, mantiene todavía sus raíces y su forma propia de interpretarse y producirse (Nketia, 1973).

2.1. Música y cultura

Según Herskovits (2011), la música junto con otros elementos que conforman el folklore de los pueblos ágrafos[6], tales como los mitos, fábulas, proverbios, adivinanzas, etc., son las expresiones menos tangibles de los aspectos estéticos de la cultura. Así, éstos desempeñan varias funciones, en el caso de los mitos, explican el universo, proporcionando una base para el ritual y las creencias, pero además también reflejan la vida de un pueblo en cierto período, sus aspiraciones, valores y objetivos.

Ahora bien, trasladándonos al enfoque musical, para Merriam (1964) la música al igual que estos elementos del folklore, cumple con una serie de funciones y usos, los cuales se distinguen de la siguiente forma; los usos se refieren a las situaciones en que se emplea a la música, mientras que las funciones a las razones por las que se dan, teniendo como punto de partida que: "La música es funcional en el sentido de que surge de un elevado número de personas de cualquier sociedad no alfabetizada y que casi todo el mundo participa de ella, enfatizando así la carencia de una distinción básica entre

[6] Tendremos en cuenta esta consideración dentro del plano, ya visto, en el que la música no entra en los esquemas occidentales, tanto de notación como de construcción, mas no desde una perspectiva evolutiva.

«artista» y «artesano» y «audiencia»" (Merriam, 1964, p. 278), así entre menos distinciones existan entre estos tres actores más funcional sería[7].

Entre las funciones que nombra Merriam (1964) están las estéticas, emocionales, de entretenimiento, comunicación, simbolismo, refuerzo a las normas, instituciones y ritos religiosos, así como también las de contribuir a la continuidad y estabilidad de una cultura. Sobre éstas destacaremos cuatro, la primera es la expresión emocional, que tiene su mayor manifestación en las letras de las canciones, siendo una de sus principales características el hecho de constituir un vehículo para la manifestación de ideas y emociones que no se hacen presentes en el lenguaje cotidiano; de esta manera logra compenetrar en los miembros de un grupo, evocando sentimientos religiosos, solidaridad, entre otros sentires. En torno a la solidaridad, "[…] la música funciona como mecanismo de alivio emocional para un grupo de personas que realizan actividades juntas" (Merriam, 1964, p. 289), pudiendo ser un tipo de válvula de escape que permite la salida tanto de hostilidades como de posibles soluciones a los conflictos que se suscitan, lo que se conecta con la función de contribuir a la continuidad e integridad de la sociedad y su cultura.

En segundo lugar está la función de comunicación, que difiere del pensamiento popular al decir que la música no es un lenguaje universal, sino que más bien está conformado por la cultura a la que pertenece, por lo cual las letras de las canciones comunican información directa para aquellos que comprenden la lengua[8]. En tercer lugar, la función de contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura implica que, la música sea una actividad que sintetice la expresión de valores, exponiendo lo más profundo de la psicología de la cultura sin muchos de los mecanismos de defensa que la rodean, por lo cual, "Al ser el vehículo de transmisión de la historia, de mitos y leyendas, ayuda a la continuidad; al transmitir educación, controlar a los sujetos marginales y proclamar lo que está bien, contribuye a la estabilidad" (Merriam, 1964, p. 293).

Para culminar con estos tipos de funciones, está la de contribución a la integración de la sociedad, que se da gracias a que la música proporciona un nivel de solidaridad, alrededor de la cual, se congregan los miembros de una sociedad. Un ejemplo de ello es lo que Merriam (1964) dice sobre el cancionero hawaiano, en el que, las canciones de

[7] Retomando la nota anterior, si bien esta categoría implica una perspectiva marcadamente evolucionista, para este trabajo, no se lo tomará en cuenta mas que para la comprensión de la música en la vida de las personas.

[8] Aunque en este sentido, también podría aplicarse el contexto social en el cual se generan las canciones, como ya se verá más adelante con Paul Gilroy (1993).

protesta social permiten al individuo generar una vía de escape y así, adaptarse a las condiciones sociales existentes, o a su vez, lograr cambios sociales. Entonces, la música en ambos casos, cumple un rol de reductor del desequilibro social y favorece a la integración de la sociedad.

2.1.1. La música y su función integradora

Como se puede ver, en la producción de música intervienen factores contextuales de las sociedades, por los cuales, ésta cumple con funciones específicas y centradas en la mantención de un orden social. De igual manera, coadyuva a la integración de un grupo de personas, puesto que, "Las actividades musicales implican siempre la participación de un cierto número de personas, ya sea como creadores o como intérpretes, como oyentes individuales o colectivos, o como "protectores culturales" (Etzkorn, 1982, p. 626).

Dentro de un marco contemporáneo, en el cual profundizaremos más adelante, se encuentra que, resultado de la globalización y los procesos de aculturación musical, hay grupos sociales que basan su afinidad en un género musical, marcando de esta forma fronteras, y en ciertas ocasiones, niveles de intolerancia, de manera que,

> Los grupos sociales que definen "lo que es apropiado" en música establecen las pautas de interpretación y las normas estéticas y deciden sobre los criterios de gusto […] las bases sociales en las que dichos grupos se sustentan han sido frecuentemente asociadas con intereses religiosos y políticos (Etzkorn, 1982, p. 627).

Continuando con el ámbito de las funciones de la música y su relación con la conformación de la identidad, Frith (1996) seguirá con el tratamiento de la música contemporánea, al igual que Etzkorn (1982), pero situada en la música popular afrodescendiente en Estados Unidos, sobre todo en los nuevos géneros que se han desarrollado en torno a lo negro, como el *rap* y el *rock and roll*. De este autor se rescata el concepto de experiencia musical, la cual viene a ser un ente con vida propia, por lo que ésta se construye no como reflejo de la gente, sino que se produce y crea a partir de la comprensión de una identidad tanto subjetiva como colectiva. De esta forma "La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética" (Frith, 1996, p. 184).

Lo importante de este concepto, es lo que genera a partir de ella, puesto que, al ser una respuesta del oyente, encuentra relaciones de sentimiento, verdad e identidad, por lo cual, es una nueva manera de interpretar y dar significado. De igual forma, es un placer narrativo, debido a que, con la música se pueden contar historias, tener un trasfondo

totalmente sentimental y estar cargado de un sentimiento histórico, es por ello que la música tiene que ver algo con la vida y tiene vida al mismo tiempo "por eso debe considerarse que la música popular (y no creo que el argumento se limite a las formas derivadas de África, aunque esto ayuda a explicar su notable incidencia global) no representa valores sino que los encarna" (Frith, 1996, p. 198).

Por todo esto, Frith (1996) define a la identidad como un tipo de experiencia, un proceso que se puede captar como música, ya que ésta parece ser una clave de la identidad, porque ofrece una percepción del yo y de los otros (lo subjetivo y lo colectivo), de lo social y lo colectivo. Además, la experiencia musical permite la conformación de grupos y con ello las manifestaciones que éstos generan a partir de vivir al hacer música, por lo cual trascienden de expresar solamente ideas, sino que forman parte de un hacer. En este mismo sentido, a propósito de lo que propone Charles Keil (2001), al participar en una canción, una danza o un rito, se lo puede realizar un sinnúmero de veces y de muchas maneras, hasta que se llega a "ser uno" con el universo, o al menos fragmentos de éste, considerando que los momentos sociales de mayor intensidad, para él, son los de este sentimiento de "mismidad" y de "deseo de fusión", siendo la música un vehículo poderoso de consciencia y acción participativa.

2.2. Identidad

Partiendo de esta relación entre música e identidad, y de esta última como un tipo de experiencia, que según Frith (1996), permite percibir al "yo" y a los "otros", lo cual es un punto clave en la construcción de una identidad, siendo este el tema que se tratará a continuación, para lo cual se hará una revisión sobre las implicaciones de este concepto y su vinculación con otras problemáticas, como las relaciones de poder y la modernidad, ya antes mencionada. Empezaremos por definir la categoría identidad, acercándonos a los estudios culturales y al postestructuralismo, principalmente; luego, entraremos al plano del poder desde el pensamiento subalterno y decolonial, que nos mostrará algunos de los conflictos que surgen en torno a la identidad, en este caso, la discriminación.

2.2.1. El «yo y el otro»

La identidad implica una dialéctica fundamental entre el "yo" y el "otro", ya que como señalan acertadamente Berger & Luckmann (2003), "[…] el individuo no nace miembro de una sociedad nace con una predisposición hacia la socialidad, y luego llega a ser miembro de una sociedad" (pág. 162). Así, para estos autores, la identidad pasa por un proceso de construcción. La primera es una llamada socialización primaria, que se da

durante la infancia del niño, la cual tiene como punto de partida la internalización, mediante la aprehensión o interpretación inmediata de los procesos subjetivos del otro, esto significa, concomitantemente, "asumir" el mundo en que ya viven los otros y una vez que lo hace, puede modificarlo o re-crearlo.

> […] el individuo no solo acepta los "roles" y las actitudes de otros, sino que en el mismo proceso acepta el mundo de ellos. En realidad, la identidad se define objetivamente como ubicación en un mundo determinado y puede asumírsela subjetivamente solo junto con ese mundo. Dicho de otra manera, todas las identificaciones se realizan dentro de horizontes que implican un mundo social especifico (Berger & Luckmann, 2003, p. 166).

De esta manera el yo es un tipo de entidad reflejada, en otras palabras, lo que los otros significantes entienden por este sujeto. Esto le permite tomar una ubicación en un mundo social específico, identificándose no sólo con "otros" concretos, sino con la sociedad, aunque no en su totalidad, lo que le otorga un cierto grado de estabilidad y continuidad, teniendo en cuenta que la socialización nunca es total, y nunca termina. Por otra parte, la socialización secundaria, tiene que ver más con la internalización de "submundos" institucionales, teniendo presente un aparato legitimador, con lo cual se ve que la identidad se forma de procesos sociales y son éstos los que llevan a que en un momento se cristalicen, mantengan, modifiquen y reformen (Berger & Luckmann, 2003).

A lo propuesto por Berger & Luckmann (2003), conviene agregar la perspectiva de Hall (1996) en cuanto a la relación "yo-otro", siendo que "[…] la identificación es en definitiva condicional y se afinca en la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia*"* (Hall, 1996, p. 15), por lo que es más un proceso de articulación, un juego de equilibro sobre la base de la diferencia, puesto que la definición del "yo" se da en relación al "otro", primero como un moldeado[9], para luego sacarnos de esto a nosotros mismos. Hall (1996) presenta este concepto como estratégico y posicional, porque según este autor y en contraposición a Berger & Luckmann (2003), la identidad no es un núcleo estable tanto para el "yo" como para el "yo colectivo", dado que las identidades nunca son singulares, sino que se construyen de múltiples maneras y están en un constante proceso de cambio y transformación, de tal manera que se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella.

2.2.2. La identidad, un proceso inacabado

Ahora bien, ya que nos hemos acercado a la propuesta de Hall (1996) con respecto a la identidad, ahondaremos más sobre lo que dice sobre este tema. Partiendo de lo visto

[9] Como ya se vio en Berger & Luckmann (2003), este "yo" era más bien un reflejo.

con Berger & Luckmann (2003), se puede decir que, la identidad se define objetivamente, sólo dentro de un mundo determinado, en otras palabras, en una sociedad específica, construida a partir de los procesos de aculturación, que, finalmente determinan el "deber ser".

Así, por una parte, podemos ver que la identidad, desde un punto de vista institucional, intenta proclamarse como una continuidad coherente (Berger & Luckmann, 2003); no obstante, desde otra perspectiva, ella constituye un proceso inacabado, por lo cual "no está determinado, en el sentido de que siempre es posible «ganarlo» o «perderlo», sostenerlo o abandonarlo […]" (Hall, 1996, p. 15). En este aspecto, la identidad entra dentro de un marco múltiple, puesto que tienen que ver con la historia, la lengua y la cultura "[…] en el proceso de devenir y no de ser; no «quiénes somos» o «de dónde venimos» sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos" (Hall, 1996, pp. 17-18).

Esta perspectiva se complementa con la corriente post estructuralista de Bourdieu (1991), quien, abordando al mundo social como una representación, intenta escapar al realismo de la estructura y retornar a la práctica, es decir, a los productos incorporados de la práctica histórica, de las estructuras y los *habitus*, siendo este último uno de los conceptos que mejor se imbrica a lo anteriormente acotado.

El *habitus*, en el sentido que ve también Hall (1996), responde a un contexto social, pero en el caso de Bourdieu (1991), será producido por los denominados "condicionamientos", que se asocian a una clase particular y su contexto de existencia, así se entiende a este concepto como "[…] sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios y organizadores de prácticas y representaciones" (Bourdieu, 1991, p. 86).

Así, el *habitus* otorga las oportunidades o posibilidades objetivas de acción ante los estímulos reconocibles, de tal manera que este mundo "práctico" tiene fines previamente realizados, puesto que se sabe con anterioridad qué se puede hacer y qué no, debido a que estos condicionamientos se basan en experiencias primeras, las cuales producen esta estructura que percibe y aprecia todo lo que recepta. Al suscitarse de esta manera, esto provoca que se esté actualizando constantemente, aunque también conserva una cierta historicidad, manteniendo una "memoria colectiva", que es lo que posibilita la agencia, enmarcada dentro del *habitus*. Respondiendo de esta forma a un pasado y a un

determinado estatus social, pero esto, al ser producido de acuerdo con un *modus operandi*, no es dominado conscientemente (Bourdieu, 1991).

También bajo este concepto, se ve que las instituciones pueden ser habitadas y apropiadas de manera práctica, es por medio de lo cual se da la realización plena de éstas, es como si "La propiedad se apropia de su propietario, encarándose en la forma de una estructura generadora de prácticas perfectamente adecuadas a su lógica y a sus exigencias" (Bourdieu, 1991, p. 93), de tal suerte, puede darse una homogenización objetiva de los *habitus* en grupo, es decir, compartir condiciones similares de existencia. De esta forma el *habitus* "[…] no es otra cosa que esa ley inmanente, lex insista inscrita en el cuerpo por las historias idénticas, que es la condición no sólo de la concertación de las prácticas sino también de las prácticas de concertación" (Bourdieu, 1991, p. 96).

2.2.3. Identidad y poder

Como ya veníamos revisando, la identidad está marcada por una historicidad, en la cual debe considerarse que emerge un juego de modalidades específicas del poder[10] que marcan la diferencia y la exclusión entre el "yo" y el "otro", de esta manera la identidad es un punto de encuentro entre discursos y prácticas y un proceso que produce subjetividades (Hall, 1996).

Es por ello que este autor señala que son los puntos de diferencia profunda y significativa los que constituyen eso que realmente somos, en lo que nos hemos convertido, puesto que la historia siempre nos atraviesa, de tal manera,

> […] la identidad cultural es un asunto de "llegar a ser" así como de "ser". Pertenece tanto al futuro como al pasado. No es algo que ya exista, trasciende del lugar, el tiempo, la historia y la cultura. Las identidades culturales vienen de algún lugar, tienen historia. Pero como todo lo que es histórico, estas identidades están sometidas a constantes transformaciones (Hall, 2010, p. 361).

Esto porque la historia nos cambia a nuestro concepto de nosotros mismos y en ella intervienen discursos y representaciones, uno de éstos es el racismo que intenta colocar –borrar- simbólicamente al Otro, ubicándole al margen, en el tercer mundo. Pero este pasado, pese a que sea un posicionamiento desde el cual hablar, y sea al mismo tiempo un recurso discursivo muy importante, es muy complejo poder reconocerse con éste, ya que no podemos simplemente "[…] extraer de donde estaba y restaurarlo para nosotros mismos" (Hall, 2010, p. 355), porque, como explica el autor, un joven afrodescendiente

[10] Poder en el sentido que lo vería Bourdieu (1998), en cuanto a posicionarse, posicionar y ser posicionado dentro de una clase dividida esencialmente entre dominantes y dominados, aunque también se lo puede entender desde la perspectiva de Gramsci (1981), quien divide entre una élite social y los grupos subalternos, esta última, de hecho, influencia gran parte de la teorización de Hall (1996).

que ha pasado toda su vida en un ambiente distinto al de su lugar de origen, no va a tener este enorme arraigo o nostalgia, por lo que va a tener que vincularse en actividades que lo conecten a este pasado y así poder empezar a asignarle valores y reconocerse en ellos (Hall, 2010).

De manera que, la identidad va cargada de relaciones de poder, que se ven expresadas en las condiciones de existencia (Bourdieu, 1991), así como también en este "asumir un lugar en el mundo" (Berger & Luckmann, 2003) y la exclusión entre el "yo" y el "otro", teniendo en consideración que no se puede pensar el yo sin el otro, siendo un juego contra la diferencia (Hall, 1996; 2010). Esto dentro de una sociedad que clasifica a sus individuos bajo varias categorías: económica, social, racial, entre otras, todas ellas sumidas en el poder.

Empezaremos por esta noción de posicionarse en el mundo, para esto hay que tener en cuenta que, los agentes de una formación social comparten un esquema de parejas de adjetivos antagónicos, los cuales se emplean para calificar personas u objetos en los campos más diferentes de las prácticas, entre las que resaltan la oposición entre la "élite" de los dominantes y la "masa" de los dominados (Bourdieu, 1998). Con esto se puede ver que, en un sentido foucaultiano, "[…] el poder es una relación de fuerzas, o más bien toda relación de fuerzas es una «relación de poder»" (Deleuze, 1987, p. 99), por lo tanto, pasa bien por los dominados como por lo dominantes. Esto se ve reflejado en las prácticas y discursos. A nivel de estas últimas se manifiesta en los procedimientos de exclusión, lo prohibido, ya que "El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, su vinculación con el deseo y con el poder" (Foucault, 1992, p. 6).

Así, la correlación del "yo" y el "otro" no va a ser entre iguales, sino que estarán posicionados y enmarcados en un lugar específico de la realidad, la cual se constituiría por las clases "dominantes" y las "dominadas", esto dentro de un marco de un estado moderno donde los grupos sociales se subordinan a la hegemonía del grupo dirigente y dominante[11], sin embargo éstos renacen en otras formas como partidos, asociaciones de cultura, etc., que pasan a ser parte de lo que se denomina como "subalterno", cuya historia está "[…] entrelazada con la sociedad civil, es una función 'disgregada' y discontinua de la historia de la sociedad civil, y por este medio, de la historia de los Estados o grupos de Estados" (Gramsci, 1981, p. 182). Por este motivo, Gramsci (1981) los ve al margen de

[11] Teniendo en consideración que según Gramsci (1981) las clases dominantes deben ser "dirigentes" y "dominantes".

la historia, ya que, en el caso de los esclavos en particular, han sido totalmente excluidos del acontecer histórico, siendo "[…] esencialmente la historia de los Estados y de los grupos de los Estados" (Gramsci, 1981, p. 182)[12].

Bajo esta premisa, Hall (2010) ve que la identidad es un espacio sin resolver debido a un mundo rápidamente cambiante, pero que pretende consolidarse, siendo un punto fijo del pensamiento y del ser, para convertirse en una clase de garantía de que el mundo no se deshace, no obstante es una continuidad en la que "Somos siempre construidos en parte por los discursos y las prácticas que nos constituyen […]" (Hall, 2010, p. 340), por lo que no podemos saber de dónde se originan. Desde una perspectiva relacionada, Homi K. Bhabha (2002) ve en este espacio sin resolver o, como denomina él, espacios "entre-medio", un lugar para elaborar estrategias de identidad, ya que desde aquí es posible dar una articulación social desde la minoría, que si bien implicaría una compleja negociación, autorizaría a los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica.

En este proceso existe una re-escenificación del pasado, que introduce en la invención de la tradición otras temporalidades culturales inconmensurables, "[…] Este proceso enajena cualquier acceso a una identidad originaria o una tradición 'recibida'" (Bhabha, 2002, p. 19), por este motivo, el espacio liminal "entre-medio", pese a que permite la interacción y desplazamiento que construye la diferencia entre lo alto y lo bajo, entre lo negro y lo blanco, impidiendo así que las identidades se fijen en polaridades primordiales, con el fin de dar cabida a una hibridez cultural que mantenga las diferencias sin una jerarquía supuesta o impuesta. De esta manera *"*la obra fronteriza de la cultura exige un encuentro con 'lo nuevo' que no es parte del continuum de pasado y presente. Crea un sentimiento de lo nuevo como un acto insurgente de traducción cultural" (Bhabha, 2002, p. 24), en lo que sería una especie de "renovar el pasado".

3. Historia

Por ello el tiempo lejano sigue siendo un lugar clave dentro del contexto afrodescendiente, en este sentido vale la pena hacer una revisión sobre el papel de la diáspora africana dentro de la construcción identitaria. Para esto, se disertará sobre el

[12] Por este motivo, desde la posición de la decolonialidad y la subalternidad, se va a buscar reconstruir esta historia desde sus propios actores, como se puede ver en Spivak (1985) *Las voces de la historia y otros estudios subalternos* y Ranajit Guha (2002) *Estudios de la subalternidad: Deconstruyendo la Historiografía.*

concepto de diáspora y sus implicaciones, tanto con el tema del poder, como de la construcción identitaria.

3.1. Diáspora

El término diáspora proviene del griego *diasperien* (dia: del otro lado, más allá de; sperien: sembrar semillas) y se asocia en un principio con la vida de los judíos fuera de Palestina. Pero dentro de una perspectiva académica, hace referencia a grupos étnicos que han sido desplazados de su lugar de origen a través de la migración, el exilio, etc. Estas personas, además de ubicarse en otro territorio, forman comunidades diaspóricas, que cimientan, en ocasiones, su identidad a partir del lugar primigenio. En el caso africano, este supuso un traslado forzoso de millones en calidad de esclavizados[13], de lo cual se conformaron las culturas afroamericanas a partir de la reelaboración de sus culturas africanas, sumadas a la combinación de lo europeo y lo indígena americano, lo que más adelante se verá como "hibridación". Así, la diáspora africana se constituye como un movimiento transatlántico de personas, creencias, prácticas y productos de África a América y viceversa[14] (Izard Martínez, 2005).

Pero además, este concepto tiene una significancia dentro del ámbito político, siendo éste una categoría geohistórica, que, trata un proceso de larga duración, dentro del cual, se constituyeron sujetos históricos, expresiones culturales, corrientes intelectuales y movimientos sociales, que fueron atravesados por fenómenos de opresión tanto colonial como moderna, y que, conjuntamente, se muestra como un proyecto descolonizador de liberación, que se afirma en las acciones de sujetos, pueblos y movimientos de la diáspora africana (Lao-Montes, 2011). Así, la diáspora es constituida por "[…] personas de origen africano que viven fuera del continente. Aquí el continente se concibe como la fuente primigenia y la patria última. En esta lógica identitaria, los lazos que unen son el origen común, la afinidad cultural y el destino político" (Lao-Montes, 2011, p. 40). En este sentido, vuelve a los lugares que estaban separados, nuevamente, en una sola comunidad (Clifford, 1994)[15], por ello, la diáspora afroamericana no es considerada una formación uniforme, sino como un montaje de historias locales entretejidas, que tienen como

[13] Esclavizados en el sentido abordado por José Chalá (2013), al anotar el término "esclavo", hace referencia a personas que voluntariamente se someten a esta condición, mientras que "esclavizado" es la persona obligada a cumplir con dicha función.

[14] En el sentido visto por Gabriel Izard Martínez (2005) de los retornos físicos y simbólicos, estos últimos marcados por un regreso a África por medio de las ideologías políticas, arte (literatura y música), corrientes académicas y movimientos religiosos.

[15] En torno al concepto de diáspora, vale tener en cuenta otros términos como el Panafricanismo, abordado por Lao-Montes (2011) y el de retorno por Izard Martínez (2005), los cuales nos ayudaran a entender mejor el motivo por el cual una identidad afrodiaspórica no puede ser nunca totalmente nacional.

condiciones comunes la opresión racial, político-económica y cultural, que se dan por semejanzas familiares basadas en experiencias históricas y afinidades culturales, tales como repertorios similares (a menudo compartidos) de resistencia, producción intelectual y acción política (Lao-Montes, 2011)

En este aspecto, se puede aplicar el concepto de *habitus* de Bourdieu (1991), al ver a estas experiencias históricas, así como afinidades, como una serie de condicionantes que van a marcar el comportamiento de las personas. Sin embargo, estos elementos no son uniformes, como bien señala Lao-Montes (2011) y Stuart Hall (2010), puesto que se ubican dentro de un campo histórico multicentrado, que lo que comparte con los procesos histórico-mundiales de dominación, explotación, resistencia y emancipación, así la constitución de una identidad "negra" no es pura, sino que se construye desde la hibridación (Hall, 2010), lo cual se puede ver con más claridad en la siguiente cita,

> [...] en la cultura popular negra estrictamente hablando, etnográficamente hablando, no hay formas puras en absoluto [...] Estas formas son siempre impuras, y hasta cierto grado hibridadas a partir de una base vernáculas. Por lo tanto, deben ser siempre escuchadas no con un sentido de recuperación de un diálogo perdido que contenga las claves para la producción de nuevas músicas (porque nunca se da de manera simple el retorno a lo viejo) sino como lo que efectivamente son, adaptaciones moldeadas para los espacios de la cultura, mezclados, contradictorios e híbridos (Hall, 2010, p. 299).

Es por esto que para Hall, el Nuevo Mundo es el lugar donde comienza la diáspora, ya que es aquí donde se construye el significado de África, no en su sentido original, sino como esta comunidad imaginaria de la que habla Benedict Anderson (1993), es decir ese lugar ideal, que no siempre va a significar un retorno a la tierra originaria, puesto que América se ha convertido ya en su territorio, por tanto este viaje es más que nada simbólico, esto teniendo en cuenta que la *présence africaine* se mantuvo oculta en el nuevo continente, en la vida cotidiana de los esclavos, en las lenguas, sus plantaciones, nombres, música, prácticas religiosas, creencias espirituales entre otras costumbres y tradiciones, tanto durante la esclavitud como después de la emancipación (Hall, 2010).

O visto desde Clifford (1994), las comunidades diaspóricas se conforman a partir de coyunturas híbridas históricas, en las cuales de acuerdo a la urgencia, negocian y resisten a las realidades que enfrentan, donde se comprometen problemas como la pobreza, violencia, racismo e inequidad, articulando esferas públicas alternas donde pueden expresar sus alternativas críticas. Por ello, el futuro es visto como una renovación o anhelo doloroso.

3.2. La Hibridación cultural y lo popular

En este punto, se hace necesario ver también el papel de la tradición en todo este proceso, puesto que ésta hace entendible el subrayar las continuidades históricas, así como las conversaciones subculturales, que hacen plausible la noción de una conciencia de una cultura negra distinta, ya que posee un vínculo crítico entre los atributos locales y estilos, y sus orígenes africanos. Por lo que la cultura se redefine, así que, "[…] tiene mucho que ver sea con la esclavitud racial moderna identificada como un repositorio en el que la consciencia y la tradición cultural puede ser segregada y condensada dentro de formas aún más potentes o vistas alternativamente como el sitio de tradiciones pre-modernas […]" (Gilroy, 1993, p. 197). Por este motivo es tan importante el contar y recontar historias, ya que logra organizar la convivencia "racial" del grupo socialmente, resaltando el significativo balance entre la actividad interna y externa que permitirá inventar, mantener y reinventar la identidad. En consecuencia, la tradición negra Atlántica, se constituye como No-Tradicional, al ser un ensamble cultural moderno irreductible, excéntrico, inestable y asimétrico, que no puede ser entendido bajo la mecánica del código binario (Gilroy, 1993).

Ahora bien, para entender mejor lo que implica este "no-tradicional", o "no puro" (Hall, 2010), hay que analizar lo que envuelve la hibridación cultural, para cuya tarea recurrimos a Néstor García Canclini (1989), quien partiendo desde una sociedad "moderna" en América Latina, ve que los países de esta región son resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas, junto con el hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, tanto a nivel de educación como de comunicación. Todo esto enmarcado en un proceso que intentaba dar a la cultura de la élite un perfil moderno, que recluía al indígena y lo colonial en sectores populares, lo cual generó formaciones híbridas en todos los estratos sociales.

De esta manera, los modernistas latinoamericanos beben tanto de fuentes nativas como occidentales, en cierto punto, con un grado de dependencia de esta última. A todo esto, García Canclini (1990) observa que existe un simulacro urdido por las élites y aparatos estatales, por ordenar los Estados con el fin de promover un desarrollo subordinado e inconsciente, "hicieron como que formaban culturas nacionales, y apenas construyeron culturas de élites dejando fuera a enormes poblaciones indígenas y campesinas que evidencian su exclusión en mil revueltas y en la migración que "trastorna" las ciudades" (García Canclini, 1990, p. 21). De esta manera lo popular se

define desde los propios sectores subalternos, mediante estrategias inestables con las cuales constituyen sus posiciones (García Canclini, 1990).

Aterrizando los conceptos de popular y culto a un contexto moderno, se diferencia por la antagónica relación entre quienes dominan y los dominados, siendo lo "letrado" aquello que se asocia a lo culto, en una postura evolucionista, como notaría Hall (2010) al ver que se tenía por modelo de alta cultura al europeo, frente y en contra a la "barbarie", evidenciándose así una ceguera y hostilidad hacia la diferencia étnica. Sin embargo, las luchas por la diversidad han permanecido vigentes, dando como resultado políticas culturales de la desigualdad, que dan lugar al nacimiento de nuevas identidades y la aparición de nuevos sujetos en el escenario político y cultural, aunque estas medidas no intentan reemplazar "lo uno por lo otro", sino que se habla de una lucha por la hegemonía cultural, de manera que "[…] la hegemonía cultural no se refiere nunca a la victoria pura o la dominación pura (esto no es lo que el término significa), no es nunca un juego cultural en el que la suma deba ser cero; se refiere siempre a los cambios en la balanza de poder en las relaciones de cultura […]" (Hall, 2010, p. 289).

Con respecto a este mismo tema, Gramsci (1981) señala el caso de la literatura italiana, en la que dice que no existe una clase culta unitaria que hable y escriba una lengua "viva", ya que entre la cultura culta y el pueblo hay una gran distancia, no obstante, en planes homogenizantes, como el Americanismo, que menciona este mismo autor, exige una "racionalización de la población", lo cual lleva a reproducir el modelo europeo en la medida en que existan clases que sean totalmente parasitarias, dependiendo principalmente de sus herencias. Frente a este tipo de ideas, surge también el término "folklore" el cual, debería ser estudiado como la "concepción del mundo" de determinados estratos de la sociedad, los cuales no han sido tocados por el pensamiento moderno, por lo que se lo asocia a los pueblos y su incapacidad de elaborar un orden elaborado y sistemático, sino que parece como un museo de fragmentos de todas las concepciones del mundo y de la vida, de tal manera "[…] el Folklore sólo puede ser comprendido como reflejo de las condiciones de vida de un pueblo, aunque a menudo se prolonga aun cuando las condiciones sean modificadas en combinaciones extrañas" (Gramsci, 1981, p. 151)

Así, la cultura popular tiene que ver con "[…] las experiencias, los placeres, los recuerdos, las tradiciones de la gente" (Hall, 2010, p. 290), al mismo tiempo que se conecta con las esperanzas y anhelos locales, por ello, el papel de lo "popular" es el de fijar la autenticidad de estas formas culturales, teniendo en cuenta el lugar del que

provienen, de donde tomaron fuerza, permitiendo ver el lado de los "subalternos", que como ya se vio con Gramsci (1981), eran excluidos de los discursos nacionales y de la misma historia. En este aspecto, "el folklore crea, por así decirlo, un mundo en el cual se afirma lo que niega el mundo de la realidad […] a base de un tipo de fantasía socializada, hombres y mujeres encuentran consuelo de la dureza, las desigualdades, las injusticias de la vida diaria" (Herskovits, 2011, p. 458). Así el folklore, como una parte de la producción popular, reproduce la idea del "llegar así", que plantea la identidad inacabada de Hall (2010), ya que no sólo expone su historia, al asociarse con lo tradicional o a la sabiduría ancestral, sino que también da a conocer sus aspiraciones y anhelos, todo esto anclado en el lugar del dominado.

4. Modernidad

4.1. Modernidad e identidad

Viendo la localización de lo "popular" dentro de este sector subalterno, pasamos a analizar el papel que cumple este mismo dentro de la modernidad, fijando esta etapa principalmente por el desarrollo urbano, en detrimento a la ruralidad y su concepción de lo tradicional[16]. Así, como ya se revisó al abordar la hibridación cultural, el estado nación intenta construir una identidad nacional a partir de las élites, lo que para Hall (2010) significaría un gran descentramiento de las identidades colectivas, de manera que parece que "[…] la nación y todas las identidades asociadas parecen haber sido reabsorbidas en comunidades más generales que se sobrepasan y que interconectan identidades nacionales" (Hall, 2010, p. 343). Sin embargo, existe un movimiento desde abajo, redescubriendo identidades que se habían olvidado, de tal manera que las personas logran sentirse a la vez parte del mundo y de su aldea, lo que permite pensar en una "identidad cultural", que puede ser entendida como "[…] cultura compartida, una especie de verdadero sí mismo [one true self] colectivo oculto dentro de muchos otros sí mismos más superficiales o artificialmente impuestos, y que posee un pueblo [people] con una historia en común y ancestralidad compartidas" (Hall, 2010, p. 349).

Pero además, este modernismo conduce hacia un proyecto unificador, impulsado desde discursos neoliberales, que llevan a procesos de desterritorialización y multiplicar las relaciones supraterritoriales, creando redes que traspasan lo territorial y local[17], lo cual

[16] Se tomará a lo tradicional en relación a la música y el folklore, que para Herskovits (2011) tiene que ver con la antigüedad de las obras, así como con una sabiduría popular.

[17] De igual manera, resulta interesante analizar la aniquilación del tiempo por el espacio dentro de las urbes, propuesto por Harvey (2001) y que tiene que ver con la aceleración de la velocidad del capital, lo cual se

será muy importante para analizar cómo se maneja esto a nivel musical, con lo que se conoce cómo *World Music* o también con la *Cross-Cultural Music*, que serán elementos abordados a continuación.

4.2. Modernidad y música: el cambio musical

Como ya se pudo observar, la historia es parte fundamental de la constitución de las identidades, ya que están en un constante proceso de re invención, como vería Hall (2010) y lo mismo sucede con la música que éstas producen. Desde la etnomusicología, este tema será tratado en primer lugar por medio del concepto de cambio musical, el mismo que es abordado por Nettl (1964), teniendo en consideración que al interior de las culturas existen cambios, que pueden ser internos o externos. Los internos se dan por el avance propio de cualquier sociedad a lo largo del tiempo, mientras los externos se refieren a todos los tipos de contactos que se dan con otras culturas, ya sean cercanas o lejanas. Con respecto a estas relaciones, él habla en primer lugar sobre las migraciones, porque muchas veces por cuestiones comerciales o de guerra, una persona migra a otros territorios, aprendiendo sus costumbres y tradiciones, y que, al momento de volver a su aldea o comunidad va a transmitir a sus pares, con lo cual van a existir tipos de asimilación o rechazo dentro de su grupo. El otro tipo de contacto, que es muy importante para Nettl (1964), es el que se da por la colonización y procesos de globalización, puesto que la cultura de los "otros" es de cierta manera impuesta, esto al señalar que las culturas superiores (o complejas) se superponen a las inferiores (o simples), lo cual sucede a menudo con la música, que, al aceptar nuevas formas musicales corre el riesgo de perder aquellas más tradicionales y simples. Esto implica un problema para la etnomusicología puesto que tiene que tener en cuenta estas adaptaciones y cambios, para su estudio, por ello, para este autor es muy importante considerar el punto de vista geográfico e histórico.

Según Nettl (1964), la geografía permite tener una visión general de estilos musicales por zonas y con ésto se podrían ver los lugares de influencia -aplicando el concepto de áreas musicales- viendo sus similitudes y complementariedades; así como el proceso que se ha dado para ciertos cambios, pero sobre todo para evidenciar la fuerte influencia que existe desde occidente.

De igual forma, ve en el entorno natural un factor importante pero aún no probado para determinar las áreas musicales, aunque no se le puede cargar mucho peso, ya que el

conecta con el incremento de los ritmos de vida ocasionado por las nuevas tecnologías, abordado por Giménez (2007).

factor que más incide es el cultural, de hecho, ambas áreas, la musical y la cultural "[…] están generalmente cercanas, a pesar de que las dos raramente coincidan exactamente*"* (Nettl, 1964, p. 258). Además, este autor ve en la lingüística un elemento significativo para poder identificar grupos humanos, por lo cual existen más posibilidades aparte de la geográfica. Asimismo, Nettl (1964) piensa que la influencia de los factores raciales es poco probable, a menos que sea en contextos culturales. Por último, este autor ve que las áreas musicales pueden ser independientes en algún punto, puesto que ciertas veces retienen su individualidad a través de períodos de cambio estilístico, estos "cambios complementarios podrían estar basados en la necesidad, en la música oralmente transmitida, por la presencia de ciertos elementos unificadores como ayudas mnemotécnicas y en un deseo por un cierto grado de unidad –trayendo simplicidad" (Nettl, 1964, p. 267), de igual manera, las áreas culturales van a estar gradualmente formadas por elementos combinatorios hasta que se funde un estilo apropiado, que seguidamente o simultáneamente se disolverá por la influencia disruptiva de culturas externas (Nettl, 1964).

Ahora bien, hay que tener en cuenta que en la actualidad no sólo se estudia aquella música "exótica" o de culturas "simples", sino que, debido a los grandes procesos de globalización, que, como ya vimos en la sección anterior, tienden a ser homogeneizantes. Por lo que se pasa de ver exclusivamente a la música "étnica", a otras expresiones musicales, como es la música popular, cuya inclusión en la etnomusicología empezó en 1970, aproximadamente, con un interés inicial por las músicas afro-americanas, al ser un lugar de confluencia de estilos africanos y europeos. Pese a que el interés por ésta sea lo contrario a los primitivos ideales, su estudio logra mostrar combinaciones culturales y estilísticas que, a menudo, suelen ser efímeras, manteniendo su carácter por cortos períodos de tiempo y no es asumida en la sociedad como un arte elevado (Nettl, 2001). Esto asumiendo lo "popular" como parte de un estrato bajo, en el sentido que vería Gramsci (1981), o que se puede distinguir en el quehacer del folclore, descrito por este mismo autor, como una concepción del mundo de un determinado estrato de la sociedad, que no ha sido tocado por las corrientes de pensamiento moderno y que pertenece a la vida del "pueblo".

Por otra parte, el crecimiento de las poblaciones urbanas, se une junto con el aparecimiento de una antropología urbana, a la disposición de abandonar los estudios rurales, hacia una vigorosa corriente de investigaciones en el medio urbano. Todo esto considerando que,

> […] algunas sociedades han rechazado las intromisiones occidentales y han mantenido su música tradicional esencialmente intacta, mientras que otras han abandonado virtualmente su tradición, conservando sólo algunos vestigios. Más habitualmente, encontramos sociedades que han creado nuevas músicas a partir de una combinación de elementos tradicionales y elementos occidentales, mientras otras, por así decirlo, se han fragmentado en varios sectores, cada uno de ellos con sus particulares preferencias musicales. En algunas culturas los elementos occidentales han tenido un impacto sobre el estilo musical, y en otras, principalmente sobre las instituciones musicales y los modos de comportamiento, o sobre las ideas acerca de la música (Nettl, 2001, p. 126).

Pero, también hay otras culturas que "museizan" sus tradiciones aislándolas, adoptando la música occidental al mismo tiempo que conserva viejas tradiciones para performances culturales especiales. Por lo que, no se puede hablar de una sola manera de cambio musical, ni tampoco de que ocurra solamente en el espacio de la ruralidad, por lo cual, la etnomusicología se vincula a los fenómenos secundarios que ocasiona la urbanización, siendo las ciudades centros que acogen múltiples culturas (Nettl, 2001), de allí que se piense que la ciudad es un lugar de diversidad, pero que intenta unificarla (Giménez, 2007).

4.3. Resistiendo a la modernidad

4.3.1. La constitución del sujeto negro

El proceso de modernización y globalización, como ya vimos en las primeras secciones de esta revisión teórica, llevan un proceso homogeneizante muy fuerte, que implica tanto a la identidad como su repercusión en la música. Empezaremos por profundizar el punto del contacto cultural, pero esta vez desde el plano identitario, teniendo en consideración la constitución del sujeto negro y afrodescendiente, como resultado de un bagaje histórico y cultural, así como el lugar que han ocupado dentro de la sociedad, lo cual ha llevado a un tipo de construcción particular, la cual se ha visto marcada por una serie de dificultades, empezando por el factor racial que sigue siendo, hasta nuestro días, uno de los mayores obstáculos para superar, de allí que a continuación se vaya a abordar los temas de lo "negro", la cultura popular negra, el estigma y los procesos reivindicativos que se llevan contra la visión negativa que se tiene contra esta categoría.

Empezaremos pues, con la categoría de "negro", la misma que será abordada principalmente desde el autor Franz Fanon (2009), quien ve en un primer momento que el negro no es un hombre, en la medida en que esta categoría lo describe como un ser "Desgarrado, disperso, confundido, condenado a ver disolverse una tras otra las verdades que ha elaborado, tiene que dejar de proyectar sobre el mundo una antinomia que le es

coexistente" (Fanon, 2009, p. 42). Esto supone un problema importante, y es que se pretende liberar al hombre del color de sí mismo, partiendo de la existencia de dos campos, el blanco y el negro, y que, este último va a intentar ser el otro, ya que éste se empeña en realizar su condición de hombre, pero considerándose superior al negro, que quiere demostrar, a como dé lugar, la riqueza de sus pensamientos y la potencia de su mente[18]. Por lo cual ambas categorías se vuelven círculos cerrados donde se inscriben una serie de valores que los representan y aquellos a los que se debería llegar a ser, de manera que la cultura europea (civilización blanca), ha impuesto al negro una desviación existencial, en la que el alma negra es una construcción del blanco, por ello, "El negro tiene dos dimensiones. Una con su congénere, la otra con el blanco. Un negro se comporta de forma distinta con un blanco que con otro negro" (Fanon, 2009, p. 49).

Esto da pistas de una negación de su "negritud", ya que le permitirá acercarse más hacia lo blanco, lo cual se podría asimilar dentro del proceso de blanqueamiento, que implica el abandono de la propia identidad, para poder adoptar la de la clase dominante (Espinosa Apolo, 2000)[19]. Para Fanon (2009), esto se ve reflejado en el lenguaje y el desprecio a los dialectos, cosa que muestra en las dinámicas por las que optan los martinicanos al migrar a Francia, llegando en algunos casos a prohibir el uso del criollo.

De tal manera, lo negro y lo blanco parecen representar dos polos de un mundo que se persiste en una perpetua lucha, en la cual el negro se va a sentir como el que experimenta la fusión total del mundo, "[…] una comprensión simpática de la tierra, una pérdida de mi yo en el corazón del cosmos, y el blanco, por muy inteligente que sea, no sabría comprender a Louis Armstrong y los cantos del Congo" (Fanon, 2009, p. 67), por lo cual no implica una maldición, que era en la manera en que se lo quería representar, lo mismo que había generado una rabia de sentirse pequeño, al sentirse incapaces de integrarse a la humanidad, que se confina en una intolerable inseguridad, cuya mayor expresión se da en las formas de explotación, que contemplan al hombre como un "objeto" (Fanon, 2009), en el caso negro por medio de la esclavitud ocurrida por el proceso colonial.

Así, el hombre de color, como denomina Fanon (2009), tiene dificultades para elaborar su esquema corporal, ya que el conocimiento de éste es al mismo una actividad

[18] Tomando en consideración las ideas evolucionistas que fijaban a la raza como un factor determinante para la capacidad cognitiva y física (Harris, 1979)

[19] Si bien esta categoría es utilizada por Espinosa Apolo (2000), para ver el proceso de mestizaje indígena, también podría adaptarse para el caso afrodescendiente.

negadora, esto partiendo de la alteridad creada alrededor de lo blanco y lo negro. Pero en este acontecer, el afrodescendiente acude a sus ancestros, los asume y comprende su parentesco interno, conformándose en un "hombre" frente al alma corrupta del blanco, como se puede constatar en la siguiente cita: "Los negros frente a los blancos constituyen de algún modo un seguro sobre la humanidad. Cuando los blancos se notan demasiado mecanizados recurren a los hombres de color y les piden un poco de alimento humano" (Fanon, 2009, p. 124). Así, como ya vimos al principio de esta reflexión teórica, con Berger y Luckmann (2003), la identidad se da mediante el reconocimiento del otro, ya que de esto depende su valor y realidad humanas, por lo que condensa el sentido de su vida (Fanon, 2009).

Como se puede notar, los elementos hasta ahora analizados contribuyen a la comprensión de una identidad afrodescendiente, la cual en el caso americano, tiene una historia propia que la ha marcado, en el sentido de haber atravesado por un proceso de diáspora, de incorporación a un proyecto de estado nacional propuesto desde la modernidad y todos los movimientos de resistencia cultural e identitaria que han seguido a estos intentos de homogenización y dominación de las poblaciones. Ahora es momento de revisar los problemas que enfrenta este grupo, de lo que ya se dio cuenta al ver que pertenece a aquellos marginados o subalternos, pero desde el tema del estereotipo y el estigma enmarcada en una práctica y pensamiento racista que se ha implantado en el continente americano a partir de la llegada de Occidente.

4.3.2. El Estereotipo y el estigma

El discurso colonial ha dependido del concepto de "fijeza" para la construcción ideológica de la otredad, entendiéndose por ésta como un signo de diferencia cultural/histórica/racial que connota rigidez y un orden inmutable, así como desorden, degeneración y repetición demoníaca. De ella deviene el estereotipo, siendo éste su estrategia discursiva mayor y que, "[…] es una forma de reconocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está en su lugar, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente" (Bhabha, 2002, p. 91). Pero esta repetición asegura que se mantengan ciertas coyunturas históricas y de marginalización, que vienen de la construcción del sujeto colonial, donde pese al intento de articular las formas de diferencia, racial y sexual, se ha terminado por erigir a un colonizado como una población degenerada, sobre una base racial, que justifica la conquista y establece sistemas de administración e instrucción. De esta manera, "Los sujetos siempre están colocados desproporcionadamente en oposición o dominación a través del descentramiento simbólico de múltiples relaciones

de poder que desempeñan el papel de apoyo así como de blanco o adversario" (Bhabha, 2002, p. 97). Por ello, este concepto supone un impacto traumático del retorno del oprimido, haciendo de estos estereotipos algo aterrorizante, cayendo en adjetivos como el salvajismo, lascivia y anarquía, por lo que cumple una función de fobia y fetiche[20], pero al mismo tiempo, por medio del mito del origen histórico (pureza racial, prioridad cultural), que se produce con relación al estereotipo, cumple el rol de "normalizar" las múltiples creencias y sujetos (Bhabha, 2002).

Pero el estereotipo también se asocia con el fetiche, entendido como un juego o vacilación entre la afirmación de la totalidad/similitud y la angustia asociada a la ausencia y diferencia. Este fetiche o estereotipo da acceso a una "identidad", que resulta de esta relación ambivalente, al ser una forma de creencia múltiple y contradictoria al momento de reconocer la diferencia y su regeneración. Por este motivo, el estereotipo es visto como una escena de fantasía, ya que muestra el deseo de una originalidad que se ve amenazada por las diferencias de raza, color y cultura (Bhabha, 2002). Todo esto ha ido creando una esfera de discriminación y exclusión hacia lo diferente, de lo cual es parte lo que se va revisar a continuación: el estigma y el racismo.

En cuanto a los estigmas, Goffmann (1963) plantea que,

> La sociedad establece los medios para categorizar a las personas y el complemento de atributos que se perciben como corrientes y naturales en los miembros de cada una de esas categorías. El medio social establece las categorías de personas que en él se pueden encontrar. El intercambio social rutinario en medios preestablecidos nos permite tratar con «otros» previstos sin necesidad de dedicarles una atención o reflexión especial. Por consiguiente, es probable que al encontrarnos frente a un extraño las primeras apariencias nos permitan prever en qué categoría se halla y cuáles son sus atributos, es decir, su «identidad social» -para utilizar un término más adecuado que el de «status social», ya que en él se incluyen atributos personales, como la «honestidad», y atributos estructurales, como la «ocupación». (Goffman, 1963, págs. 11-12).

Así, en base a estereotipos de carácter negativo se crea lo que es "normal". Es a partir de ésto, que Goffman (1970) plantea dos tipos de identidades, la social virtual y la real, la primera se refiere a cómo está siendo visto el sujeto, mientras la segunda son los atributos que verdaderamente le corresponden y que pueden llevar una carga de estigma, que va a conducir al sujeto a la aceptación o el rechazo por parte de los demás, es por ello que el individuo que se encuentra en esta condición va a intentar de cualquier manera adecuarse

[20] Se asemeja a la relación entre el yo y el otro que ocurre en el tratamiento antropológico clásico, en el cual el "otro" se vincula a lo exótico (Harris, 1979)

y encajar en este parámetro de lo "normal", o sino en todo caso, la persona va a sentir vergüenza de sí misma y junto con ello un proceso de victimización (Goffman, 1963).

Recogiendo lo visto desde el estigma y el estereotipo, pasamos ahora a ver el tema de la raza y su implicación en ambos casos. El concepto de raza, desde la antropología, ha sido una problemática recurrente desde los albores de la teoría etnológica, teniendo su aparecimiento dentro del evolucionismo, como una categoría que no sólo marcaba una distinción biológica, sino que pasaba al plano mental, de manera que "[…] las exigencias de la lucha por la vida producen el progreso a través de la disminución de los ineptos y la preservación de los aptos […]" (Harris, 1996, p. 109), lo cual, tiene correspondencia con el plan colonizador que diezmó a las poblaciones nativas, al tiempo que introducía a nuevas, como fue el caso de los africanos en condición de esclavizados. De manera que, la "raza" se constituye en un factor de exclusión y discriminación, que ha persistido a lo largo de la historia, como se puede ver justamente en la incidencia que tiene en la antropología, donde se podría hablar de un "racismo científico" el cual propone "[…] con diversas variantes, una pretendida demostración de la existencia de las «razas», cuyas características biológicas o físicas corresponderían a capacidades psicológicas e intelectuales, a la vez colectivas y válidas para cada individuo" (Wieviorka, 2009, p. 29). Sin embargo, saliendo de esta perspectiva, el racismo se mantiene latente, en lo que Wieviorka (2009) llama «nuevo racismo», en el cual ya no se ven solo los atributos naturales, sino que se pasa a la esfera de la cultura, su lengua, su religión, sus tradiciones y costumbres (Wieviorka, 2009), donde se impondría un grupo dominante, como ya se vio anteriormente.

4.3.4. La "raza"

Así, la piel en un contexto colonial, todavía sería un significante clave para la diferencia cultural y racial, al ser el más visible de los fetiches, de "reconocimiento común" en el aspecto de los discursos culturales, políticos e históricos, desempeñando un papel público, al ser el objeto de discriminación, puesto que el color es como un signo cultural/político de inferioridad o degeneración, aun siendo la piel su "identidad" natural (Bhabha, 2002). Por ello esta visibilidad del Otro bajo estas condiciones, a la vez que genera un punto de partida para la identificación, suscita un problema, ya que, si se parte desde el estereotipo, sería un objeto "imposible", puesto que el negro sería a la vez salvaje (caníbal) y, simultáneamente, el más obediente y digno de los sirvientes (Bhabha, 2002), aunque siga superviviendo el miedo y aberración hacia este Otro, como muestra Fanon (2009)

> El *negro* es una bestia, el *negro* es malo, el *negro* tiene malas intenciones, el *negro* es feo, mira, un *negro*, hace frío, el *negro* tiembla, el *negro* tiembla porque hace frío, el niño tiembla porque tiene miedo del *negro*, el *negro* tiembla de frío, ese frío que os retuerce los huesos, el guapo niño tiembla porque cree que el *negro* tiembla de rabia, el niñito blanco se arroja a los brazos de su madre, mamá, el *negro* me va a comer (p. 114).

Todo esto ha llevado a que el ser negro sea marginado y excluido, sin embargo, como ya mencionaba Bhabha (2002), hay estos espacios "entre-medio" que permiten una resignificación, al tiempo que una reivindicación. Es aquí donde volvemos al término "popular", para defender un proyecto que busca "[…] fijar la autenticidad de las formas populares, que tienen sus raíces en las experiencias de las comunidades populares de quienes tomaron su fuerza, y nos permite verlas como expresiones de una particular vida social subalterna que se resiste a ser constantemente tratada como baja y de afuera" (Hall, 2010, p. 291). No obstante, el hablar de una cultura popular negra es, por definición, contradictorio, porque no puede ser explicado simplemente por oposiciones binarias, puesto que las formas en que la gente y las comunidades negras representan sus tradiciones son deformadas, incorporadas y por ende inauténticas[21], pese a lo cual, van a seguir viendo hacia su historia, lo cual se ve reflejado en su oralidad, narrativas, musicalidad, entre otras expresiones, donde se han ido mezclando elementos de la cultura popular junto con otros, en algunos casos contradictorios, que aun así encuentran en la música la forma y estructura profunda de su vida cultural. De esta manera, la música es al mismo tiempo una herramienta de resistencia y lucha social.

4.4. Música y resistencia

Comenzaremos por ver que la música resulta ser, además de todas las funciones ya mencionadas, un tipo de barrera para el trato social, en un mundo que ha estado en total cambio en el último decenio en el que

> Países independientes nacen, y la búsqueda de identidad se refleja en grados muy diversos en las distintas prácticas sociales, económicas y culturales. Para caracterizar a los países a veces se utilizan rasgos descriptivos derivados de sus propios estatus económicos y culturales, un convencionalismo que nos recuerda que nuestro siglo es testigo de una extensísima variedad de condiciones culturales, jamás antes conocidas, que incluye hasta pueblos aislados cuyas condiciones no han experimentado cambio alguno en numerosas generaciones. La mayoría de las poblaciones han sufrido una rápida transformación social (Etzkorn, 1982, p. 620-621).

[21] Teniendo en cuenta la característica de que la identidad no es pura, sino híbrida (Hall, 2010).

Lo cual también se ve reflejado en la música, puesto que existen varias expresiones simultáneamente tradicionales y contemporáneas, que van de lo simple a lo complejo, así como también el impacto que ha tenido el sonido grabado dentro de las dinámicas sociales, creando preferencias musicales en las generaciones actuales, esto debido a su fácil circulación. Además, la experiencia musical también es algo que va a variar de la música en vivo a la reproducida en un aparato electrónico.

Otra de las consecuencias del sonido grabado y su alta difusión, tiene que ver con un aspecto que le concierne mucho a la etnomusicología, esto en lo referente a la circulación de música tradicional de un pueblo y su posterior uso a manera de préstamo en otros géneros, lo que es llamado "world music" y que, al fin y al cabo, termina sin tener una autonomía musical, ya que es una manera de hacer exótica a la música. En todo este proceso, la gente es parte primordial, puesto que "Las actividades musicales implican siempre la participación de un cierto número de personas, ya sea como creadores o como intérpretes, como oyentes individuales o colectivos, o como "protectores culturales*"* (Etzkorn, 1982, p. 626).

Por otro lado, aborda la aculturación musical resultado de la globalización imperante, por lo que se ve que esta obra a través de los grupos sociales, los cuales se basan en hechos culturales para marcar sus fronteras, y generalmente es la música la que asume esta función, lo cual hace que se cree una especie de falta de tolerancia hacia quienes no saben dominar otros estilos musicales y su falta de capacidad para interpretar otros géneros.

Por último, cabe recalcar la importancia que da este autor, Etzkorn (1982), hacia las letras de las canciones, puesto que, de una manera semejante a Merriam (1964), piensa que éstas son las que refuerzan los nexos de la solidaridad social, y que son las que expresan los sentimientos comunes, por lo cual, la música puede ser aceptada por un grupo cerrado que podrá tener un cierto grado de intolerancia para con los demás, así como también podrá distinguirse según grupos de edad, quienes al aceptar nuevas formas musicales, deben enfrentar críticas y desaprobación. En conclusión, la música puede afirmar sus valores, así como también establecer relaciones armónicas entre los participantes según Etzkorn (1982).

Recapitulando en el tema de las funciones de la música, en el aspecto de música e identidad frente a la modernidad, retomaremos el concepto de experiencia musical, en la cual la respuesta depende de los diferentes tipos de actividad musical que se producen, de manera que "[…] el modo de funcionamiento de la música en materia de formación de

identidades es el mismo" (Frith, 1996, p. 189). Así, la distinción entre cultura elevada y cultura vulgar no se liga a los gustos diferentes sino en consecuencia a las diferentes actividades sociales, que muy seguramente se ligan a la clase[22], así como también a lo que revisamos anteriormente en torno a lo "culto" y lo "popular", siendo lo popular aquello que se asocia a lo marginal y subordinado (Gramsci, 1981; Hall, 2010; García Canclini, 1990), como es lo que pasa con los grupos afrodescendientes.

En este aspecto, Frith (1996) por medio de Gilroy ve que la cultura negra siempre está en una lucha por repetir lo irrepetible y presentar lo impresentable, ya que

> El poder de la música en el desarrollo de nuestras luchas, al transmitir información, organizar la conciencia y poner a prueba, desplegar o amplificar las formas de la subjetividad exigidas por la agencia política, individual y colectiva, defensiva y transformadora, demanda prestar atención tanto a los atributos formales de esta tradición expresiva como a su fundamento moral distintivo (…) En los términos más simples posibles, cuando representa el mundo tal cual es contra el mundo tal cual lo anhelarían los racialmente subordinados, esta cultura musical aporta gran parte del coraje necesario para seguir viviendo en el presente (Gilroy, 1990-1991 en Frith, 1996, p. 200).

Es así como la música negra permite ver los medios por los cuales se reprodujo la unidad de la ética y la política en forma de conocimiento popular (cultura popular) desdibujándose así, de cierta manera, las líneas que existen entre el "yo" y el "otro". Es por esto que la música representa la identidad colectiva, debido a que responde a los gustos populares y es esta influencia o fuerza social la que determina qué tipo de música debe ser escuchada y tocada.

Para este mismo autor, la identidad es una realización de un narrador y las identidades se modelan de acuerdo a formas narrativas, es decir a historias inventadas, biologías inventadas y afinidades inventadas, a las cuales el mundo no suele llegar a ajustarse (Appiah, 1992 en Frith, 1996). De hecho, Frith (1996) ve en la música una manera de acercase a la identidad y lo pone como claro ejemplo con Gilroy (1991), quien menciona que él tomó su identidad gracias a la música negra. A propósito, vale retornar al hecho de que la identidad siempre es un ideal, lo que nos gustaría ser y que la música es lo que permite que se concrete mediante las actividades musicales "la música nos da una experiencia real de lo que podría ser el ideal" (Frith, 1996, p. 210). Además de que también logra construir identidad por medio de las experiencias directas que ofrece al cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, lo cual nos permite situarnos en relatos culturales

[22] Como se puede ver en Bourdieu (1998) *La Distinción. Criterios y bases del gusto*, donde se verá que el gusto surge a partir de ciertas condiciones de existencia.

imaginativos, por lo que "la identidad de sí mismo es identidad cultural" (Frith, 1996, p. 213). A esto se podría sumar lo relación que ve Gilroy (1993) con la identidad, pues está vinculada a la forma en que el músico se desenvuelve en la multitud, al tener un papel comunicativo, ser quien cuenta la historia, pero que más importante que su contenido, es el hecho que durante su actuación logre darle un poder dramático a la narrativa.

4.4.1. Abordando a la música desde la modernidad: World Music y Cross-Cultural Music Making

También con respecto a la experiencia musical, Timothy Rice (2003) ve en la música una actividad diaria, que se sumerge en la comodidad industrial y es una bandera de resistencia[23], mundo personal y símbolo profundo que se funda por la gente en todas las clases y grietas que ofrece la supercultura (Slobin, 1993 en Rice, 2003). Por ello ve que las mezclas de estilos culturales y musicales fueron posibles por el colonialismo, en primer lugar, y por la ubiquidad de los medios electrónicos, lo cual sigue la línea de Nettl (1964), quien lo ve a manera de contacto cultural y la difusión a escala global vía tecnología, que ha llevado a fenómenos como el de la *worldmusic*.

En cuanto al tratamiento de la modernidad, coincide con lo examinado dentro del plano identitario, ya que ve que este proyecto bota abajo lo tradicional, razón por la que, Rice (2003) propone una etnografía tridimensional a partir del tiempo, la localización y la metáfora musical. Lo local responde a una configuración de lugares, locaciones y nodos del comportamiento social y musical, teniendo en cuenta la noción de real e imaginario, en razón de que lo local puede ser material y corpóreo, o constituir "comunidades imaginarias" (Benedict, 1993), en configuraciones extralocales de lo regional a lo nacional o de lo diaspórico a lo global.

De esta forma el individuo entra en juego el momento en que el "yo" o los "sujetos" se entienden a sí mismos como aislados y únicos, quizás en oposición a la cultura y la sociedad, o en un momento creativo, siendo una variante de esta noción el que el cuerpo sea considerado como un punto de encuentro para la experiencia musical.

Pero retornando a la propuesta etnográfica de Rice (2003), se empezará por revisar el ámbito geográfico, donde lo distingue lo local, como unidades sociales y culturales donde hay una interacción cara-a-cara, seguido por lo regional, que se constituye por una constelación extralocal de pueblos y grupos, pasa al área, comprendiendo este término

[23] En este sentido, Butler (2010) ve que "[…] el rol de la música como una herramienta mediática transnacional de resistencia al estado y la hegemonía", el mismo que se inscribe en el discurso de Bhabha (2002) sobre la negociación que se hace para autorizar la emergencia de los híbridos culturales.

como partes del mundo que se piensa tienen experiencias históricas compartidas, luego continúa con la diáspora, que refiere a la conectividad entre poblaciones con un origen común pero dispersas alrededor del mundo[24], continúa con lo global, que son conexiones facilitadas por el comercio, viajes y medios electrónicos, y por último lo virtual, que genera la posibilidad de que exista una experiencia no encarnada en lugares creados por internet, donde las comunidades musicales pueden juntarse alrededor de un género en específico, intercambiando archivos musicales.

El siguiente es el del tiempo, viéndolo en orden cronológico, histórico y fenomenológico. Por el primero de éstos, encuentra que nosotros típicamente periodizamos los estilos musicales agrupando una sucesión continua de piezas o actuaciones, dentro de categorías que abarcan décadas y siglos, cuya historia puede, en ocasiones, estar relacionada a cambios en el mantenimiento social y apuntalamientos culturales de la música, de suerte que, "La experiencia musical cambia como los períodos económicos y políticos cambian" (Rice, 2003, p. 163. Traducción propia). Fenomenológicamente, esta misma experiencia ubicada en el presente, está en parte condicionada por un pasado, por eso, cuando pensamos en largos lapsos de tiempo, periodizamos los cambios sociales y culturales más importantes que han afectado a casi toda la sociedad o a muchos de nosotros alrededor del mundo, entonces, el tiempo adquiere incluso mayor significancia para la experiencia musical, ya que, al igual que como observa Hall (2010) al referirse a que la identidad no es estática, el sujeto tampoco lo hace, por el contrario, se mueve a través del tiempo y la música nos da su propia experiencia al ser parte de estas narrativas (Rice, 2003).

La metáfora, en cambio, supone la extensión de significados de un sujeto primario (A) a un subsidiario sujeto (B), no como un sistema de cosas con un lugar en común, porque ésta suprime ciertos detalles de sus sujetos mientras enfatizan otros, por lo que, organizan nuestra visión de los sujetos, creando nuevos entendimientos de los mismos, que, sin embargo, dependen del contexto y la posición desde la que se los ve. Así, en la musicología también se ha recurrido a las metáforas, que hacen demandas sobre la naturaleza de la música y su significancia. Así, partiendo de este término, Rice (2003) propone una serie de metáforas, donde se ve a la música como arte, como cognición, entretenimiento, terapia, comportamiento social, comodidad, símbolo referencial y como

[24] Al respecto, Keil (2001), en torno a la identidad Yoruba, de la cual se tiene rastro en América Latina, ve que intenta retratar una comunidad imaginada de cerca de 30 millones de personas, y encarna la textura ideal para fusionar lo nuevo y lo antiguo, lo exótico e indígena en un marco de sincretismo unificado.

texto de interpretación. Nos detendremos en tres de estos elementos, el primero es el de la música como arte, que sugiere que la naturaleza de la música es primero y principalmente su proceso de tocar y componer música, cuyos productos pueden ser vistos bajo la luz de la metáfora, que nos lleva a considerar la técnica, formas y estructuras de la música, así como su virtuosidad y belleza, lo que hace que sea tan fuerte como un arte.

La segunda metáfora es la de la música como comportamiento social, que es vista desde la etnomusicología de los años 60 bajo la perspectiva de que la música es hecha y entendida por la gente en una sociedad, por lo que su *performance* refleja también las estructuras sociales emergentes y las relaciones sociales, que pueden promulgar modos pasados o presentes, así como modelar alternativas o estructuras futuras. En el sentido que ve Frith (1996), en la música y sus intérpretes hay esta categoría de materialización de un ideal. Aunque, en el sentido visto por Merriam (1964), la música también reproduce y promulga valores hegemónicos, por lo que juega un rol en el modelaje de las sociedades, como una jerarquía anclada en valores comunales, el idioma, por ejemplo (Keil, 2001). La última de estas metáforas, es la de mercancía, lo cual supone que la transposición de la producción musical hacia un ámbito plenamente económico, ya que los músicos pueden, literal y realmente, intercambiar sus presentaciones y productos grabados por dinero o productos, lo cual nos conduce al siguiente tema, que es el de la modernidad en la música y los efectos de los avances tecnológicos (Rice, 2003).

Esto manifiesta Kwabena Nketia (1973) al hablar sobre el avance de la tecnología dentro de la industria musical y cómo la disponibilidad de grabaciones comerciales de tradiciones musicales africanas, así como las presentaciones culturales de origen turístico o como demostración de la diáspora, han despertado el interés en el estudio de la música africana y afro-americana. En relación a éstas, los investigadores, por lo general recurrían a una perspectiva histórica social y política de África para poder resolver sus cuestionamientos, lo cual, sin embargo, resultaba inadecuado para una imagen de las culturas musicales en el período de esclavitud.

> El reconocimiento de los valores culturales africanos como un factor formativo en la cultura afro-americana que puede ser revitalizada en áreas significantes, está empezando a resolver estas ambigüedades y a dar un gran énfasis a las conexiones con África, como la base desde la cual se construye los materiales contemporáneos (Nketia, 1973, p. 8. Traducción propia).

Según una nueva tendencia de estudio, se ve a la cultura musical africana y afro-americana como el mismo lado de una moneda, expuestas a distintas influencias

formativas en sus entornos correspondientes, pero que comparten una identidad conceptual en ciertas esferas vitales (Nketia, 1973). Aunque es usual que se asocie a la música africana como una familia estilística, si bien ésta también ha pasado por nuevas introducciones y cambios, mantienen todavía una "presión residual", como menciona este autor, de igual manera debe ser reconocido el hecho de que, "la música afro-americana tiene componentes americanos o euro-americanos que siempre se diferenciarán de la música que opera desde el continente africano" (Nketia, 1973, p. 9. Traducción propia).

Por ello, para el autor, resulta necesario que los estudios de la música afro-americana "deben ocuparse del contexto de la comunidad en la que los artistas negros buscan identificación con la comunidad negra o buscan mantener su experiencia comunitaria como una fuente para las artes creativas" (Nketia, 1973, pp. 12-13. Traducción propia). Además de esto tendría que incluirse a la música afro-americana dentro del contexto nacional, siendo ambas distintivas y contribuyentes de la herencia cultural. Esto porque la música no se crea a partir del vacío, si no que sufre de presiones y retos del entorno americano, lo que genera respuestas con el contenido de sus canciones, la elección del medio y la selección y refinamiento de las técnicas musicales.

Retornando al punto de la difusión global de la música o "World Music", Nketia (1973) ve que la popularidad de la música afro-americana, ofrece nuevas oportunidades fuera del continente para poder compartir su arte con audiencias más lejanas, pudiendo así conseguir simpatía, pese a que en su lugar de origen no tenga la suficiente. Sin embargo, no debe olvidarse que en este carácter de globalidad, las artes y la cultura se encuentran conectados en un espacio y tiempo públicos (dominio público), lo que significa la presencia de una tradición compartida, lo cual, en un sentido simbólico/ritual, haría que pierda su sentido original, como se puede ver a continuación "Si el microtiempo no es correcto entre los intérpretes batá, los orishas no descenderán" (Keil, 2001, p. 271), por lo que se inscribe en el mercado del que habla Rice (2002), cuando la música de una África contemporánea hace énfasis en temas como el género y el teatro popular urbano, transforma la tradición en una experiencia que puede ser vendida en el mercado internacional , lo que entra en contradicción con el hecho de que "Lo sagrado y lo profano se juntan en los eventos musicales donde sus diferencias se disuelven dentro de los sublime e inefable" (Gilroy, 1993, p. 203. Traducción propia).

Ahora, existe otra manera de abordar el cambio musical, y éste es a través del concepto de "creación de música transcultural", abordado por Jin-Ah Kim (2017). A diferencia de lo intercultural y lo multicultural, lo transcultural implica "[…] un acto

procesal de un sobrepaso cultural de los límites o de las condiciones que resultan del sobrepaso de los límites […]" (Kim, 2017, p. 20. Traducción propia). Por un lado, lo multicultural, significó la co-existencia de varias culturas en una misma sociedad, mientras lo intercultural describe el proceso o condición por el que dos o más culturas interactúan unas con otras, así, aunque lo transcultural vea el sobrepasamiento de los límites culturales, por ende los está asumiendo, por lo que no sólo describe la interacción cultural, sino que denota el proceso y condición en que se dan los cruces culturales.

En este sentido, parecía que la música no es pre-existente, de acuerdo a lo tradicional, sino que más bien es practicada, o en otras palabras, creada, producida y performada de remiendos, de ahí el término "elaboración" (making). Entonces, la música no es un objeto, en el sentido de que es un proceso que está en constante formación por la acción participativa de sus agentes, a veces situacional, otras pragmática, pero siempre de acuerdo a su contexto como marco de referencia (Kim, 2017) . Si bien el conocimiento de este contexto no debe ser entendido simplemente como la acumulación de hechos y hallazgos, sino como una colección completa de prácticas sociales, las cuales están pre-determinadas a través de la estructura social del discurso colectivo y que se disemina en los niveles sociales por los medios e instituciones, pudiendo pasar, mantenerse o ser olvidado, para esto se lo va negociando socialmente, contextualizando, evaluando y canonizando (Kim, 2017), lo que se podría asimilar a lo que ocurre con el discurso legitimador que propone Foucault (1992), de manera que,

> Las acciones »trans-culturales« son sujetos de un complejo de órdenes de pensamiento socialmente estructurado y poder-conducido que determina quién genera qué, bajo qué condiciones, a través de qué significados, y para quién […] »la elaboración de música transcultural« consiste en una doble estructura: es sujeto de órdenes de conocimiento impulsados por el poder, y al mismo tiempo los reproduce de otra manera (Kim, 2017, p. 28. Traducción propia).

Así pues, esta música transcultural debe ser considerada como un proceso distintivo, dinámico y complejo, que se determina por la configuración de relaciones que evolucionan entre diferentes sistemas de referencia, ya sean étnicos, sociales, nacionales, regionales, institucionales, mediáticos o referidos a grupos o personas específicas, puesto que no existen en solitario, se desarrollan de manera mutua cambiando las relaciones entre ellos, para lo cual deben negociar bajo las condiciones de sus circunstancias sociales e individuales. Por consiguiente, la creación de música transcultural genera la superación y nuevo trazado de los límites musicales, debido a que tiene un potencial deconstructivo y constructivo, el cual es traído por las prácticas sociales de los actores, que se manifiestan

claramente en la formación de conocimiento, técnicas, enfoques y facetas, en un nivel mental y físico (Kim, 2017).

5. La etnomusicología Afrochoteña

Una vez revisado todo este bagaje teórico, lo confrontaremos al tema de esta investigación, "La etnomusicología Afrochoteña". En primer lugar, debemos considerar que se trata de una población resultante de la diáspora africana, razón por la cual se ubica dentro de una formación no uniforme, ya que la historia de cada uno de los pueblos afrodiaspóricos en América del Sur ha sido distinto, aunque de cierta manera similar, al estar condicionados por varias maneras de opresión, entre ellas las raciales, la político-económica y la cultural. Esto resulta en la producción de repertorios similares en cuanto a la resistencia, la producción intelectual y la acción política, como diría Lao-Montes (2011). De esta manera, todo este proceso histórico entra en lo que Bourdieu (1991) denomina habitus, ya que, afincándose en un pasado, define de cierta forma la manera de agencia en el presente, otorgando las posibilidades de acción, de acuerdo al tipo de enclasamiento del que se sea parte, es decir, el lugar que se ocupa en el mundo, o en el sentido de Berger & Luckmann (2003), cómo somos vistos por los otros, que es parte esencial de la construcción identitaria.

Así, al ser el sujeto negro visto como un ser inferior, desde el pensamiento de Fanon (2009), que inclusive genera miedo en las demás personas, carga con un estigma en torno a la raza que sale fuera de lo "normal", recibiendo un trato de rechazo, como sugeriría Goffman (1963) esto entra en los estigmas tribales de la raza, la nación y la religión, que son susceptibles a ser transmitidos por herencia, contaminando a todos los miembros de una familia, puesto que el estigma lo cataloga como un ser que no es totalmente humano. Entonces desde este lugar de marginalización, el sujeto negro o afrodiaspórico, que viene desde el proceso colonial, necesita buscar una forma de ser reconocido e identificado, pero no desde la visión degeneradora resultante de los tratos opresivos a los que se veían enfrentados por la esclavitud, régimen colonial y todavía después de la conformación del Estado Nación ecuatoriano hasta nuestros días. En esta empresa, dice Bhabha (2002), existen espacios "entre-medio" que permiten, justamente, esta resignificación y que, para nosotros, tiene su correspondencia con el término "popular", ya que este buscar fijar la autenticidad de las experiencias que tiene sus raíces en las comunidades subalternas (Hall, 2010).

En todo este proceso, lo popular, o como también diría Herskovits (2011), el folklore, reúne una serie de expresiones tangibles e intangibles de la cultura,

desempeñando funciones, que para Gramsci (1981), se relacionan con las condiciones de vida de un pueblo, en correspondencia a esta idea se tiene el pensamiento de que el folklore logra crear un mundo en que este sujeto marginado logra ser aceptado, siendo así una forma de consuelo ante la injusticia y la vida diaria (Herskovits, 2011). De tal manera, la música, la poesía, la literatura, entre otras expresiones que entran dentro de este llamado folklore enraizado en lo "popular", entendiéndose esta posición como la ya vista, la subalterna, y por ende, inferior e inculta (Gramsci, 1981). No son simples manifestaciones estéticas, aunque si es uno de sus usos y funciones, como dirá al respecto Merriam (1964), sino que trasciende más allá, al tratar narrativas en torno a la historia, costumbres, tradiciones, entre otros contenidos que se transmiten a través de la música.

En el caso concreto de la música, en este caso de la bomba Afrochoteña, al igual que la construcción identitaria, viene de un pasado definido y se va creando y re creando en el presente (Hall, 2010), ya que ninguna de las dos puede ser cristalizada, puesto que van a seguir cambiando conforme al tiempo que va pasando. Por ello se ha optado por teorías tanto a nivel identitario como etnomusicológico que apostaran por la idea de un proceso inacabado, lo cual permite tener en cuenta al pasado y al presente simultáneamente, sin necesariamente ser una desencadenante de la otra, ya que como se vio con Bhabha (2002), existen estos espacios "entre-medio", que permiten la resignficiación.

A todo esto, ambas han atravesado por procesos históricos que no sólo las han llevado a ser de la manera en que son actualmente, sino que guían la forma en que se van a ir transformando con el tiempo, recordando el concepto de habitus (Bourdieu, 1991). Por ello es que la música en este contexto tendrá una función que denominaremos de "resistencia", puesto que por medio de las letras, que como dice Merriam (1964) "[…] revelan varías cosas sobre una sociedad, y la música es extremadamente útil como significados de análisis de principios estructurales" (p. 15). Pero esta función no se vincula solamente con las letras de las canciones, sino con lo que Frith (1996) denomina como experiencia musical, y que no es otra cosa que la vida que tiene la propia música, por lo que se produce y crea a partir de la comprensión de una identidad. Es por esto que la música y la identidad, dentro de nuestro encuadre teórico, no están separados uno de otro, sino que son parte de un mismo grupo, del cual, haciendo una analogía orgánica, la identidad es una célula multinucleada, entre cuyos núcleos se encuentra la música y que,

al igual que sucede en la célula[25], cumple con una función, que es una de las primordiales para nosotros, se trata de su contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura, que menciona Merriam (1964).

En este aspecto, vale recordar también a Gilroy (1993) y su idea de que la música ha sido una de las herramientas de lucha de los afrodescendientes, ya que con ella se logra transmitir conocimientos y junto con ello, asimismo, un nivel de organización. Es por esto, que recalcamos la postura de que la identidad sea una célula multinucleada, al ser una de las partes más pequeñas de un organismo vivo, pero que al unirse logran conformar sistemas complejos, transmitiendo siempre una cierta información genética, que en este caso sería la función que desempeña la música, al reproducir tanto parte de la historia, como de los conocimientos y sentires de una población en específico, que en este caso es la Afrochoteña, resultante de la diáspora, una migración forzada hacia un entorno de esclavitud, como ya veremos en el siguiente capítulo, pero que, durante que partir de ese momento no abandonaron sus costumbres y tradiciones, no dejaron su cultura, sino que buscaron mecanismos de mantenerla viva, como diría Izard Martínez (2005) al ver que el término diáspora lleva por significado ir más allá o del otro lado sembrando semillas. Si bien, esta identidad no se va mantener idéntica a como lo era en sus lugares de África, sino que pasará por una hibridación cultural, de la cual cada expresión de afrodescendencia va a variar, en palabras de Hall (2010), la cultura negra no es pura, por este motivo la música afrodescendiente en América Latina se caracteriza por su variedad y mimetismo con una gran cantidad de ritmos de orígenes diversos, aunque siempre llevando este núcleo que transmite y permite la continuidad de su cultura y que es justamente hacia donde se dirige esta investigación, ya que se enfoca en ver a la música como un elemento que permite la reproducción y resistencia cultural e identitaria de los pueblos afrochoteños, para ello continuaremos con una breve revisión histórica de este grupo desde su llegada a esta parte del continente hasta ahora, esto nos permitirá comprender y ver la relación entre música e identidad de la que se habló durante este capítulo, y así posteriormente pasar a la etapa de análisis con los casos de estudio en concreto.

[25] En ésta, el núcleo cumple la función de controlar la expresión genética y mediar en la replicación del ADN (Villee, 2003)

II. Contexto histórico

1. Breve reseña a la historia Afrochoteña en el Ecuador

Como ya se habló en el capítulo anterior, la historia de la diáspora africana en América es bastante diversa y va a ir variando de acuerdo a la localidad en la que se emplaza. En el caso ecuatoriano tenemos dos focos, el esmeraldeño y el afrochoteño, o habitantes afrodescendientes de la zona de la cuenca de los ríos Chota y Mira, cuyas historias difieren desde la manera en cómo llegaron al actual territorio ecuatoriano. En el presente estudio tendremos presente el caso de los africanos que llegaron a la zona andina, que abarca lo que en nuestros días corresponde a las provincias de Imbabura y Carchi, para ello, empezaremos por hacer referencia a la naturalez de este espacio, viendo sus condiciones climáticas y tipo de suelo, para luego pasar a la etnohistoria del lugar, observando a los pobladores previos a la llegada de africanos a la zona. Luego, pasaremos plenamente a la historia de los esclavizados, revisando su situación en la hacienda, tanto regida por órdenes religiosas como por civiles, su actuación dentro de la independencia, sus procesos de rebelión, su forma de vida, hasta llegar a la Reforma Agraria de 1963 y 1973, con la cual se marca una nueva etapa en la vida de las y los afrochoteños, ya que se da una gran oleada migratoria hacia las principales ciudades del país.

1.1. Territorio y etnohistoria de la zona del Valle del Chota-Mira.

1.1.1. Provincias donde se ubica, clima y tipo de suelo.

El Valle del Chota-Mira, o anteriormente conocido como el Valle de Coangue (Villalba, 1983), está localizado en la sierra norte del Ecuador, en el límite de las provincias de Imbabura y Carchi, atravesado por los ríos Chota y Mira, de donde toma su nombre (Rodríguez, 1994). Forma una enorme cuenca que se origina en la cordillera

oriental de los andes, atravesando los ramales occidentales y descendiendo por las montañas subtropicales hasta llegar al Océano Pacífico (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013), con una vía que conecta hasta San Lorenzo, en la provincia de Esmeraldas[26].

En cuanto a la superficie que abarca actualmente, Rosario Coronel (1991) menciona que, "Cubre actualmente una extensión aproximada de 80km2 desde las cercanías de Pimampiro (provincia de Imbabura) hasta el sitio de Concepción" (Coronel Feijóo, 1991, p. 18). Para el año 2011 la población total a nivel de la Cuenca era de 24.783 habitantes (INEC, 2011 en Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013). Esta población se reparte en las 38 comunidades negras existentes distribuidas en 5 cantones y 14 parroquias rurales de las provincias de Carchi e Imbabura (Anton Sánchez, 2008 en Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013). Según los márgenes del río las zonas se denominan como Chota alta o Chota baja[27] ; la primera de estas se encuentra entre los 1.633 y 1.7000 m.s.b.m., y se encuentran los poblados de San Francisco de Caldera, Apaquí, Piquiucho, Chalguayacu, Juncal y Ambuquí; en la zona baja en cambio se encuentran Carpuela, Pusir, Tumbatú, el Chota, Mascarilla y dos Acequias (Vallejo, 1997 en Secretaría de Pueblos Movimientos

Ilustración 1. Captura Google Earth, Valle del Chota-Mira. Se señalan las comunidades de El Juncal, Carpuela y La Concepción, provincias de Imbabura y Carchi

[26] La cercanía de este valle al puerto de San Lorenzo, por medio del camino de "Malbucho" supuso en un tiempo una forma de acceder no solamente al comercio nacional sino exterior (Ulloa Enríquez, 1998).

[27] Chota alto atraviesa las comunidades de Caldera, Piquiucho, Chalguayaco y Juncal, entre los 1700 y 1633 msnm. Chota bajo en cambio por Pusir, Carpuela, Tumbatú, Ambuquí, San Vicente de Pusir, Chota y Mascarilla, a 1600 msnm. Los cultivos entre ambas partes varían de acuerdo a los pisos climáticos que poseen y su acceso al agua (Rodríguez, 1994).

Sociales y Participación Ciudadana, 2013). Estas comunidades, junto a otras no mencionadas, en algunas ocasiones han formado parte de un cantón y luego de otro, inclusive han cambiado de provincia, como el caso de la comunidad de La Concepción, que pasó del cantón Espejo al cantón Mira y de la provincia de Imbabura a la del Carchi, esto debido a los cambios en el ordenamiento geográfico que se han dado desde la Real Audiencia de Quito, por ejemplo, el Valle del Chota en el tiempo de la Real Audiencia pertenecía al Corregimiento de Ibarra (Villalba, 1983).

El clima de este valle en general es cálido seco, aunque en las playas del río tiende a ser semiárido. Su temperatura oscila en los 19.5ºC, por lo cual se considera que tiene niveles de humedad sumamente bajos (Guerrero, 1996 en Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013). Aunque ésta también depende de la zona de la cuenca, por ejemplo, en la franja que se encuentra a 1600 msnm, el clima es cálido seco, en Salinas y La Concepción es cálido, mientras en Lita y La Carolina es húmedo y tropical (Rodríguez, 1994). Por otra parte, en la composición del suelo predominan aquellos formados por material volcánico, por tanto son arenosos, salitrosos y con altos niveles de acidez, lo que les da poca capacidad de retención de humedad, afectando así a la productividad del suelo en su aprovechamiento agrícola[28] (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013). Así Rosario Coronel (1991) nos dice:

> La producción de los suelos está en directa relación con el clima y la posición topográfica. Estas variables definen: áreas secas, áreas arenosas y otras de suelos de textura fina por estar sujetas a la humedad. [...] Debido a que el valle se encuentra rodeado de grandes macizos, permite mantener una circulación celular de aire, con levantamientos en las márgenes que traen como consecuencia nubes cargadas alrededor de las montañas, con frecuencia precipitaciones y aire descendente cálido y seco en el interior (p. 19).

En cuanto al acceso al agua, por las características de la cuenca, existe una precipitación escasa, aunque también depende su cercanía al centro de la cuenca (Coronel Feijóo, 1991), así como también bajos niveles de humedad (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013). Esto se contrarrestó mediante el aprovechamiento del caudal del río Grande y sus afluentes, que se utilizaban sobre todo en las áreas alejadas del fondo del Valle. De igual manera las acequias o riego menor fueron imprescindibles para controlar los riegos durante las sequías. Aunque su acceso era atendido principalmente por los dueños de las haciendas (Coronel Feijóo, 1991).

[28] El factor climático y de suelo es uno de los principales para la composición demográfica de esta zona, tanto en la época colonial, como ya avanzada la República y que se verá más adelante.

1.1.2. Quiénes poblaban esta región y qué les ocurrió

En general, se dice que esta zona estuvo habitada desde épocas prehispánicas, por una filiación política Cara, bajo la jurisdicción del señorío Carangue (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013). Sobre la existencia de población indígena, se pueden encontrar algunos datos importantes sobre la comunidad de Pimampiro, los cuales indican que para 1769 era una parroquia de indios situada en el ramal de la cordillera de Angochahua, y se cree eran de la misma raza y lengua de los caranquis (Villalba, 1983).

Su actividad principal era la agricultura, con la producción de coca y algodón, ubicándose en la las laderas y estribaciones, debido a las altas temperaturas del valle y que se las consideraba perjudiciales para la salud (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013). Al respecto de estas actividades, Villalba (1983) menciona que en una época fue una zona relativamente floreciente para los indígenas, puesto que poseían sementeras de coca, algodón, maíz, legumbres y frutales, siendo entre éstos la coca la más valiosa, ya que vendían sus hojas en canastillos a otros indios que venían por ellas desde Otavalo, Latacunga e inclusive de Sigchos y de los Pastos. Les pagaban en oro y plata, además también en carneros, ovejas y vestidos; por lo cual a los dueños de cocales se los consideraba gente rica, porque podían pagar fácilmente sus tributos. De esta manera se creía que la coca era un patrón de cambio local, una especie de moneda para estos pueblos (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013). Para el siglo XVI, los españoles introducen de Castilla oliva y vid (Coronel Feijóo, 1991).

Sobre el decaimiento de la población indígena, Villalba (1983) propone dos alternativas; la primera, referida a una queja del Dr. Rosales, en la cual manifiesta que la población de Pimampiro, antes numerosa, se había venido abajo por culpa de los Jesuitas, ya que por sus malos tratos cincuenta mil indios habían huido a los bosques orientales, mas esto es desmentido por las cuentas del corregidor don Sancho Paz, quien entre 1580 y 1582 hace un conteo de indios en su corregimiento, el de Otavalo, encontrando en total 5.246 entre hombres, mujeres y niños, por lo cual no puede ser posible una fuga tan grande, además de que debió existir algún tipo de documentación que hablara sobre esta huida masiva, según relata la Defensa ante la queja del Dr. Rosales. La segunda alternativa es que, según el corregidor Paz Ponce de León, la población decreció a consecuencia de las invasiones inca y luego española, lo que provocó, si no fueron

guerras, sí epidemias fatales, por lo cual desde ese entonces se considera al valle de Coangue como una tierra enferma donde desaparece la población infantil (Villalba, 1983). Aunque sumada a esta alternativa, junto con la conquista, debe anotarse una más, expuesta por el Obispo de Quito Luis López de Solís (en Villalba, 1983)

> los indios no disminuían en general; los que disminuían eran los pueblos de indios. La costumbre y la ley disponía que hubiera pueblos exclusivos de indios. Y éstos disminuían en población debido a que había relativa libertad de movimiento, y en las últimas décadas del siglo XVI se dio el hecho de que estos indios incesantemente emigraban de sus pueblos hacia las haciendas y a las villas y ciudades españoles. En las haciendas se acomodan como yanaconas –huasipungueros-; los hacenderos los recibían gustosos porque así aseguraban brazos para el trabajo; a cambio de él les cedían tierras y pagaban sus tributos. Otros iban preferentemente a Quito, como jornaleros, sirvientes, artesanos de toda suerte. Estos eran los llamados peinadillos y ladinos, que ni tributaban ni servían en las mitas. Nunca pudieron las autoridades hacerles retornar a sus pueblos. Lo malo era que en los pueblos los indios que quedaban se hallaban recargados por los turnos de las mitas; y a veces tenían que suplir los impuestos o tributos de los ausentes (pp. 23-24).

Pese a la anterior producción indígena, a finales del siglo XVI, la cuenca del río Mira se ve invadida por cultivos de caña de azúcar, utilizados para la obtención de aguardiente y panela, gracias a esta introducción se dio una grave crisis demográfica, pues con este cultivo la población nativa huye o es diezmada por los encomenderos, quienes frentes a este inconveniente intentaron traer indígenas de la sierra para continuar el trabajo. A esta repartición de indígenas se suma la Compañía de Jesús que llega en 1586, pero éstos complementan a esta población con la compra-venta de esclavos negros africanos en el siglo XVII (Coronel Feijóo, 1991).

Con respecto a esta movilización de indígenas de la sierra para el trabajo en el cultivo de la caña, las autoridades de la Corona a fines del siglo XVI tomaron medidas en contra de este procedimiento, porque los arrancaban de sus lugares de origen y los obligaban a trabajar en tierras poco aptas a sus características de vida, al ser indígenas forasteros de origen serrano. Debido a estas condiciones, en 1584 Vanegas de Cañaveral redactó algunas provisiones para el buen gobierno de los indígenas, sustituyéndolos por esclavos de procedencia africana como "única manera de conservar la salud de los indios… desde entonces, empezó la importación masiva de negros al Valle del Chota" (Espinosa Soriano, 1980 en Coronel, 1991, p. 81), quienes fueron comprados en Cartagena de Indias y procedían inicialmente de las zonas de Guinea y Angola (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013).

1.2. Llegada de esclavizados

1.2.1. Las haciendas de caña y la necesidad de mano de obra

Así, frente a la disminución de población indígena[29] en el territorio del Valle del Chota-Mira y la introducción de un nuevo tipo de cultivo, se tomaron medidas tanto a nivel de la corona española, como desde la misma Compañía de Jesús para sustituir a esta mano de obra, por lo cual se opta por la compra de esclavos negros africanos, aunque en un principio se decidió proveer indígenas forasteros y esclavos negros, siendo la última de estas la definitiva, por la prohibición de traslado de indios a esta zona, no sólo por ser el "valle sangriento", sino también por la represión, abuso de las que eran sujetos los indígenas, por lo que en 1665 su Majestad declaró prohibida la entrega de indios a tierras calientes y destempladas donde mueren por sacarles de su naturaleza (Coronel Feijóo, 1991).

De esta manera, ya en la primera mitad del siglo XVII, se dio una gran importación de esclavos por parte de los Jesuitas con miras a incrementar la productividad de sus haciendas. Esto llevó a que en la segunda mitad de este siglo la compañía de Jesús no sólo se dedicara a la compra-venta de negros, sino que manejaron complejas redes a través de podatorios y mercaderes con las compañías negras europeas, para importar directamente esclavos negros bosales (Coronel Feijóo, 1991). Pero desde años atrás existía el interés de introducir negros africanos en las colonias españolas en América, como señalan Peñaherrera & Costales (1959)

> Fernando V envió a América un gran número de negros africanos destinados a trabajos agrícolas de las colonias. El consideraba el rendimiento de este elemento, muy superior al del indio, dentro del mismo trabajo. Un "negro hacía el trabajo de cuatro indios". Carlos V quiso igualmente favorecer el adelanto económico de las colonias y se aseguró de la presencia del negro en ellas, mediante contratos de importación. En 1516 concedió a un flamenco el "privilegio" de importar para América española unos 4.000 negros al año (p. 22).

De esta forma, debido a las condiciones de los suelos y el clima, que son determinantes para la agricultura y la vida, sumado a la introducción de esclavos negros para diferentes trabajos en las colonias, fueron cambiando la forma en que se componían los márgenes del río, puesto que, en algunos casos, éstos se asentaron sobre los bohíos recién abandonados por los indígenas, por lo que aún quedaban rezagos de cultura y

[29] Ya sea por su muerte, escape o porque se los requería en otros tipos de trabajos, como en lanares, ganadería, obrajes en la construcción de ciudades, como fue el caso de la Villa de Ibarra, que absorbió a un buen número de mitayos (Coronel Feijóo, 1991).

supervivencia de formas, y fue allí donde se asentaron los negros, ocupando los sitios que habían dejado los anteriores habitantes (Peñaherrera & Costales, 1959).

1.2.2. Lugares de los cuales provenían.

Las compras iniciales fueron en Cartagena de Indias y los esclavos provenían de Angola y Guinea (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013). La manera en cómo éstos llegaron hasta este asentamiento, pudo haberse dado gracias a los monopolios que se dieron en su importación, ya no sólo por parte de España, sino también Portugal, Inglaterra, Holanda y Francia, un ejemplo de ello es lo que hizo el rey de este último país, quien en 1791 celebró un tratado por el cual concedía el monopolio de negros por diez años a la Real Compañía de Guinea, la cual debía entregar 4.800 piezas de ambos sexos, con la condición de que no fueran Minos, ni de Cabo Verde, pues no se los consideraba aptos para la India Occidental (Peñaherrera & Costales, 1959).

La captura de los negros, según Peñaherrera & Costales (1959), solía ser en la zona de Guinea, a orillas del lago Tchad, siendo en muchos casos los mismos negros quienes perseguían a sus coterráneos, debido a que ellos conocían la existencia de poblaciones enteras. Para dichas empresas, los europeos organizaban las llamadas "razzias", que se trataban de batidas a poblaciones enteras.

Nosotros somos originarios del África y allí nos han comprado a nuestra raza y hemos venido a parar aquí, en el tiempo que han venido los españoles. Nos han traído como gente esclava a trabajar en las plantaciones, pero no es que hemos venido de nuestra propia voluntad, sino que a pura fuerza nos recogían en nuestros pueblos, nos metían en los barcos y te fuiste a parar en estas nuevas tierras. Ya pueden imaginarse lo duro que sería pasar todas estas penalidades.

> Al salir de la madre patria llegamos a las Islas Antillas, ahí hemos vivido muchos años trabajando como esclavos, hombres y mujeres. Muchas familias esclavas se habían quedado en las islas y otras obligadamente avanzaron a Colombia y Panamá […] La gente del valle del Chota, hemos venido de Colombia así nos han conversado las personas más antiguas (cedep, 1984, pp. 3-4).

En cuanto al precio que los esclavos negros africanos podían llegar a tener, este era variado, iba de 75 a 300 pesetas en la costa africana y ya en América se elevaba de 300 a 1.000 para la venta, aunque esta cantidad podía aumentar según la fortaleza física del esclavo, edad y robustez. El precio mayor lo alcanzaba el esclavo joven y de gran

salud, aunque también había una verdadera preferencia hacia la mujer de 13 a 18 años (Peñaherrera & Costales, 1959).

En relación a los lugares de procedencia de los esclavos, además de venir generalmente de Guinea, según Stutzman (1974), también se puede rastrear los lugares de origen de acuerdo a los apellidos, así Fante, Mina, Anangonó, Carabalí, Ibibi y Lucumí son todas etiquetas étnicas asignadas a las personas de la costa de Guinea, los dos primeros asignados a personas de la Costa de Ora y los últimos cuatro de la Costa de Calabar (Golfo de Biafra). Los apellidos Congo y Vila, en cambio, era para personas venidas de la costa de África Central. Todo esto teniendo en cuenta que estos apelativos tenían la función de indicar el origen étnico o geográfico, debido al interés de los compradores, ya que se creía que las cualidades y habilidades los africanos variaba de acuerdo a la identidad étnica, consecuentemente "los esclavos que arribaban a los mercados directamente de África se apellidaban sugestivamente por su origen étnico" (Bowser, 1972 en Stutzman, 1974, p. 70).

1.2.3. Condiciones de trabajo y de vida.

La introducción de negros esclavos de origen africano, supuso para esta población un acondicionamiento a un nuevo territorio, adaptarse a unas nuevas condiciones de vida, lo cual fue un proceso doloroso, en el cual fue ganando cariño por la tierra, con la "dulce esperanza de transformar las tierras áridas en un pedazo de esa África suya de la que le arrancaron como a mala yerba" (Peñaherrera & Costales, 1959, p. 53). Así, pasaron a ser las tierras donde reposan sus abuelos y tatarabuelos, están atados a estos valles cálidos y apartarse de sus tierras es un rompimiento doloroso que puede evidenciarse en los versos de la bomba (Bouisson, 1997).

Unos de sus primeros dueños, como ya vimos anteriormente, fueron los jesuitas, de quienes aprendieron una nueva vida lejos de África y que fue para ellos la referencia que condicionó su futuro. Los jesuitas conocían la importancia de la familia para los africanos, por lo cual favorecieron la vida familiar dentro de sus haciendas, incitando a los esclavos a casarse entre ellos mismos y tener familias, prohibiendo las uniones con mestizos e indios que trabajaban en las haciendas[30]. Con este propósito, los jesuitas compraron esclavos hombres y mujeres en proporciones similares, para tener un

[30] De hecho, según Stutzman (1974), para 1551 ya existían una serie de prescripciones para los negros que se atrevieran a molestar a una mujer indígena, las cuales iban desde pérdida de dedos del pie, hasta castraciones, medidas que también se aplicaban en caso de escapar. Esto porque para este autor, ya había presencia de negros desde las campañas de colonización y fundación de ciudades como Quito.

equilibrio de sexos en sus haciendas, esforzándose por no separar a los miembros de una familia, por lo cual, cada una tenía su casa y reproduciéndose el modelo cristiano de parentesco y compadrazgo (Bouisson, 1997). Sin embargo, como veremos más adelante, la familia constituyó justamente uno de los motivos de lucha de los pueblos afrochoteños, ya que en casos de rebeldía, entre los castigos se encontraba la separación de las familias (Savoia & Ocles, 1999).

Tabla 1. Las familias y número de niños en las haciendas jesuíticas en 1782-83

Haciendas	Familias con más de 2 niños	Con 2 niños	Con 3 niños	Con 4 niños	Con más de 5 niños
Caldera (1)	11	4	2	4	1
Carpuela (1)	10	5	2		3
Chalguayacu (1)	8	1	1	3	3
Concepción (2)	47	13	10	8	16
Chamanal (2)	22	5	8	6	3

Fuente de la Tabla: Bouisson, 1997, p.: 48. Cuadro elaborado a partir de los datos tomados de ANH/Q, Temporalidades (1): ca; 20, expediente 5; (2): caja 22, expediente 6).

Por tal motivo, se dice que de cierta forma los jesuitas colaboraron con la reproducción social y cultural de este grupo, ya que, al mantener la familia, continuaba el proceso de socialización. Además, entregaron a los esclavos un pedazo de tierra que a futuro constituiría una parte importante del sustento de sus descendientes (Chalá, 2006 en Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013). Pero el entregar una chacra a los esclavos no tenía que ver sólo con motivos de caridad religiosa, sino también con fines de rentabilidad económica. El apoyar la constitución de familias en las haciendas, tenía la ventaja de aumentar la dotación de esclavos por nacimientos (Tabla 2), además, la chacra permitía complementar la alimentación de los esclavos sin mayores gastos. Por último, la familia y la tierra, permitían estabilizar a los esclavos de las haciendas, puesto que suponía una disminución en el número de fugas (Bouisson, 1997).

Tabla 2. Población esclava, hombres y mujeres, en las haciendas jesuíticas en 1782-83

Haciendas	Hombres	%	Mujeres	%	Total
Caldera (1)	54	56,8	41	43,2	95

Carpuela (1)	49	51,6	46	48,4	95
Chalguayacu (1)	43	53,7	37	46,2	80
Chamanal (2)	79	54,5	66	45,5	145
Concepción (2)	180	52,2	165	47,8	345
Total	405	53,3	355	46,7	760

Fuente de la Tabla: Bouisson, 1997, p.: 49. Cuadro elaborado a partir de los datos tomados de (ANH/Q, Temporalidades (1): caja 20, expediente 5; caja 22, expediente 6

Con la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767, las haciendas pasaron a manos del Rey de España y fueron administradas por el ramo de Temporalidades, cuya administración no fue bien acogida, pues los esclavos querían conservar el mismo trato anterior. En el caso de que los administradores no cumplieran las voluntades de los esclavos, éstos se manifestaban frente a la justicia, en cuyas quejas aducían ser esclavos de los jesuitas, no del Rey (Bouisson, 1997). Los problemas se originan debido a que los administradores no respetaron un código de comportamiento y una serie de derechos que habían adquirido los habitantes afrodescendientes a lo largo del siglo y medio del gobierno jesuita, por lo cual, luego de una conmosión ocurrida en La Concepción en 1778[31], la Audiencia decide reconocer una normativa consuetudinaria impuesta durante la administración jesuita y que define tiempos, carga de trabajo y los derechos básicos de alimentación y cuidado. Entre las normas se encuentran:

> Las tareas y faena diaria se han de arreglar a cuarenta guachos en invierno y cinuenta o sesenta en verano como ha sido costumbre.
> Los dominos no se les ha de tocar la campana hasta las seis para que tengan la faena que es la de barrer la casa.
> En los mismos días domingos se les ha de permitir que trabajen las chagras con palas de la Hacienda como ha sido costumbre.
> Se les ha de dar la cachaza que se acostumbraba para su manutención.
> Se les ha de contribuir a las paridas con la miel que ha sido costumbre.
> No se les embarazará de que vendan plátanos de sus chagras.
> Se les dará cada semana el alumud de maíz que se acostumbraba y cuando haga falta de él alguna cosa equivalente
> Las preñadas de seis meses para adelante no deberán salir al trabajo de faena.
> Las que tuvieren mellizos no deberán salir al trabajo hasta que los desteten.
> A los que tienen palas no se les deberá quitar todos los días para que puedan trabajar su chagra como ha sido costumbre después de acabada la faena de Hacienda (ANH/Q, Fondo Esclavos, caja 8, Nro.8 (1778) en Chaves, 2010, p. 134).

[31] Este hecho se revisará más adelante, en el punto de procesos de lucha.

Teniendo en consideración el papel fundamental que le otorgaron los jesuitas a la familia, con la salida de esta orden religiosa, durante la década de 1780, las Temporalidades vendieron las haciendas y sus respectivos esclavos a nuevos dueños, quienes provenían de Quito e Ibarra y pertenecían a grandes familias aristócratas. Los esclavos al verse enfrentados a un trato distinto al de los jesuitas, empezaron a oponerse a estos nuevos dueños, quienes, por tomar un ejemplo, compraron haciendas en los Valles del Chota-Mira con el propósito de vender unos esclavos, lo cual generó sublevaciones, ya que no querían salir de sus haciendas y ser vendidos como simples animales. Pero también las Temporalidades ya habían empezado a vender esclavos bajo la consideración de que había un exceso, aunque el verdadero objetivo era el de abaratar el precio de las haciendas (Bouisson, 1997). Todo esto marcó a la resistencia negra de la sierra ecuatoriana con un matiz familiar, es decir, "[…] la familia está involucrada como tal (aquí descubrimos la influencia del sistema esclavista jesuítico, que ha favorecido a la institución familiar y que por principio no la separaba ni siquiera cuando surgían motivos para vender o trasladar esclavos a otros lugares)" (Savoia & Ocles, 1999, p. 16).

1.3. Procesos de lucha.

1.3.1. Resistencia en el trabajo hacendatario.

A partir de la salida de la Compañía de Jesús en 1767, se dieron varios episodios de sublevaciones en las haciendas del Valle del Chota-Mira, hasta llegar a la constitución de auténticos palenques, aunque no parecen haber tenido una larga duración (Savoia & Ocles, 1999). Una de las primeras sublevaciones en ser documentada fue la ya mencionada en La Concepción en 1778, donde siete esclavos y esclavas viajan a Quito e inician un juicio en los tribunales de la Real Audiencia contra el administrador de la hacienda Francisco Aurreocochea, donde lo acusaron de abusar en la definición de los tiempos de trabajo y en la asignación de tareas, además de sevicia y malos tratos (Chaves, 2010).

Savoia & Ocles (1999) describen mejor este evento. En total son tres parejas de esclavos las que se presentan al presidente Diguja en 1778, para reclamar los derechos que tenían durante el período jesuita. Quien lidera la comitiva es Pedro Pascual Lucumbí, que se presentó como moreno de la hacienda La Concepción del Rey Nuestro Señor. Él no se presentó como representante de pocos rebeldes sino de todos los morenos de dicha

hacienda, de la cual habían ido tres morenos con sus mujeres para así pedir auxilio (Savoia & Ocles, 1999).

Otras familias importantes dentro de este proceso de lucha fueron las de Cristóbal de la Trinidad de Carpuela, quien luchara desde sus primeros años hasta su muerte por la libertad, a éste lo acompaña su esposa Bernarda Loango en todas sus disputas. De la familia Carrillo, se empieza por Martina Carrillo, pasando después por su hermano Francisco y su esposa Polonia Méndez y los hijos; ellos son el testimonio de los increíbles esfuerzos familiares por conseguir el respeto de los derechos humanos y la manumisión de toda la familia. La tercera familia es la de Fulgencio Congo, de Tababulea, la que fue acusada de ser el origen de varios motines. Por lo que se puede notar, estos reclamos ya no son solamente por el empeoramiento de las condiciones de vida, sino que existió una toma de conciencia, de la cual surgió un verdadero espíritu de lucha de las familias enteras, que se fue transmitiendo de generación a generación (Savoia & Ocles, 1999).

Frente a este tipo de comportamientos, existieron una serie de castigos que empezaban por los cien azotes por una falta leve. También se azotaba por estar "cañando" o tomándose el jugo de la caña durante las tareas de la zafra, de igual forma se castigaba con cincuenta latigazos a quienes denunciaran los malos tratos, por sublevación, se les propinaba un novenario de azotes, todas las mañanas por nueve días veinte y cinco azotes más los que diera a gusto el verdugo. Asimismo, por reclamos o sublevaciones eran vendidos a otras haciendas (Ulloa Enríquez, 1998).

Estos castigos también se aplicaron a la delegación de la hacienda La Concepción en 1778, ya que el administrador sancionó con 300 azotes en particular a Martina Carrillo (Chaves, 2010). El administrador de Temporalidades, Francisco Aurreocochea, se defendió de estas acusaciones el 26 de enero de 1779, acusándolos de ociosos, por lo cual, propuso como solución expulsar a esta comisión de esclavos al considerarlos rebeldes, igualmente insistía en la necesidad de trasladar a otros lugares al excedente de mano de obra (Savoia & Ocles, 1999).

Tal medida tomada por el administrador de la hacienda La Concepción, no fue vista con buenos ojos por el presidente (de la Real Audiencia) Diguja, quien vio a esta comitiva como delegados portadores de las dolencias de sus hermanos, por lo tanto, no ameritaban ningún castigo, ya que tenían el derecho de apelar a una instancia superior. Sin embargo, Pedro Lucumbí había sido castigado con 500 golpes de fuete, mientras Martina con más de 300, Ambrosia Padilla con más de 200 y Andrés Lucumbí, más de 100. Estas flagelaciones se dieron en presencia del administrador. De este fustigamiento

Martina Carrillo quedó muy lastimada, le habían abierto el pecho y García Pozo, practicante de medicina, tuvo que curarla, pese a esto, se creía que iba a morir; mientras tanto, los demás castigados no estaban en posibilidad de volver al trabajo tras 15 días (Savoia & Ocles, 1999).

Este constante maltrato provocó la huida de algunos de ellos y el cimarronaje, de este modo, el 18 de junio de 1788 se fuga un primer grupo de esclavos de la hacienda La Concepción y para el 20 del mismo mes ya eran 60. Éstos se retiraron al monte a dos leguas, en lo alto de la Cocha, el motivo, además de las insoportables condiciones de subsistencia y la barbaridad del trato, se juntó al anuncio de que serían llevados a la limpieza de la acequia en los páramos (Ulloa Enríquez, 1998).

Este cimarronaje consistió en la formación de redes, esto se puede evidenciar en el caso de la hacienda de Cuajara, donde tras la venta de 30 piezas de esclavos por parte del administrador Araujo, en 1788, se negaron a salir de la hacienda durante el año. En este caso, también fue una comitiva a quejarse a Ibarra. Dos años después ocurre lo mismo, vendiendo 80 esclavos[32] de Cuajara a Gregorio Larrea, pero aquí se unen los de Cuajara y los prófugos de Gregorio Larrea y huyeron a un sitio de difícil acceso llamado Turupampa, ante esta acción, la única solución que encontró Juan Antonio Chiriboga, alcalde de Ibarra en 1789, fue sacarlos a la fuerza del monte y venderlos con sus familias en Guayaquil (Bouisson, 1997).

Consecuentemente, los esclavos pasaban más tiempo sublevados que trabajando, ya sea por no salir de sus tierras y ser separados de sus familias al ser vendidos, o por defender sus chacras, costumbre mantenida desde el tiempo de los jesuitas y que se tomó como medida para reducir a los esclavos que se rebelaron en La Concepción en 1790 (Bouisson, 1997).

1.3.2. Papel en la independencia.

Una de las causas por las cuales los esclavos no tenían mayor consideración hacia los nuevos administradores de Temporalidades, es que ellos conocían de las deudas que éstos mantenían por la compra de las haciendas, pese a las rebajas que se hicieron por la venta de esclavos en "exceso", por lo que no los consideraban como sus dueños. Pero además de tener conocimiento de esta información, también sabían sobre los procesos de independencia, a la cual la veían como una manera de lograr su manumisión. Esta

[32] Muchas de las ventas de esclavos eran para poder cubrir la deuda de las Temporalidades (Bouisson, 1997).

información se logró gracias al tránsito de esclavos entre el valle y las ciudades, especialmente Quito. Además de esto, muchos afrodescendientes tuvieron papeles dentro de estas rebeliones, ya que es posible que sus amos, al ser bien realistas o revolucionarios, los hayan usado para las guerras, prometiéndoles la manumisión y protección, como se puede ver en la siguiente cita "La población esclavizada es movilizada para uno u otro bando, o en su defecto, aprovecha la confusión para forjar su propio destino" (Chaves, 2010, p. 141).

El concepto de libertad dentro de este texto tiene tres variables, la primera en referencia a sus actividades consuetudinarias, la segunda en cuanto a las prácticas individuales y por último como una consecuencia de la guerra. Aunque también vale tener en consideración la manera en cómo lo ve la administración política de esos tiempos, que ve en la manumisión un gran problema al tener que insertarlos a la vida pública.

1.3.3. La manumisión en el Ecuador.

Los intentos de ley para la manumisión de esclavos se vinieron dando desde el tiempo de la Gran Colombia, por lo cual, en el Ecuador el proceso para la liberación de los esclavos se divide en dos fases, la de la iniciativa gran colombiana y la republicana. La primera de estas etapas consistió en una legislación escrita en Nueva Granada, en el departamento de Antioquia en el año de 1821, donde se dice que todos aquellos nacidos esclavos después de 1814, a partir de su emisión, podrían alcanzar la libertad al llegar a los dieciséis años y para los esclavos adultos, por medio del pago de una compensación al dueño, la cual consistía en un impuesto especial (Stutzman, 1974).

Así en ese mismo año, el segundo congreso en la confederación de la Gran Colombia, convenida con el fin de escribir una ley de manumisión, pretendía prohibir todo tráfico internacional de esclavos, así como dar libertad a todos aquellos nacidos esclavos al llegar a los dieciocho años, mientras que los adultos, prioritariamente los más honrados e industriosos, debían dar rentas de un impuesto heredado que era recogido por los comités empoderados para ese fin, pero que podían rechazar la petición en caso de considerar que la suma no fuera suficiente para compensar al dueño[33]. Por este motivo el número de esclavos liberados se muestra como simbólico (Stutzman, 1974). Pese a esto, los esclavos lucharon por ser emancipados, en cuya empresa emprendieron estrategias como hacer grandes esfuerzos económicos para comprar su libertad, así cuando uno lo

[33] Esta tasación ascendía a los novecientos cincuenta y cuatro pesos, tras lo cual se extendía a los libertos una copia certificada del Acta que servía como carta de libertad (Peñaherrera & Costales, 1959).

lograba, se encarga de liberar a los demás (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013).

Tabla 3. Nro. de Esclavos Manumitidos y no manumitidos en el período de 1826-1836

Años	Esclavos Manumitidos	Esclavos no manumitidos	Totales
1826	9	23	32
1827	6	26	32
1828	19	61	80
1829	20	51	71
1830	3	26	29
1831	No hubo manumisión	-	-
1832	6	9	15
1833	19	7	26
1834	No hubo manumisión	-	-
1835	9	5	14
1836	No hubo manumisión	-	-
Totales	91 (26.7%)	242 (73.3%)	333

Fuente de la Tabla: Peñaherrera & Costales, 1959, p. 243. Elaborado por el Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geología. Sección de Antropología Social, 1958.

Treinta años después de la constitución del Estado ecuatoriano, en 1850, una convención reunida en Quito dictó la quinta Constitución de la República, en la cual, en el Capítulo XIX, Art. 108 reconoce que nadie nace esclavo en la República y ninguno será introducido en ella sin quedar libre (Peñaherrera & Costales, 1959). Para el 28 de Septiembre de 1852, el general José María Urbina puso punto final a la esclavitud, decretando que a partir del día 6 de marzo de 1854 no habrían en adelante más esclavos en el Ecuador (Bouisson, 1997), pero esta idea comenzó un año antes, cuando Urbina estableció un decreto para retener un impuesto y parte del producto del ramo de pólvoras para el proceso de manumisión de esclavos, ya que "estableció un sistema de indemnización a los ex – amos" (Villa Zura, 2015, p. 59). Cuando llega la ley a la Asamblea Nacional, con el fin de aumentar los fondos de la Junta de manumisión, se cobraron impuestos a la producción de aguardiente, pólvoras y propiedades, así como también a quienes ejerzan profesiones como mercaderes, abogados, médicos y empleados del Estado y de la Iglesia. La manera en cómo se organizó la liberación de los esclavos suponía

> […] registrar a todos los esclavos y la "tasación" de los mismos por parte de peritos. Los esclavos con discapacidades, los hombres mayores de 65 años, las mujeres mayores de 60 años quedaron libres sin indemnización a los dueños, quienes al contrario, debían mantenerles hasta la muerte (Bouisson, 1998 en Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013, p. 58).

Tabla 4. Número de esclavos manumitidos y costo de manumisión en el cantón Quito (1953 a 1854).

Años	No de Esclavos manumitidos	Costo de la manumisión en pesos
	28	3.235
	1	180
	1	250
	27	4.210
1853	1	200
	4	780
	12	2.025
	1	125
	2	330
	1	300
	5	675
Totales	83	2.707 Pesos
	1	190
	17	3.150
1854	1	210
	11	2.030
	3	755
Totales	33	6.335
Totales Generales	116 Esclavos	18.542 Pesos

Fuente de la Tabla: Peñaherrera & Costales, 1959, p. 27. Elaborado por el Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geología. Sección de Antropología Social

Para Chalá (2006), esta ley no fue completa, puesto que a la par que se decretaba la manumisión, los afros esclavizados tenían que entregar sus tierras y territorios ancestrales, de manera que, una vez abolida la esclavitud los afrodescendientes del Valle del Chota, La Concepción y Salinas cayeron víctimas de nuevas formas de sometimiento y servidumbre, tales como el concertaje, u otro tipo de esclavitud por deudas, ya que los salarios que recibían eran una miseria y pronto se vieron envueltos con compromisos inpagables que se transmitían hereditariamente. Pabón (2007) también relata este hecho en el caso de los huasipungueros, quienes se sentían todavía como gente esclava, pese a la abolición de la esclavitud. De hecho, en muchos casos los mismos dueños de los esclavos, tras la abolición, fueron quienes los emplearon, haciendo que se endeuden rápidamente, asegurando así sus servicios como deudores, por ello se dice que salieron beneficiados de este proceso en lugar de perder; no sólo tuvieron la indemnización por la liberación de los esclavos, sino que también lograron retenerlos (Hassaurek, 1967 en Stutzman, 1974).

1.3.4. La Reforma Agraria.

Con el transcurso de los años, los afrodescendientes continuaron trabajando. Para el siglo XX ocurrieron varios cambios dentro del plano social, tecnológico y económico en todo el país, sin excluir al Valle del Chota-Mira. Es así como para la década de los años de 1940 se empieza con la construcción del ferrocarril Ibarra-San Lorenzo, inaugurado durante la presidencia de Camilo Ponce Enríquez y que supuso también la introducción de la población que se dedicaba a la construcción de los rieles del tren, en calidad de colonos. De tal manera, las estaciones de tren se convirtieron en un centro de encuentro, de desarrollo comercial, social y cultural, haciendo que el valle y zonas aledañas tomaran un nuevo impulso que abarcaba territorio más allá de las estaciones (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013).

Pero en esta época también se instauraron procesos organizativos en torno a la tenencia de la tierra. Es así como para finales de 1950, se conforma en Carchi una lucha organizativa bajo la tutela del Partido Comunista Ecuatoriano y su dirigente Bolívar Bolaños (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013). De esta forma, según Rodríguez (1994), se da origen a las primeras cooperativas y organizaciones en el Valle del Chota, las cuales se podría decir, tenían su propia identidad y nacen de la necesidad de poseer un terreno y territorio propio, "Los afrochoteños, siempre trabajaron esas tierras, muchos de sus antepasados inclusive murieron en ellas. En este sentido, tierra y el territorio era parte de su identidad, de su vida" (Pabón, 2007, p. 63).

Así, se conformó la colonia de "Fomento Agrícola Carchense", que intentó adjudicar tierras ubicadas en la zona alta, petición que fue aceptada y constituyó un antecedente para los trabajadores de Caldera; así éstos empezaron a organizarse en lo que se denominó La Federación Campesina del Carchi, con cuyas movilizaciones los pobladores de las comunidades del Valle del Chota se convirtieron en campesinos libres, además de aprovechar el momento para manifestar su indignación ante el maltrato y explotación a la que eran sujetos[34] (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013).

[34] Entre las causas que anota Rodríguez (1994) para las pugnas entre los trabajadores y los dueños de hacienda o sus mayordomos, era la no disponibilidad de terrenos suficientes para entregar lotes a sus trabajadores y el río que al crecer les "quitaba" sus huasipungos, eso junto a las duras condiciones de trabajo.

Pero el proceso de desintegración de las haciendas ya se venía dando desde los años 30 a 40, por las compra-ventas, particiones, herencias, sumado a la presión campesina. Por ello, el movimiento suscitado en el año 50 gira en torno a los Sindicatos campesinos, acogiéndose

> "[…] al Código Laboral para exigencia de pagos y haberes no reconocidos. Para el acceso a la tierra se basan en la Ley de Tierras Baldías que en el año 36 incorpora la disposición de «Prescripción Extraordinaria» mediante la cual se transfieren al Estado las tierras que hayan permanecido incultivadas por 30 años" (Rodríguez, 1994, p. 50).

De dicha forma, para el año 1956 se conforma la Federación Campesina del Carchi, donde participan trabajadores de Caldera, Piquiucho, Mascarilla, de la Hacienda Pucará en la zona alta y de la hacienda El Vínculo, al oriente de San Gabriel (Rodríguez, 1994). Cabe tener en consideración, que para esos años, una buena parte de la población negra de estos lugares vivía en una relación de dependencia con la hacienda, siendo a nivel de todo el Valle del Chota el 49% quienes tenían este tipo de vínculo (Peñaherrera & Costales, 1959).

Así, a lo largo de los años 50' se presentan exigencias por parte de los trabajadores de haciendas, como es el caso de Chalguayaco y Caldera. En el primer caso, piden el pago de haberes y negocian la compra del predio, para lo cual solicitan un préstamo al Banco Nacional de Fomento que permite que 120 socios de la comuna Juncal Chalguayaco adquieran 176 has. El segundo caso es algo parecido, los trabajadores entregan un pliego de peticiones exigiendo el pago de haberes y la entrega de huasipungos, lo cual no es aceptado por los dueños, por lo que se declara una huelga que dura ocho meses, con lo que se aceptan ciertas reivindicaciones. Sin embargo, frente al asedio campesino, los dueños de esta hacienda, desarrollan una doble iniciativa: en primer lugar "[…] empiezan a desalojar a los trabajadores del centro de la hacienda hacia San Francisco, donde se ubica el actual poblado, y por otro, venden lotes de las mejores tierras a personas blancas procedentes del Carchi y Pimampiro" (Rodríguez, 1994, p. 51). Tras lo cual, los ex trabajadores obtendrán pequeñas extensiones de tierras junto al río, esto ocurre durante los años 60 y 70.

Sin embargo, no todos los trabajadores se unieron a este tipo de organizaciones, ya que, como señalan los entrevistados por Pabón (2007), algunos mayores se encontraban conformes con los pedazos de tierra que les dieron junto con los huasipungos, lo cual, aunque no fue suficiente, sí les hizo perder una mejor oportunidad. De estos mismos relatos, se dice que la hacienda tras la Reforma Agraria pasó a la

Asistencia Social y luego de esto fue puesta a disposición del IERAC[35] en 1966, éste procede a la parcelación de la hacienda y la entrega a los ex trabajadores, "[…] siendo los beneficiarios, en primer lugar huasipungueros, en segundo lugar los partidarios con residencia en la hacienda y luego, un número pequeño de jornaleros que recibieron alrededor de 4 a 5 has por familia" (Rodríguez, 1994, p. 52). Tres años después, la parcelación estaba completada, no obstante, había un serio problema por la disminución de agua de riego, imposibilitándose los cultivos cortos y especializándose en el cultivo de la caña de azúcar, al tener una gran demanda. Es así como el ingenio se convierte en un eje importante debido a su demanda y las oportunidades de trabajo que genera, pero hay que considerar que las jornadas de intensa necesidad de mano de obra se manifiesta en la época de cosechas, de ahí que la alta migración hacia Ibarra o Quito. Finalmente, para finales de 1970 se ha disuelto el sistema hacendatario de la zona, mas subsisten pequeñas propiedades de 40 a 50 has (Rodríguez, 1994).

1.4. Territorio y Migración.

Como ya pudimos observar, el proceso de la Reforma Agraria, si bien trajo cambios positivos, como la sensación de una verdadera libertad, "[…] contribuyeron significativamente a la construcción de una identidad Afrochoteña menos sumisa y menos dependentista" (Pabón, 2007, p. 71), también la movilización generada de esta reforma no fue uniforme ni simultánea en el Valle, por el grado de cohesión que tenía en ese momento la organización local, además de la inexistencia de una organización microregional que canalizara las reivindicaciones de las organizaciones. La Fetravach (Federación de Trabajadores del Valle del Chota), se creó en los años 70 e intentó organizar a la gente y así acceder a más tierras para poder paliar en algo el problema de la presión demográfica (Espín, 1995).

Entre el período 1957 y 1981 son alrededor de 877 campesinos que se han beneficiado de 1.115 hectáreas en todo el Valle, lo que implica una relación de 1.27 has por beneficiado, que por lo general tiene una familia numerosa, por tanto, "El proceso en términos de esta relación marca la tendencia a la minifundización de tierra cultivable y sobre todo convierte la tierra en un recurso escaso y estratégico" (Espín, 1995, p. 175). Además de este problema, hace falta mencionar otro fenómeno dramático, que consiste

[35] Según uno de los testimonios recogidos por Pabón (2007), el IERAC insistía en que deben formar cooperativas agrícolas y constituyó un cambio drástico, a veces dividiéndose entre ellos mismos al existir disputas entre los socios.

justamente en la repartición de tierras cercanas al río, señalado por Rodríguez (1994), lo cual, en el caso de Caldera, implicó que los terrenos se inundaran periódicamente por las crecientes de los ríos. Hacia estas medidas, no se tuvo en cuenta el rápido crecimiento de la población negra, por consiguiente, los hijos que nacieron hace treinta y treinta y cinco años, los "renacientes", ya no tuvieron acceso a la tierra en el Valle, por ello tienen que hacer arreglos al interior de la unidad familiar de la que proceden, para poder cultivar y sostener a su propia familia, pero al no lograr estos acuerdos, se ven obligados a abandonar la aldea y emigrar a las ciudades (Espín, 1995).

1.4.1. Secuelas de la Reforma Agraria.

Además de la repartición de terrenos, la Reforma Agraria también envolvió un avance económico, social y cultural, ya que esto se vio enmarcado por una serie de gobiernos de corte desarrollista. Aparte de impulsar propuestas como la repartición equitativa de la tierra, conjuntamente con ésta se dio el proyecto de colonización que llegó hasta la Amazonía, que para la década de los 70', se encontraba en medio del boom petrolero y esto hacía figurar que se reunían las condiciones necesarias para llevar a cabo un programa desarrollista, sin embargo, el sujeto social y político no estaba listo para ese entonces (Carvajal, 2011).

Dentro de este proyecto llevado a cabo por el estado, aparece la construcción de la panamericana entre los años 1973 y 1974, el cual, por un lado dinamiza el comercio, acorta la distancias entre campo y ciudad, así como también permite el acceso a ciertas tecnologías, como las agropecuarias, y a algunos servicios básicos: agua entubada, alcantarillado, subcentros de salud, infraestructura educativa, etc[36]. Aunque de igual manera tiene su lado negativo en el plano identitario, ya que la construcción de esta carretera rompió los vínculos familiares, interrumpió la transmisión oral e introdujo formas culturales foráneas, tanto nacionales como extranjeras, sobre todo en las comunidades negras que están al borde de la panamericana, debido a la migración (Pabón, 2007).

De esta manera, las secuelas de la Reforma Agraria para las y los afrochoteños, se marcan principalmente por un alto ciclo de migración hacia las principales ciudades del país, así como también al oriente ecuatoriano, debido al boom petrolero en esta región.

[36] Con la introducción del servicio eléctrico se genera un gran cambio alrededor de la música y las fiestas, debido a que ya no es necesario tener a los músicos en vivo, sino que solo hace falta un altoparlante, además las fiestas ahora pueden durar mucho más tiempo (Pabón, 2007).

Pero para los que se quedan en la zona el cambio también llega, no solo por la influencia de los migrantes que retorna esporádicamente, sino porque conjuntamente con la llegada de la luz eléctrica, se introduce toda una nueva forma de vida, además del cambio drástico del quehacer agrícola, que marcaba y marca la existencia de esta población, ya que tuvieron que adaptarse a nuevos tipos de cultivos y al mercado, que es lo que veremos a continuación.

1.4.1.1. Reforma agraria e introducción al mercado

La construcción de esta autopista hizo mayor el contacto entre campo y ciudad, abriéndose así un largo períodocapítulo de migración, que se mantiene hasta ahora, pero de manera permanente, asentados en distintas ciudades y poblados de la costa y sierra ecuatoriana. Si bien el movimiento humano más fuerte y con mayores repercusiones es el que se data de la Reforma Agraria, también vale tener en cuenta que ya existían traslados desde la época de la colonia, con lo que se denominó "cimarronería", con las ya mencionadas fugas de esclavos hacia la costa o hacia palenques conformados (Savoia & Ocles, 1999). De igual manera, con la abolición del huasipungo en los años 60, se inicia un movimiento poblacional tanto dentro como fuera de la micro región.

Tras la Reforma Agraria, además de la mala distribución de la tierra, también influyó la crisis del ingenio azucarero de Tababuela, a fines de la década de los 70, así como las políticas de integración fronteriza entre Ecuador y Colombia. Pero de igual manera, este tiempo significó un cambio a nivel agrícola, ya que se pasó de sembrar solamente caña a otros productos como el tomate, el fréjol y el morocho, lo que se tradujo en una disminución de requerimiento de mano de obra afrodescendiente, en parte porque fueron reemplazados por jornaleros mestizos que estaban más acostumbrados a la siembra de estos productos, mientras los afrodescendientes, históricamente, se habían manejado en el cultivo de la caña y sus actividades adyacentes (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013).

De esta forma, el campesino afroandino del Valle del Chota-Mira que continúo en la actividad agrícola tuvo que adaptarse al mercado, pese a los problemas de la presión demográfica y el uso intensivo del suelo, así se tuvo que acomodar al cultivo de productos tradicionales y nuevos[37], con las demandas de un mercado interno que sobrepasaba las

[37] En parte también porque la venta de la caña a los ingenios, sobre todo el de Tababuela, ya no les resultaba suficiente para pagar sus deudas por la compra de tierras, de forma que pasaron al cultivo productos de corto ciclo, como el fréjol, el tomate y el anís, conservando una huerta para uso familiar, así como de fruta

fronteras de la microrregión. Así, los mismos productores empiezan a dirigirse a los mercados de Ibarra, Quito y Ambato a vender fréjol y tomate a los mayoristas o por cajas (Espín, 1995).

1.4.1.2. Destinos de la migración, la ciudad.

Aquí se puede ver ya un movimiento migratorio no permanente, ya que se da por la comercialización agrícola, no obstante, la migración pasa a ser permanente, con la movilidad de los más jóvenes, y ésta se da principalmente por buscar mejores condiciones de vida, ya que no hay fuentes de empleo y no ven un futuro viable, al ser la agricultura una actividad que ya no es rentable. De ahí que el tipo de migración que se registró durante esas épocas haya sido temporal (comercio microrregional) y definitiva, casi en su totalidad, teniendo como destino la ciudad de Quito y sus edades oscilaban entre los 15 y 24 años, siendo la mayoría hombres (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013).

Por este motivo, en las comunidades, actualmente, ya no hay tantos jóvenes, en parte debido al cambio de mentalidad con respecto al trabajo en la tierra, y por otra, gracias a un fuerte interés en el estudio, primordialmente impulsado desde los mayores, que ven en esto una forma de superación, por ejemplo, al ser bachilleres ya pueden conseguir un mejor trabajo en las ciudades, e inclusive algunos que continúan con sus estudios logran obtener una profesión (Pabón, 2007).

En este aspecto, la ciudad es vista como un espacio que permitiría el desarrollo económico y social de las personas, ya que es aquí donde se concentra el capital del país, pero generalmente, éste es un espacio excluyente que tiende a aumentar las desigualdades en lugar de reducirlas (Harvey, 1979). Ante este problema que suscita la ciudad, los mecanismos llevados a cabo por los afrochoteños consistieron en el "… establecimiento de redes de parentesco y amistades, que hacían menos traumático el desplazamiento, ya que ninguna organización estatal o no gubernamental les prestó apoyo alguno al respecto" (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013, p. 126). Este tipo de vínculos se crearon dentro de sus asentamientos urbanos, que se caracterizan por estar ubicados en las periferias, que es a donde la mayoría de migrantes provenientes del campo se ubican (Córdova, 2005), tanto por el valor de las tierras como por la posibilidad de reproducir o conservar ciertos modos de vida anteriores (Ibarra, 1998). En

para la venta. Sin embargo, existe una tendencia al monocultivo del fréjol por su costo de producción (Espín, 1995)

consecuencia, existen barrios con alta población de choteños que se han integrado a la economía de la urbe (Mullo Sandoval, 2015), ejemplos de éstos son Carapungo, La Roldós, Pisulí, La Bota, Comité del Pueblo, aunque también se pueden encontrar en barrios del sur de Quito.

Tabla 5. Distribución de la población afroecuatoriana por provincias - zona 9

Zona	Cantón	Distrito	Parroquias	administraciones zonales		pueblo afroecuatoriano
Zona 9	Quito	17D01	Nanegal-Pacto- Gualea-Nanegalito	Noroccidente	H	162
					M	118
		17D02	Calderón-Llano Chico-Guayabamba	Calderón	H	4.355
					M	4.348
		17D03	Puéllaro-Chavezpamba-Atahualpa-Minas Percho-El Condado-Ponceano-San Antonio de Pichincha-Nono-Cotocollao-Pomasqui-Calacalí-Comité del Pueblo-Carcelén		H	7.920
					M	8.028
		17D04	Puengasí-Centro Histórico-San Juan-La Libertad-Itchimbia	Eugenio Espejo	H	3.975
					M	4.002
				Manuela Sáenz	H	3.168
					M	3.090
		17D05	Concepción-Mariscal Sucre Belisario Quevedo-San Isidro del Inca-Rumipamba-Kennedy-Nayón-Iñaquito-Cochapamba-Jipijapa-Zambiza	Aeropuerto	H	1.476
					M	1.382
				Norcentral	H	140
					M	142
		17D06	Chilibulo-San Bartolo-Chimbacalle-La Argelia-Solanda-Lloa-La Mena-La Ferroviaria	Eloy Alfaro	H	6.279
					M	6.256
		17D07	Chillogallo-Guamaní-Quitumbe-Turubamba-La Ecuatoriana Quitumbe		H	5.234
					M	5.229
		17D08	Conocoto Pintag Amaguaña Alangasí-Guangopolo-La Merced	Los Chillos	H	1.616
					M	1.627
		17D09	Tumbaco-Cumbayá-Pifo-Yaruquí-El Quinche-Puembo-Checa-Tababela	Tumbaco	H	884
					M	878
				TOTAL	H más M	70.394
				MADRES SOLTERAS		2.722

Fuente de la Tabla: CONAMUNE, s/f, p. 19. Elaborado por el Municipio de Quito Secretaria de Habitat y Vivienda, en base al Censo. INEC: 2010.

Si bien este cuadro distingue entre afroesmeraldeños y afrochoteños, sirve como una herramienta para visualizar los lugares de asentamiento de la población afrodescendiente tanto a nivel nacional como cantonal, en Quito.

Una vez hecha esta revisión histórica del pueblo afrochoteño, nos adentraremos en el análisis de los datos recogidos en campo en torno a la identidad y la música, entendiendo el proceso histórico y social que han atravesado, que marca una parte fundamental en la construcción de la identidad y consecutivamente en la producción de material musical, como se verá en los capítulos posteriores.

III. La identidad Afrochoteña, análisis

1. Construcción de la identidad Afrochoteña

Teniendo en cuenta que la identidad no es algo fijo, y por tanto, que se construye y reconstruye de manera continua, afincada tanto en el pasado como en el presente (Hall, 2010), y una vez abordado el contexto histórico en que se sitúa la población Afrochoteña del Ecuador, empezaremos por ver cómo se manifiesta la identidad bajo el anclaje del pasado y el presente, cómo se ha ido reconstruyendo entre adultos mayores y jóvenes, tanto de Quito, como del Valle del Chota-Mira[38]. También analizaremos el rol de la historia en la concepción del ser "Afrochoteño" y cómo ha marcado esto en sus vidas cotidianas y su desenvolvimiento con la sociedad ecuatoriana en general. De igual forma, en torno al contacto con el resto de la población, observaremos los problemas en torno al racismo y la discriminación. A continuación, veremos la manera en que todo lo anterior se refleja en la pérdida de tradiciones y valores culturales. Como siguiente punto y en contraposición al segmento anterior, se hará revista de los procesos que se llevan para el refuerzo identitario, teniendo como eje el caso específico de Quito, con la Fundación Casa Ochún y el grupo de danza Sueño Negro, de Carpuela. Para finalizar el capítulo, examinaremos el papel que tiene la música en este proceso, ya sea como transmisor de conocimientos o práctica artística.

1.1. Papel de la historia.

1.1.1. Valle del Chota-Mira (Juncal, Carpuela y La Concepción)

La historia constituye una gran parte de la identidad de este pueblo, por ello al conversar con las personas en Carpuela, Juncal y La Concepción, tenían muy en cuenta lo que vivieron sus padres, abuelos y antepasados en general. Para esta sección en específico, la dividiremos en dos, primero sobre los abuelos, donde se hablará acerca del trabajo en la hacienda, hasta la Reforma Agraria y luego se pasará a ver al ámbito actual con los jóvenes.

1.1.1.1. Los Abuelos.

Para los adultos mayores de esta zona, la tierra tiene un gran significado en sus vidas, como ya mencionaba Peñaherrera & Costales (1964), puesto que, desde su llegada

[38] En sus respectivas áreas de estudio, en el caso del Valle del Chota-Mira, en los barrios de El Juncal, Carpuela y La Concepción.

en calidad de esclavizados hasta el día de hoy, han atravesado una larga lucha por la apropiación del territorio, desde su exigencia de no ser vendidos a otras haciendas para no separarse de sus familias (Savoia & Ocles, 1999), la Reforma Agraria y la actual lucha por el territorio ancentral de Chota, Salinas y La Concepción, para así poder alcanzar un gobierno autónono y digno (Chalá, 2016).

Como ya se vio en el capítulo histórico, tras la expulsión de la Compañía de Jesús de estos territorios, pasaron a ser administrados por las Temporalidades y luego civiles (Bouisson, 1997; Savoia & Ocles, 1999). Igualmente, con la manumisión declarada en 1852 por el general José María Urbina (Bouisson, 1997), se suponía una "libertad" para los afrodescendientes habitantes del Valle del Chota-Mira, no obstante, los relatos escuchados en campo tanto como en fuentes bibliográficas aceberan lo contrario.

De esta forma, empezaremos por ver lo contado por Don C, en Juncal, quien al momento de ser entrevistado tenía 85 años[39]. Él nació en esta misma comunidad, lleva el apellido solamente de su madre, ya que no fue reconocido por su padre, sin embargo, sí conocía quien era éste, de hecho, por un tiempo vivió con él y su madrastra. Eran cuatro hermanos, de los cuales solo quedan él y una hermana que vive en Guayaquil. En cuanto a su educación, solo logró llegar hasta tercer grado, ya que antes para los mayores la vida era al ritmo del trabajo, entonces lo sacaron de la escuela diciéndole: "¿Qué vas a sacar de la escuela?" (Don C, Comunicación personal, 1 de Septiembre, 2016). Así empezó a trabajar en haciendas como Carpuela y Chalguayacu, aunque también trabajó en una hacienda llamada Garbanzalo. La jornada duraba todo el día, desde las siete de la mañana. Las tareas que le encargaban eran variadas, desde "burriquear"[40], cargar la carreta, hasta la entrega de 25 guachos para su trabajo, la división de estas tareas tenían que ver con la edad de la persona. La paga era poca, dos sucres diarios, que cobraban acumulados a fin de mes y cuando no les alcanzaba solían pedir suplidos, pero era muy complicado, no como dice que se vive actualmente "…eso era fregado, no es pues como ahora, voluntariamente, si quiere trabaja y sino, vive tranquilo, lo que más antes era la esclavitud pues vuelta" (Don C, Comunicación personal, 1 de Septiembre, 2016).

En La Concepción se vivió algo muy parecido, para este caso, acudiremos al testimonio de don A, quien tiene aproximadamente 90 años[41]. El nació en La Loma, una comunidad perteneciente a la parroquia de La Concepción, al igual que don C, no fue

[39] Las fechas de sus entrevistas oscilan entre agosto y noviembre del año 2016.
[40] Arriar los burros cargados de caña o algún otro producto.
[41] Al momento de la entrevista (8 de abril de 2018), no recordaba con exactitud su fecha de nacimiento.

reconocido por su padre, por lo que lleva solo el apellido materno. En contraposición a la experiencia de don C, él no se empleó en ninguna hacienda sino que se dedicó desde joven al trabajo con cabuya con parientes suyos, vendían esta fibra en Ibarra, aunque también se dedicó a la agricultura, pero en terrenos propios, ya que no quería trabajar bajo las órdenes de alguien más, ya que para él, en la época de los hacendados continuaba existiendo esclavitud, por lo cual habían mayordomos, escribientes, sirvientes, etc.

En otra comunidad de La Concepción, se encuentra un testimonio parecido, ya que se ve a la época anterior a la Reforma Agraria como una continuación de la esclavitud, porque tenían que seguir trabajando para un patrón, como comentaba don F, al relatar la historia de cómo se llegó a poblar la zona de Estación Carchi, al bajar muchos empleados de hacienda a ocupar un espacio correspondiente a 10x10 metros, que eran asignados por su madre para que pudieran allí construir sus casas y habitar con sus familias, aunque no por esto dejaban de trabajar en la hacienda, que en algunos casos, se encontraba a varias horas del nuevo lugar de vivienda. Don F tiene 76 años[42], y había sido de los primeros pobladores de este pueblo, al llegar a la edad de seis años con sus padres. Él no trabajó en ningún momento para la hacieda, sino que cuando tuvo la edad suficiente trabajó en la construcción y mantenimiento de vías y carreteras, así como en el mantenimiento de las rieles del tren (Comunicación personal, Don F., 31 de Julio, 2018). El trabajo en esta zona, gracias a la cercanía a la estación de tren, generó otro tipo de actividades económicas para este sector, sobre todo en el comercio y otras como la ganadería, pues, como contaba otro morador de Estación Carchi, don S, no era raro que se vendiera cerdo en esta zona, no solo de esta comunidad, sino que provenían de otras aledañas (Comunicación personal, Don S., 31 de Julio, 2018). El tren trajó mucha vitalidad para esta parte del Valle, a los márgenes del río Mira, ya que generó otro tipo de empleos desvinculados al trabajo en la tierra, como en el mantenimiento de las rieles, el almacenamiento en bodega o la atención al público, como fue el caso de los señores F y S, quienes trabajaron de alguna manera u otra en el tren.

Si bien autores como Iván Pabón (2007), ponen especial énfasis en la vida de la hacienda, sobre todo la de caña, en el caso de los testimonios recogidos, se puede notar más bien un rechazo hacia este tipo de trabajo, ya que como expresaron tanto el señor A como don C, éste se asemejaba a la esclavitud, tanto por los bajos sueldos percibidos, como por los tratos que recibían de los patrones. Uno de los casos expuestos fue el del

[42] Al momento de la entrevista, Julio de 2018.

suegro de don S, quien fue expulsado de la hacienda de Santa Ana por problemas con los patrones. Además de esto, también comentó que su madre había trabajado en la limpieza de los cañaberales en la misma hacienda que el padre. Aquí les entregaban de 15 a 20 surcos como tarea, ella solía cumplir con dos o tres de éstas al día, con sus hijos a la espalda y sin tener mayor ganancia "…les habían solido pagar, antes sabía haber el calé, después viene el centavo, de ahí ya 5 centavos se llamaba el medio y por ahí" (Comunicación Personal, Don S., 31 de julio, 2018). Este relato junto a los recogidos por Pavón (2007), dan la idea de una hacienda que explotaba a sus trabajadores y los expulsaba en caso de estar en contra, por lo cual, pese a ya ser personas libres desde el año 1852, sus condiciones de vida y trabajo se mantenían pareceidas a las de la esclavitud, por lo cual, fue asimilada como una continuidad.

En este plano, podemos observar que la identidad de este grupo etario está fuertemente marcada por la historia, tanto de sus antepasados, como por sus propias vivencias, lo que Stuart Hall (2010) ve en la construcción identitaria como un proceso inacabado, que se ancla tanto en una historia, en un pasado, pero también tiene en consideración el presente que atraviesan las personas y el futuro hacia el cual se proyectan, por lo cual, la identidad no se define como algo cristalizado, aunque si requiere de los procesos de socialización que se adquieren desde la infancia, como señalan Berger & Luckmann (2003), por tal motivo, la construcción del "yo" y del "otro", va marcada tanto por el proceso pasado que ha atravesado esta población, pero al mismo tiempo tiene su momento de agencia en el presente, al ser en este lapso donde se da la enseñanza de costumbres, tradiciones, modos de vida. En otras palabras, se va moldeando lo que Bourdieu (1991) denomina *habitus*, el cual responde a estas realidades que estarán dominadas por una serie de "condicionantes", que se asocian a una clase y un contexto de existencia en particular, en este caso, donde prima una historia de esclavización fuertemente marcado por el factor de la "raza"[43], que los ha situado en una posición determinada de la sociedad tanto en el pasado como en el presente y posiblemente también en un futuro. Concatenada a este factor está el de la clase social y económica, que de acuerdo a los testimonios ya descritos, se relacionan con la pobreza, la marginación, discriminación y explotación laboral.

De tal modo, podemos decir que la construcción del "yo" y del "otro", viene dado desde el momento en que fueron sacados de sus territorios en África y fueron

[43] Este término será utilizado como una construcción social (Lévi-Strauss, 2000), mas no desde el punto de vista biológico.

transportados en calidad de esclavizados a esta parte del mundo, ya que desde ese instante se calificó y posicionó a este "yo" como lo "negro", desde una esfera externa a los propios sujetos, con una influencia totalmente racial. Como menciona Foucault (1992), este nombramiento va igualmente cargado de un poder que permite decir cosas que no tienen que ver directamente con la realidad, sino con lo que se considera que es, de acuerdo al deseo y al poder. Mientras que en el "otro" se ubicó a la persona blanca, posteriormente mestiza[44], que era dueño o patrón del negro, por tanto tenía potestad sobre la vida y el trabajo de éste[45].

Aquella fue la figura que se mantuvo aun todavía tras la manumisión de la esclavitud, ya que los dueños de hacienda seguían exigiendo un nivel de respeto similar al de la época anterior, y como se puede ver en los testimonios de don A, don C y don F, donde se menciona al trabajo en la hacienda como algo injusto a nivel salarial y en el trato, en el caso contado por don A, hasta se mantenían las figuras de autoridad anteriores y la permanencia en el trabajo se vio ligada a las deudas que adquirían con sus patrones mediante los "suplidos", además de que podían ser expulsados de la hacienda, como en el caso contado por don F.

Aunque por otro lado, se conservó el respeto hacia los patrones, recordando sus nombres y algunas anécdotas en que éstos fueron amables[46], como el caso de don A, quien hasta ahora recuerda que la dueña de la hacienda La Concepción, cuando el era joven, se llamaba María Luisa Herrera, y a su criterio ella había sido buena, por ejemplo, una vez lo recibió en Quito al irle a dejar unos productos de parte de su hermano, y le dio alimento y posada al perder el tren de retorno (Comunicación personal, don A., 08 de abril de 2018).

Llegado a este momento, vale la pena discutir sobre la relación entre este "yo" y el "otro", que se inscribe en un plano jerárquico, o en palabras de Bourdieu (1998) "dominados y dominantes", donde estos dos sujetos se adscriben a una de las dos variantes, de acuerdo a su contexto histórico y lugar que ocupan en el mundo, el *habitus* que comparten. Pero, el ubicarse dentro de una de estas dos categorías no implica una conformidad *per se*, puesto que siempre existe la posibilidad de ascenso o descenso.

[44] Hay que tener en cuenta para este sujeto la fuerte influencia del blanqueamiento (Espinosa Apolo, 2000).
[45] Desde el punto de partida de la autora, la construcción sería inversa "yo", blanco/mestiza, "otro", afrodescendiente, negro.
[46] Oscar Paredes Morales (Comunicación personal, 24 de octubre de 2018) dice que este respeto y hasta cariño a los patrones tenía relación a las festividades de las comunidades, ya que éstos regalaban ya sea una vaca, un cerdo y licor, además de ser parte de las fiestas.

Acerca de este tema Fanon (2009) nos dice que el negro en cierto punto quiere llegar a ser blanco, ya que éste se empeña en realizar su condición humana[47], por ello los negros intentan demostrar siempre a los blancos la riqueza de sus pensamientos y la potencia de su mente; así, el comportamiento entre negros difiere del que tienen con los demás, ya que ante estos "otros" debe demostrar un rechazo hacia lo "negro", que lo acerque hacia lo "blanco" como una condición humana. No obstante, el negro tiene su propia esencia que le permite experimentar una fusión total del mundo, al tiempo que una comprensión simpática de la tierra "… yo soy una gota de sol sobre la tierra" (p. 67), tienen su propia historia, forma de ver el mundo y vivirlo[48].

No obstante a todo lo ya mencionado, debe tenerse en cuenta que "[…] en la cultura popular negra estrictamente hablando, etnográficamente hablando, no hay formas puras en absoluto" (Hall, 2010, p. 292), por lo cual, el decir que lo blanco está categoricamente separado de lo negro, sería una contradicción, porque ambas han atravezado por un proceso de hibridación, dentro del cual han tomado diversos elementos de diferentes culturas[49].

Pero en este proceso en particular, se debe tener en cuenta el papel del concepto de diáspora para este grupo humano, ya que, este implica un movimiento transatlántico de personas, creencias, prácticas y productos de África a América y viceversa (Izard Martínez, 2005), teniendo en cuenta que la manera en que se configura va a depender del lugar en el que se ubique, porque la diáspora afroamericana

> […] no es una formación uniforme, sino un montaje de historias locales entretejidas por condiciones comunes de opresión racial, político-económica y cultural y por semejanzas familiares basadas no sólo en experiencias históricas conmensurables de subordinación racial, sino también en afinidades culturales y repertorios similares (a menudo compartidos) de resistencia, producción intelectual y acción política (Lao-Montes, 2011, p. 44).

En este sentido, y como ya se vio en el capítulo anterior, todo esto marca a la comunidad afrodescendiente del Valle del Chota, como un "pedazo de la diáspora"[50] en partícular, con su propia historia, procesos de luchas y manifestaciones culturales, que si bien comparten condiciones comunes con la afroesmeraldeña, al mismo tiempo difiere de ésta, por ejemplo, al haber vivido un largo período bajo el régimen esclavista, sus memorias

[47] En relación a este tema, Hegel (1830 en Dussel, 1994), menciona que África es una tierra cerrada y que la consciencia todavía no le ha llegado, por tanto sus habitantes son hombres en bruto, faciles de fanatizar.
[48] Como intenta mostrar Manuel Zapata Olivella en su libro "Changó, el gran putas", donde cuenta una parte de la basta mitología africana y su relación con la llegada al nuevo mundo.
[49] La interconexión mundial de la cual Habla Eric Wolf (2006) en su libro Europa y la gente sin historia.
[50] Esta expresión fue tomada del maestro Lindberg Valencia, quien la ha usado a lo largo de todas las comunicaciones personales.

tienen una estrecha relación con ésto, al igual que la reliosidad impuesta por las órdenes religiosas que los manejaron, como fue el caso de los jesuitas, quienes inculcaron un modo de vida basado en los principios católicos, los cuales se muestran muy marcados en las personas mayores, pero que, además, se sigue manifestando en el tipo de celebraciones que se tienen a lo largo del Valle del Chota-Mira, que en su mayoría tienen que ver con los patrones y santos de las comunidades, así como también llevar un fuerte calendario religioso, aunque con algunas distinciones propias de este pueblo[51].

1.1.1.1.1. Los abuelos y su papel reivindicativo

La diáspora no es sólo es un movimiento migratorio, sino que lleva consigo la historia, cultura y costumbre de los pueblos de los que proviene, por tal motivo tiene significado dentro del ámbito político, como una categoría geo-histórica que muestra la lucha de las personas por ser sujetos históricos, con expresiones culturales, corrientes intelectuales y movimientos sociales, todo esto enmarcado en un proyecto descolonizador de liberación, ya que se tiene como antecede y motivo de llegada a este continente a la esclavitud, seguida por los demás sistemas de opresión y exclusión que son parte del tejido común de las historias de la diáspora de América (Lao-Montes, 2011).

En tal razón, la diáspora se constituye como una corriente reivindicativa, ya que no deja que la cultura con la que vinieron los negros en calidad de esclavizados se perdiera, por lo contrario, se mantuvo a manera de resistir contra un sistema que no solo los cosificó y utilizó como mano de obra barata[52], sino que intentó arrancarles su pasado y superponerlo con su cultura, como muestra el gran adoctrinamiento en la religión católica por parte de la Compañía de Jesús en sus haciendas, cuyas manifestaciones son todavía visibles hasta hoy. Sin embargo, pese a toda esta empresa, el Valle del Chota-Mira también se inscribe como una comunidad diaspórica, tanto al nivel nacional, como afroecuatorianos, locales como afroandinos y regionales como afrochoteños, pero al mismo tiempo, como menciona Lao-Montes (2011), son globales, ya que mantienen una conexión con sus ancestros esparcidos en África y el mundo, resultado de los procesos de globalización.

De esta forma, la comunidad diaspórica del Valle del Chota-Mira, respondió y responde a una coyuntura histórica, como menciona Clifford (1994), frente a la cual negocia y resiste, ya que aun en nuestros días debe enfrentarse a problemas como la

[51] Como es el caso de las misas negras, o la forma en que se celebra finados en algunas comunidades.
[52] Como señala Peñaherrera y Costales (1964) al decir que son tratados como piezas y que sus precios oscilaban entre las 300 y 1.000 pesetas para la venta.

discriminación racial, la inequidad y la pobreza. Con los abuelos, este proceso de resistencia puede notarse en su consciencia histórica. Ellos saben en la condición en que llegaron a esta región del país, conocen por las cosas que tuvieron que pasar sus antepasados, comprenden la significancia que tuvo la esclavitud. Por consiguiente, personas como don S, don A y don F no quisieron trabajar en la hacienda, si no que buscaron otras alternativas de empleo, ya que habían visto las condiciones en que sus familiares eran tratados. Pero los tres tenían todavía relación con la esclavitud, por las intensas jornadas de trabajo y los bajos salarios percibidos.

Pero aun antes de la época de los abuelos, sus antepasados también habían estado en contra de los abusos de las haciendas, por esclavistas, como se puede ver en el suceso ocurrido en 1778, donde siete esclavas y esclavos van a Quito e inician un juicio en los tribunales de la Real Audiencia en contra del administrador, por abuso y malos tratos (Savoia & Ocles, 1999). Los nombres de estos esclavos, entre los que se encuentra Martina Carrillo, se volvieron referentes e íconos de la lucha por la libertad, que según la opinión de la mayoría de interlocutores, tiene relación con poder trabajar sus propias tierras bajo su propia voluntad y percibiendo ellos mismos los réditos de su producción.

Hay que tener en cuenta que esta parte de la historia, ha sido bastante invisibilizada, como dan testimonio tanto los adultos mayores como jóvenes del Valle del Chota-Mira y de Quito. Esto responde a la manera en que se constituyó el Estado ecuatoriano, excluyendo al sujeto negro e indígena del mismo (Guerrero, 1990), ya que eran vistos como un elemento de estancamiento para el país (Luna, 1993). De esta manera, el afrochoteño se inscribe dentro de lo que Gramsci (1981) denomina "subalterno", puesto que "los grupos subalternos sufren siempre la iniciativa de los grupos dominantes, aun cuando se revelan y sublevan" (p. 60). Por este motivo la historia afrodescendiente, incluyendo al afrochoteño, ha sido excluida de la historia oficial, y por tanto, del sistema educativo[53], con lo que se visibiliza que la hegemonía no sólo abarca lo económico, sino que llega a los dominios del liderazgo cultural, moral, ético e intelectual (Gramsci, 1981). Un ejemplo ya expuesto sobre esta exclusión se encuentra en la historia independentista, donde no se habló acerca de la participación de esclavos en estas luchas, de cualquiera de los bandos, bajo la premisa de una añorada libertad[54].

[53] Se pueden encontrar algunos casos de textos educativos orientados a la etnoeducación en los últimos diez años, pero actualmente ya no son empleados en el sistema de educación pública del país. Se ampliará sobre este tema en la sección que habla sobre la juventud Afrochoteña.
[54] Esto es relatado por María Eugenia Chaves (2010), en su artículo "Esclavizados, cimarrones y bandidos".

Ante esta carencia de formación histórica por parte del sistema formal de educación, uno de los mecanismos o espacios "entre-medio", como señala Bhabha (2002), se da a partir de la memoria colectiva, que se caracteriza por ser de carácter oral y transmitirse generacionalmente. De lo recogido durante las entrevistas realizadas, se puede notar la importancia de las historias contadas por sus padres, abuelos, familiares y amigos, esto, sumado a sus propias experiencias, las que van formando una propia historia, que se relaciona más directamente con sus vidas. De esta manera se logra dar una articulación social desde esta minoría, que logra autorizar a estos híbridos culturales a emerger en momentos de transformación histórica, de modo que, "El reconocimiento que otorga la tradición es una forma parcial de identificación" (Bhabha, 2002, p. 19).

Así, podemos resumir que el papel reivindicativo de los abuelos del Valle del Chota-Mira, toma su lugar y acción a partir de la historia, como una especie de transmisores y generadores de consciencia ante los maltratos e injusticias de las cuales han venido siendo víctimas desde su introducción en este territorio. Si bien la historia es una parte muy importante para la constitución de esta identidad, también se conforma con las acciones que han tomado para ser visibilizados por una nación y un estado, que, como ya pudimos notar, los ha dejado al margen. Por eso es importante recalcar el papel de los denominados "renacientes", que es el término por el que la mayoría de interlocutores llamaron a las generaciones que les siguen, y cómo han luchado porque ellos logren tener mejores condiciones de vida que las suyas.

1.1.1.3. La identidad de los abuelos

En torno a todo lo revisado, proponemos un modelo de construcción de la identidad de los abuelos; ésta se enfocará en tres ejes. Primero la tierra, porque gracias a ella sus antepasados lograron acoplarse a la nueva realidad impuesta tras su llegada, transformándola poco a poco en un pedazo de África (Peñaherrera & Costales, 1964). En segundo lugar, la familia, la misma que es fortalecida e incentivada desde la época jesuita y que tuvo un papel muy importante en las luchas por la libertad. En tercero se encuentra el trabajo, que se articula con los otros dos, debido a que la actividad principal era (y sigue siendo) la agricultura, para lo cual necesitaban terrenos cultivables, para así tener libertad de producir bajo su propia voluntad y dar una mejor vida a sus sucesores.

Nos enfocaremos ahora en el primero de los ejes, la tierra. Como ya vimos, la noción de diáspora implica una migración que va más allá de un simple movimiento humano, ya que requiere que, junto con las personas también va una parte del lugar que

se está dejando o del cual se fue forzado a salir (Izard Martínez, 2005), pero en este sentido, se buscaba hacer una África en el Nuevo Mundo, bajo la denominada *présence africaine*, lugar de la represión, donde, aunque se creía silenciada, África se manifestaba en la vida cotidiana y las costumbres de los esclavos, como señala al respecto Hall (2010) "África, el significante que no pudo ser representación directamente de la esclavitud, permaneció, y aún permanece, como la "presencia" inefable e inexpresada en la cultura del Caribe" (p. 355).

La tierra se convierte en el elemento donde se conjugan todas estas prácticas lejanas con las europeas e inclusive indígenas[55] (Izard Martínez, 2005), construyendo al sujeto afrochoteño, en el sentido de que su identidad cultural no sólo es una verdadera en sí misma [*one true self]*, la cual es compartida por un pueblo con una historia y ancestralidad común, sino que esta identidad admite también los puntos críticos de diferencia que constituyen "lo que realmente somos" o "en lo que nos hemos convertido", producto de este contexto histórico. De allí que Hall (2010) insista en que la cultura popular negra no es pura, sino híbrida, en el sentido en que Latinoamérica ha atravesado todo un proceso de hibridación cultural para la conformación de Estados Nación, quienes desde sus esferas de poder han intentado excluir a ciertos grupos (García Canclini, 1990).

De esta manera, la tierra tomó un significado para esta construcción identitaria, ya que posicionó a este grupo no sólo geográficamente, sino también histórica y culturalmente. Por ello se la relacionó con la posibilidad de otorgar libertad, bajo la figura de un trabajo voluntario, libre de patrones, pasando de ser sujetos esclavizados, a huasipungeros o trabajadores libres y llegando finalmente a la figura de campesinos con sus propias tierras (Pabón, 2007). Aquí es donde se inscriben principalmente los abuelos, ya que fueron ellos los que atravesaron por las dos Reformas Agrarias y lograron conseguir terrenos para su uso, algunos inclusive comprando más, como en el caso de don C, para que sus hijos tuvieran donde trabajar a futuro.

Para conseguir las tierras actuales se conformaron agrupaciones como la Federación del Carchi en 1956, la cual tuvo la influencia del partido comunista (Rodríguez, 1994), tal como recuerda don A. En una de estas cooperativas se inscribía don C en el Juncal, con quien al hablar de cómo llego a tener sus terrenos comentó

[55] El carácter indígena se puede notar en algunos aspectos como la música y el idioma, en la música al compartir la base del San Juanito con las bombas y en el idioma por el uso de términos kichwas en la vida cotidiana como es el caso del "Ñoka", término muy utilizado no sólo por los adultos mayores del Valle del Chota-Mira, sino también por los jóvenes en Quito.

> […] las tierras son de aquí... del corte de Ambuquí para abajo, allá pa dentro, cabe decir onde que ha, se da cuenta del peaje, así para allá, todo eso eran tierras eran de peones y la nuestra era más acá arriba, que nos dieron 66 hectáreas, nos dieron para 45 y más adentro, nos dieron una cosa de unas 200 hectáreas, ahí nos tocó a tres, a dos hectáreas... y ya pasamos tranquilos ahí (Comunicación persona, don C., 01 de septiembre de 2016).

A pesar de ello, la fuerza de estas organizaciones se fue mermando puesto que su objetivo se centraba en obtener títulos de propiedad, pero también surgirían otras con enfoques distintos, como se verá más adelante.

Como se puede notar, la importancia de la familia ha sido una constante a lo largo de las generaciones de afrodescendientes de esta zona, puesto que, desde la época de las Temporalidades se había intentado separar a las familias como medida de castigo ante rebeliones (Peñaherrera & Costales, 1964), lo que había desembocado en manifestaciones y quejas mucho más fuertes, las cuales se exteriorizaron más tarde con el intento de comprar la libertad de todos los miembros de la familia por parte del miembro que ya la habían conseguido (Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, 2013).

El objetivo principal de esta generación era que sus sucesores tuvieran mejores condiciones de vida, como comentaba don C, al decir que si él no conseguía los terrenos que tiene ahora, sus hijos no hubieran tenido nada (Comunicación personal, don C., 01 de septiembre de 2016). De igual manera se nota la gran preocupación de esta sección de la población por la educación, ya que, como se pudo ver, la mayoría de los entrevistados no pasaron de la educación primaria (don C, don A, don F), no obstante creen que estudiar es algo que va a llevar a su pueblo adelante y les da tristeza que sus hijos no hayan culminado sus estudios, como en el caso de don A, quien tenía la esperanza de que uno de sus hijos estudiara para ser doctor, pero con el tiempo eso no se dio (Comunicación personal, don A., 04 de abril de 2018). Sin embargo, no sólo esta educación les parece relevante, sino la que se dicta en casa, puesto que, como comentaba don C, los jóvenes de ahora no respetan tanto como en su época, antes cualquier joven obedecía a lo que le decía un mayor, aunque no fuera su pariente (Comunicación personal, don C., 01 de septiembre de 2016), ya que el sentido de parentesco abarcaba a toda la comunidad. Pero con el pasar del tiempo, la migración e influencias externas en general, esta conducta se ha ido transformando, sobre lo que abordaremos a continuación, al hablar de los jóvenes.

1.1.1.2. Los jóvenes[56]

Los jóvenes en el Valle del Chota-Mira, al contrario de sus abuelos, no tienen un gran apego a la tierra, de hecho, son un segmento que tiene muchos deseos de migrar hacia las ciudades por dos motivos principalmente: por trabajo o estudio. En este acápite trataremos de ver la influencia de la historia en este grupo etario, así como la manera en que se ha ido construyendo su identidad en particular.

Al llegar a cualquiera de las tres comunidades estudiadas (Carpuela, Juncal y Concepción) una mañana entre semana, la sensación que se tiene es de vacío, no hay jóvenes ni niños que merodeen las calles o se encuentren jugando, solo uno que otro adulto que se está dando un paseo, va a la tienda o sale de casa. Esto se debe a que se encuentran en sus lugares de estudio, de donde vuelven pasado el mediodía. A partir de esa hora se siente movimiento en estos barrios, con sus juegos, chistes y la música que escuchan a alto volumen por donde vayan.

La educación ha sido uno de los pilares más importantes para esta generación, ya que, se podría decir que la mayoría ha ido a una escuela de manera regular y ha terminado con el ciclo de bachillerato, porque se tiene la idea de que con este nivel se puede obtener un trabajo mejor pagado y así mejorar su calidad de vida, como comenta don C (Comunicación Personal, don C., 01 de septiembre de 2016). Aunque hay casos en los que se abandona el estudio, como son los embarazos adolescentes, que siguen siendo algo recurrente hasta ahora, tal como constató la profesora C en la Concepción y como en el caso de Julia, integrante del grupo Sueño Negro quien en 2016 estudiaba bajo la modalidad del ciclo básico acelerado para obtener su título de bachiller al tiempo que trabajaba y cuidaba a su hijo (Comunicación personal, grupo Sueño Negro, 10 de noviembre de 2010).

Según el testimonio de los jóvenes con los que se conversó, la historia que se ve en las instituciones de educación formal a las que asisten, no responde necesariamente a la de su pueblo en sí, ven la historia general del Ecuador, aquella en la que no se visibiliza tanto a los actores afroecuatorianos, no obstante muchos maestros al ser de la misma zona enseñan esto a sus estudiantes, como recalca la profesora C de la Concepción (Conversación informal, profesora C., 31 de marzo de 2018). Aunque un papel muy importante en la trasmisión de estos conocimientos se da mediante la memoria oral, con

[56] Para empezar con esta sección, vale recalcar que este ha sido el segmento poblacional que más ha emigrado fuera del Valle de Chota-Mira, hacia Ibarra, Guayaquil y Quito, principalmente. De igual manera, se ha contemplado que este grupo etario lo conformen personas desde los 15 hasta los 30 años.

sus padres y abuelos, quienes son los que transmiten estos conocimientos, o a su vez proviene de sus propios recuerdos, como comentaban las integrantes del grupo de baile Sueño Negro (Comunicación personal grupo Sueño Negro, 10 de noviembre de 2016).

Estos recuerdos e historia giran en torno al trabajo en la tierra, la forma en que sus abuelos cultivaban, así como la manera en que solían vivir. Una de las integrantes del grupo, Julia, quien tenía 19 años aproximadamente, comentaba que para sus dramatizaciones solían tomar información de lo que les contaban sus familiares, pero también de lo que vivían, por ejemplo ir a coger el agua del río, cocinar con leña, ir cargada con sus hermanos menores a la espalda, los hombres cortando caña. En el caso de las chicas más jóvenes de este grupo, decían que ellas no alcanzaron a vivir esas experiencias, pero que las habían escuchado de sus compañeras del grupo de danza o en sus casas, por lo que conocían cómo habían vivido sus antecesores.

Daniela, quien dirige actualmente el grupo de danza y al momento de entrevistarla tenía 28 años, también contaba que cuando ella era niña las tradiciones eran distintas, porque por ejemplo en las fiestas los niños no podían acudir, tanto por respeto como por los mitos que rodeaban esta costumbre, pero que con el pasar del tiempo se permitió que los niños fueran, como se puede ver en el siguiente relato,

> antes no era permitido que estén, pero igual hay mitos de eso, que dejan que ahora los niños estén porque antes dicen que el diablo se presentaba en los bailes, cuando habían solo viejos, entonces si había niños él no podía entrar. Son los mitos que hay, las leyendas, que antes que no habían los niños en los bailes, el diablo que hasta se llevaba hasta supuestamente con todo casas, pero desde que entraron los niños, dicen que una vez se ha entrado una vez un niño a un baile escondido, y por ese niño se salvan, no se lleva el diablo todo la casa y los bailantes, entonces de ahí creo que han venido como, supuestamente, abriendo para que los niños también estén, así que el niño ha estado subido en soberado no, así sabían decirle al tumbado de la casa, y por eso se han salvado, y desde ahí creo que van dejando más libertad a los niños, para que estén con el resto de la gente (Comunicación Personal, Daniela C., 27 de septiembre de 2016).

De igual manera, la historia se hace presente en la manera en cómo se visten sus abuelos y abuelas, lo que para Daniela tiene mucho que ver con la agricultura, ya que ella había visto que su abuela solía ir poniendo algunas cosas de la cosecha en los bolsillos de su mandil.

Como puede observarse, la historia está marcada más por la vida de las personas que por documentos oficiales, al igual que ocurre con los abuelos, esto en parte debido a la exclusión histórica de la que han sido sujetos y que ya se analizó anteriormente, por lo cual se buscó un mecanismo alterno para la transmisión de conocimientos, que es uno de los roles que ha tomado tanto la memoria oral como la música y la danza, ya que

> No hay nada nuevo en declarar que para nosotros la música, gestos, danza, son formas de comunicación, como un importante don del discurso. Así es como inicialmente nos manejamos para emerger de la plantación: una forma estética en nuestras culturas debía ser conformada de estas construcciones orales (Glissant, 1989 en Gilroy, 1991, p. 115. Traducción propia).

Además, hay que recalcar que, para Daniela, el acercamiento a la historia de su pueblo ha tenido una gran relación con estar vinculada a un grupo de danza. Por ejemplo, para poder llevar a cabo las representaciones de su pasado, ha tenido que hablar con su madre y sus abuelos, así como hacer un ejercicio de memoria sobre su propia vida, para poder plasmar eso tanto en las coreografías como en las dramatizaciones, como fue el caso de lo presentado en un homenaje al adulto mayor en Carpuela (27 de agosto de 2016), donde su grupo hizo una representación del trabajo y la vida de los pobladores de esta comunidad. Aunque para ella también es importante que los niños y jóvenes tengan acceso a recursos bibliográficos en los cuales puedan consultar sobre su historia, ya que a veces tienen este tipo de tareas en la escuela y en esos casos solo acuden al internet, donde piensa ella que no hay suficiente información, por eso, al trabajar en el infocentro de Carpuela, Daniela recolecta la mayor cantidad de textos que puede para compartirlos con los jóvenes de su comunidad para que los lean y se informen, porque siente que en sus hogares actualmente, a más de perderse los valores, también lo está haciendo su historia.

1.1.1.2.1. La identidad de los jóvenes

De esta manera, puede evidenciarse que los jóvenes del Valle del Chota-Mira están en un constante movimiento entre lo tradicional y lo moderno, sobre todo si están involucrados en alguna actividad cultural, como la música o la danza, ya que esto, según Daniela, los acerca más hacia sus raíces. Sin embargo, entre las perspectivas de las y los jóvenes están culminar sus estudios y, como dijeron algunas integrantes del grupo Sueño Negro, "ser alguien en la vida", tener una profesión y un trabajo dignos, algunas piensan en ser policías, otras enfermeras y en el caso de Julia, quien fue madre adolescente, poder culminar sus estudios y ayudar a sus hijos (Comunicación personal, Grupo Sueño Negro, 10 de noviembre de 2016).

Con esto puede notarse, nuevamente, que no se ve un futuro en la agricultura, a diferencia de sus padres y abuelos, de igual forma, el deporte ha sido uno de los motores en muchos jóvenes de esta zona, debido a que son familiares o amigos de jugadores famosos a nivel nacional e internacional (Comunicación informal, grupo de niños El Juncal, 16 de julio de 2016). Por otro lado, puede verse que la danza, en el caso en

particular de este grupo, no movía a ninguna de las integrantes a dedicarse a esta actividad de manera profesional, debido a que no pueden obtener un ingreso fijo al tener contratos ocasionales, por lo que deben tener empleos paralelos.

Por este motivo, muchas madres no apoyan que sus hijas sean bailarinas, porque manifiestan que esto no les da una estabilidad económica, que es mejor que se preparen y tengan un empleo. Además, con el flujo migratorio hacia las ciudades y el retorno de familiares de visita, muchas costumbres y tradiciones se han visto afectadas, de modo que se escuchan más géneros musicales[57]. Pero más allá del baile, la vida de las personas ha cambiado, los adultos mayores y algunas personas como Daniela, manifestaron que los jóvenes ya no respetan al adulto como era antes, y que desde la casa estos valores ya no se inculcan e, inclusive, se ha generado un ambiente de rivalidad entre algunas familias (Comunicación personal, grupo Sueño Negro, 10 de noviembre de 2016; Comunicación personal, Daniela, 27 de septiembre de 2016).

Pese a todos estos cambios, no dejan de ser afrodescendientes, sobre todo si se considera la noción de que cultura popular negra no es pura en absoluto, sino que se construye de la hibridación. Resultado de un proceso histórico en particular del que vienen sus abuelos y padres, y que llega ahora a ellos, por lo cual su identidad no se ha mantenido inmóvil, sino que se ha ido reconstruyendo a cada paso y lo seguirá haciendo con las generaciones futuras, para poder adaptarse a una sociedad mezclada, contradictoria e híbrida (Hall, 2010). Sobre todo si se tiene en consideración que es una identidad asociada a lo subalterno, a la marginalización, y que intenta reivindicar una historia y un pueblo, que no se ha quedado estacionado en un pasado, sino que lucha por ser reconocido y aceptado en la esfera pública, es decir, busca un cambio, una toma de conciencia en forma política e historizada, una conciencia subalterna (Chakravorty Spivak, s/a)

1.1.2. Quito, Fundación Casa Ochún

Este segmento de población afrodescendiente ubicada en la ciudad de Quito, no tiene ya solamente una relación con el Valle del Chota-Mira, sino que se conecta con la afroesmeraldeña, así como con la colombiana y de otras partes de la región. Sin embargo, cabe recalcar que los afrochoteños que habitan en Quito, se han ubicado principalmente

[57] Al respecto de esto, Oscar Paredes (Comunicación personal, 24 de octubre de 2018), comenta que la introducción de nuevos ritmos se dio desde mucho antes, gracias a las emisoras que se escuchaban, que pasaban son cubano, salsa, entre otros.

en las zonas periféricas de la ciudad, tanto al norte como al sur. En este caso, nos centraremos en el barrio de Carapungo, en el norte. Este barrio tiene la particularidad de albergar a mucha población afrodescendiente, por lo cual, en palabras de Rosa Mosquera, es considerado como un "Esmeraldas chiquito" (Comunicación informal, Rosa Mosquera, 2016).

Por ello el análisis a elaborarse en torno a esta población va a diferir de la hecha en el Valle del Chota-Mira, en primer lugar, porque la investigación se centró en la Fundación Casa Ochún, donde confluyen diversos jóvenes de la zona, con ascendencia o no choteña, en segundo lugar, debido a que la mayoría de la población de adultos mayores se encuentra en el Valle del Chota-Mira, mientras que la generación que les sigue fue la que empezó a migrar, sobre todo desde el año 2000, tal como relatan canciones como "Carpuela linda" o los testimonios recogidos en la Concepción y Juncal. De esta forma, se iniciará viendo las perspectivas históricas e identitarias de la población adulta que migró a Quito, por medio de entrevistas a los directores de Fundación Ochún y músicos de bomba que residen en Quito. A continuación, se realizará el mismo ejercicio desde los jóvenes de Casa Ochún.

1.1.2.1. Los adultos

Como ya se relató en el capítulo de contexto histórico, desde los años 60's y con mayor intensidad desde el 2000, hubo un fuerte movimiento migratorio hacia las ciudades desde el Valle del Chota-Mira, especialmente hacia Quito, Ibarra y Guayaquil. El segmento etario a revisarse a continuación pertenece a este grupo que migró y cuyas edades oscilan entre los 30 y 60 años. De ellos se relatará sus historias de vida como migrantes afrodescendientes en Quito, así como su vinculación al ámbito artístico, cultural y organizativo. Por último, se hará una revisión sobre su perspectiva actual ante los cambios que observan en la juventud.

Oscar P. tiene 56 años y es oriundo de Salinas en el Valle del Chota-Mira, su familia y él migraron a Quito cuando tenía apenas 4 años, relata que la situación en el Valle era cada vez más complicada y precaria. Sus padres eran peones de hacienda, lo cual él equiparaba al trabajo durante la esclavitud, puesto que era de sábado a sábado y la jornada no se basaba en las horas de trabajo sino en las tareas asignadas por el patrón, teniendo que colaborar inclusive los hermanos mayores a él en las mismas. La paga que recibían era casi imperceptible, porque los hacendados tenían sus propias tiendas y repartían arroz, fideo, azúcar, botellas de trago, tabaco, telas, entre otros productos, a

manera de pago los días sábados, lo cual implicaba que no manejaban dinero. Esta situación de precariedad llevaba a que en su familia anduvieran siempre descalzos y que la ropa que usaban sus hermanos para ir a la escuela consistiera en túnicas elaboradas por su madre por los lienzos que utilizaban para empacar el azúcar. El trato igualmente era malo, los mayordomos golpeaban a los trabajadores, los hijos de los hacendados golpeaban y violaban a señoritas de la comunidad, lo cual agravaba la miseria y explotación sufridas. Pero uno de los detonantes fue el acceso a la tierra, que para Oscar era inexistente "[…] no teníamos tierra, no teníamos tierra y tan difícil para nosotros como ascendientes de esclavos acá, llegamos sin nada pues" (Comunicación personal, Oscar Paredes Morales, 15 de octubre de 2018).

La decisión de salir de Salinas hacia Quito fue iniciativa de su padre, quien agobiado se sentó tras la Iglesia, se quedó dormido y soñó con San Judas, quien le dijo que tenía que coger sus cosas y su familia e irse de allí, y eso fue lo que hizo. Salió y tras estar un mes en Quito, conseguir un trabajo y un cuarto donde recibir a su familia, volvió por ellos. El barrio donde se ubicaron fue el de Bellavista, al centro norte de la ciudad, su padre trabaja en la construcción del Centro Comercial Iñaquito, por lo cual la ubicación le era conveniente y podía ir caminando. Por aquel entonces fueron los primeros afrochoteños en habitar este barrio, esto fue duro para la familia de Oscar, pues recibieron innumerables maltratos tanto físicos como verbales, pero que supieron resistir, al mismo tiempo que con sus actos intentaban cambiar la mentalidad de sus vecinos, lo que tuvo frutos con el tiempo ya que su padre ayudó a que amigos suyos de Salinas también se ubicaran en este barrio.

La situación de precariedad se mantuvo también en Quito, pero en palabras de Oscar, aquí ya sentían que podían superarse y acumular algún capital, cosa que era negada en Salinas. Los hijos de esta familia entraron a estudiar en las escuelas y colegios de la capital, al principio Oscar se quedaba en casa encerrado mientras sus papás y hermanos salían bien a estudiar o a trabajar, en este espacio también sufrió de maltrato físico, aunque le brindó la oportunidad de conectarse espiritualmente con sus ancestros, ya que tuvo sueños y sintió presencias, que en aquel entonces lo asustaron, pero con el pasar del tiempo pudo vincular con sus *orishas* Yoruba Africanas, plasmadas en el sincretismo como La Virgen de la Caridad del Cobre que se relaciona con la orisha Oshun, pero que dejo de tener a partir de su Primera Comunión y Confirmación.

Cuando Oscar entró a la escuela, su madre siempre le inculcó lo siguiente: "Escuchen bien, pongan los cinco sentidos a lo que les enseñan los profesores; ellos saben

más que nosotros, son blancos; además, son sus segundos padres…" (Paredes Morales, 2017, p. 19), por lo cual él sentía que había una gran diferencia entre ellos y los demás, de manera que una vez en clase la maestra se lastimó por accidente con un cuadro, cuando él notó que la sangre de ella era igual a la suya fue un gran suceso para él, porque demostraba que no había en realidad esa diferencia que siempre le decían. Su maestra reaccionó de manera violenta, dejando a Oscar sin voluntad para volver al estudio y sin el apoyo familiar. Salió de casa con 10 años, dedicándose a lustrar zapatos, trabajar en la construcción y en labores varias, que lo condujeron a dedicarse a la organización comunitaria y posteriormente a migrar a los Estados Unidos por persecución política (Paredes Morales, 2017).

Por otra parte, Rubén Congo, también conocido por su nombre artístico "El poeta de la bomba del Chota", tiene aproximadamente 40 años y viven en Quito hace ya 12. Primero vivió en el Comité del Pueblo[58] y actualmente en el sector de Marianas, Calderón. El motivo de su migración fue por la situación laboral, antes tenía una tienda en su natal Carpuela, pero las cosas se fueron complicando y migró junto a su familia. Rubén no logró terminar su educación secundaria, pese a que su padre fue uno de los que luchó para que Carpuela tuviera su Colegio, el "Colegio Valle del Chota". Su padre era sastre, por lo que dijo que en su familia no se dedicaron a la agricultura y no tiene memorias sobre este hecho. No obstante, manifiesta conocer sobre la historia de sus antepasados, ya que era algo que se tenía muy presente en la comunidad y que con el pasar del tiempo, leyendo e informándose ha logrado conocer. Su interés principal es la poesía de la bomba, ya que para Rubén esta es la esencia de la música, ésta habla sobre la vida de los afrochoteños, su historia, siendo para él una semilla de sus antepasados venidos desde África. Entre sus primeros recuerdos sobre la poesía afrodescendiente está un orador en Ambuquí, que recitó un poema a las lavanderas que lavaban a orillas del río. Para Rubén la poesía encarnizaba su historia, la de su pueblo, no la de otros, al tiempo que jugaba con la picardía y el baile (Comunicación personal, Rubén Congo, 23 octubre 2018).

Como se puede apreciar, la historia ha tenido un rol fundamental en la formación de estas dos personas, ya que ha constituido su carácter y forma de ser. En el caso de Rubén a nivel artístico con la poesía, y en Oscar a nivel espiritual, artístico y político. Una diferencia grande que se puede encontrar entre ambos es justamente el espiritual, puesto que Oscar ha tenido un acercamiento mucho más fuerte con la tradición africana,

[58] La ubicación de la vivienda en ambos casos obedece tanto a la renta de la tierra como a su cercanía y facilidad de acceso a vías de comunicación a los lugares de empleo, como indica Harvey (1979).

mientras Rubén se mantiene firme al catolicismo y vincula su quehacer artístico a estos principios. Aquí se puede ver un juego de hibridación lidiado por lo que Bhabha (2002) denomina "lugar entre-medio", ya que existe una negociación que permite la reproducción cultural generando nuevas formas, en Oscar con una conexión hacia la diáspora y el retorno africano, mientras que en Rubén se da un sincretismo ya que en su nueva bomba (Bomba Bim Bum Ba), incorpora música y oraciones de corte católico. Sin embargo, ambos tienen presente el lugar del cual provienen sus antepasados y han sufrido de discriminación racial, lo cual les ha llevado a utilizar a la cultura como una herramienta, como señala Fanon (1983) "Al renovar las intenciones y la dinámica de la artesanía, de la danza y de la música, de la literatura y la epopeya oral, el colonizado reestructura su percepción. El mundo pierde su carácter maldito" (p. 122), por lo cual se comprende a sí mismo de una nueva forma e impone un retroceso al universo racista.

De igual manera en este segmento etario se percibe un interés por conservar sus tradiciones y costumbres, en ambos casos relacionados con el arte. Si bien tienen perspectivas que distan, están de acuerdo en que es necesario mantener a la cultura Afrochoteña como es, sin mezclarla con la afroesmeraldeña, ya que piensan que de esta manera se va a perder, y que si se lo hace, debería llevar un nombre distinto. Esto permite el aparecimiento de nuevas formas culturales, que si bien llevan fragmentos de la historia y vida de sus ancestros, también se funde con realidad que ahora viven sus actores, lo cual no surge solamente de una necesidad económica, como menciona Fanon (1983) sino de avizorar un futuro esperanzador. De esta forma, la cultura se posiciona desde un ámbito político, ya que, través de ésta se manifiestan los malestares que aquejan a esta población y se convierte en un emblema de lucha, en el caso particular de la música, puesto que permite transmitir información, organizar, poner a prueba, desplegar o amplificar la agencia política, enfrentando el mundo anhelado frente al real, aportando así la cultura musical el coraje necesario para seguir viviendo el presente (Gilroy, 1990-1991 en Frith, 1996, p. 200).

Sobre este aspecto político y el uso de la cultura organizacional como herramienta de control gerencial de arriba hacia abajo (Wright, 1998), Oscar pone especial énfasis en ello, ya que él usa a la cultura como un instrumento para acercarse a la gente y generar diálogo, tal como comentaba que hacía en su juventud, cuando iba a comunidades afro en el Valle del Chota-Mira y que primero empezaba a cantar con su guitarra, seguido por baile, comida y bebida, para luego pasar a la parte organizativa y de liderazgo comunitario que eran su fuerte, ya que para él la lucha por sus derechos iba de la mano de su identidad

y junto a ella de su forma de vivir, su música, historia, danza, poesía, etc. (Comunicación personal, Oscar Paredes Morales, 15 de octubre de 2018). Sin embargo ve que esta organización y liderazgo debe mantenerse al margen del Estado, ya que ha visto a varios organizadores comunitarios que una vez que ingresan a la política en instituciones gubernamentales, son asimilados y pierden la fuerza de lucha, tal como señala Gramsci (1981) en los procesos que atraviesan los grupos subalternos, lo que ha llevado, en su opinión, a que el movimiento afro no tenga tanta fuerza como debería.

1.1.2.2. Los jóvenes

Los jóvenes que asisten regularmente a las actividades que desarrolla la Fundación Casa Ochún provienen de sectores afrodescendientes diversos, una buena parte tienen familiares de Esmeraldas y otros del Valle del Chota-Mira, por lo que su bagaje histórico y cultural se da entre estos dos sectores, aunque en un caso específico, también tenía relación con el sector afrocolombiano.

Para este grupo, la historia de sus raíces es algo importante en el aprendizaje de la música y la danza, por lo cual, para poder formar parte de la agrupación base, también denominada "Ochún", es necesario que pasen por una serie de talleres, entre los cuales se incluye uno de historia afroecuatoriana. Esto se debe a lo poco o nada que se enseña en relación a este tema en las instituciones de educación formal a las cuales asisten, que son mayoritariamente de índole fiscal.

En este caso, la música, la danza y la artesanía han tenido un rol fundamental en la formación de estos chicos y chicas, ya que en palabras de Rosa Mosquera y Lindberg Valencia, directora y colaborador de Casa Ochún respectivamente, el arte en todas sus manifestaciones es un eje articulador y herramienta cultural e identitaria para la acción social.

Los conocimientos que tienen estos jóvenes parten tanto del lado palenquero de Esmeraldas, como de cimarronaje en el Valle del Chota, manifestando un grado de interés en aprender sobre su historia, lo cual lo han ido haciendo a la par que aprenden los ritmos y bailes característicos, por ejemplo, la marimba y el Mapalé del lado de la costa pacífica, que saben que comparten con la cultura afrocolombiana, de igual manera, la bomba en la serranía ecuatoriana. En palabras de Jairo Espinosa, cuando llegaron los esclavos a estos pueblos, les cortaban la lengua, por lo cual por medio de los instrumentos transmiten claves, se comunicaban (Comunicación persona, Jairo Espinosa, 4 de diciembre de 2016). Por otra parte, J. Espinosa, así como las integrantes del grupo de danza Torbellino de

Casa Ochún, manifestaron otro dato histórico inmerso en la música y la danza, esta vez sobre las trenzas que se peinaban y sus significados,

> […] por ejemplo las trenzas que se hacen así a los, esas representan los caminos por donde iban nuestros ancestros esclavos hacia la libertad. Las trenzas locas, esas en cambio sabían cortarse cuando una persona se iba a escapar a la libertad, así se podía ir como contando quienes iban escapando y así (Comunicación personal, grupo de danza Torbellino, Casa Ochún, 26 de noviembre de 2016).

Pero el interés en su historia no sé ha quedado solamente en el aprendizaje que obtienen en Casa Ochún, sino que, en algunos casos, como el de Pamela, bailarina en el grupo Ochún, se ha profundizado, investigando y elaborando discursos y declamaciones sobre su historia e identidad para trabajos del colegio, como para cursos que toman.

Así, vamos viendo que la historia toma un rol activo dentro del quehacer identitario, no se queda estática, se encuentra en un proceso de diálogo y resistencia ante una modernidad perceptible, conjuntamente con los planes de construcción de un Estado Nación con un plan homogenizador. De esta forma, las acciones tomadas desde Casa Ochún pueden ser asumidas como dentro de un espacio entre-medio, como denomina Bhabha (2002), puesto que busca la articulación social desde esta minoría, re-escenifica el pasado y negocia con su presente, dando lugar a formas híbridas que impidan la fijación de polaridades jerárquicas. Al respecto, se puede tomar por ejemplo la manera en que se aprende la historia afroecuatoriana, ya que se la enseña a la par con la música, la danza y la artesanía, sin distinción del lugar de origen de sus padres o abuelos, pero no por ello sin dar cabida a un espacio para la apropiación de estas manifestaciones culturales, aunque no tengan una conexión filial con el territorio diaspórico, ya sea Esmeraldas o el Valle del Chota-Mira. Sin embargo, no hay que dejar de lado que, los jóvenes cuya familia es afroserrana tienen mayor acercamiento a la vida y costumbres de este pueblo, de lo que pueden tener los demás, pese a que aprendan de la misma forma, puesto que en este punto se manifiesta el proceso de socialización primera (Berger & Luckmann, 2003), en la que la familia de estos jóvenes tienen un papel fundamental al educar a sus hijos.

Pese a todos estos esfuerzos, en esta generación de jóvenes descendientes de afrochoteños, en algunos casos, se ve todavía una falta de conciencia histórica y social, puesto que, aunque exista una gran afinidad con la música y la danza, el interés por otros temas que atañen también a su cultura e identidad han quedado relegados o en segundo plano, tales como su historia de resistencia y procesos sociales que se llevan hasta la actualidad, ante lo cual, la Fundación Casa Ochún hace grandes esfuerzos por este reconocimiento, organizando tanto festivales como charlas educativas, donde las y los

jóvenes puedan conocer más sobre estos temas y así puedan entender e interpretar de mejor manera su labor artística.

Entre las expectativas de este segmento etario se encuentran las de ser músicos y bailarines profesionales, aunque puede que esto tenga mucha relación por su vínculo con la Casa Ochún y su avistamiento de muchos jóvenes y adultos que han salido de esta institución y que ahora se desenvuelven en bandas y orquestas profesionales, siendo sus referentes y modelos a seguir. En este sentido, se construye un ideal, que en el sentido que observa Frith (1996), ya que la música logra otorgar un carácter real a los ideales de la identidad y la manera más concreta de esto son los músicos que han alcanzado la fama y el reconocimiento popular, borrando por momentos la barrera que se crea entre el "yo" y los "otros", que se hace muy presente en las prácticas discriminatorias.

Pese a todo esto, desde la dirección de este ente cultural se busca que las y los jóvenes se vinculen también en otros ámbitos educativos, por lo cual Rosa los incentiva y motiva a estudiar otras cosas, consiguiendo en algunos casos becas en universidades como la USFQ, sin embargo, en palabras de Pamela, una buena parte de los que logran entrar a la universidad no completan sus estudios y los abandonan, ya que, aunque tienen la beca, los ingresos familiares no son suficientes para cubrir los gastos que implica una carrera. Por lo que, se puede concluir que los jóvenes de este grupo buscan una profesión acorde con sus gustos y preferencias, pero que además les dé una estabilidad económica, por ejemplo, al ser músicos de agrupaciones o bailarinas. Por parte de Ana y María José, parte del grupo Ochún e hijas de Rosa, han culminado hasta el momento sus carreras universitarias, pero no por ello han abandonado su labor artística, sino que las complementan, ya que su sueño es que se pueda formar profesionalmente a las chicas y chicos, para que se sepa que los afrodescendientes pueden sobresalir en más de un ámbito, como el deportivo o el artístico. Con este fin, ellas ven necesario complementar la labor que se está haciendo con clases de ballet clásico y teoría musical. Es decir que negocian entre las formas tradicionales y las que propone la academia, para crear una nueva forma de bailar y hacer música que sea reconocida a nivel profesional y no tan solo como folklore o concepción del mundo, en sentido en que Gramsci (1981) lo diría, porque se asocia a los pueblos y su incapacidad de elaborar un orden elaborado y sistemático. Todo esto teniendo en cuenta que la cultura "[…] es un concepto dinámico, siempre negociable y en proceso de aprobación, discusión y transformación" (Wright, 1998, p. 10. Traducción propia).

1.2. La identidad como proceso

Como ya veníamos señalando desde el principio, la identidad no es un ente estático, sino que está en constante reconstrucción (Hall, 2010). Es por ello que la identidad Afrochoteña va a variar de cada grupo etario y geográfico, sin embargo, como todos proceden de un mismo origen histórico, se pueden encontrar puntos comunes, pero debido a sus propias características y aconteceres actuales, también se diferencian unos de otros, que es lo que se plantea identificar en esta sección.

Si bien para los abuelos en Juncal y Concepción la tierra sigue siendo un elemento importante para sus vidas, no lo es ahora para los jóvenes, puesto que, debido al proceso de minifundización, la actividad agrícola se ha vuelto menos rentable y muchos han optado por migrar a las ciudades como Quito. Esto ha generado que la población en el Valle del Chota-Mira tienda a componerse por un buen número de adultos mayores, o que sean éstos los que más tiempo pasan en sus comunidades, ya que los adultos y jóvenes salen a trabajar o estudiar en poblaciones aledañas. Los adultos y jóvenes que permanecen en sus comunidades, como los casos encontrados con don C. y don A., son sus hijas mujeres que trabajan las tierras que heredaron de sus padres y lo complementan con ventas informales, aunque parte de su razón para quedarse cerca de ellos es para poder cuidarlos, ya que los demás hermanos han migrado. Así, se ve que la tierra ha pasado a ser un elemento secundario y que pocas familias mantienen, aunque existen iniciativas como en la Concepción de restaurar los huertos familiares para el auto sustento.

Otro elemento a rescatarse de la identidad de los abuelos es el significado que tiene la familia, ya que ellos atravesaron por todo un proceso de lucha para poder conseguir su propio territorio legalmente reconocido y así dar una mejor vida a los "renacidos", como nombran a las nuevas generaciones, ya que para ellos era sumamente importante dejar cosas a sus hijos y nietos, y así no tuvieran que pasar lo mismo. En el caso de don C., la manera en que viven actualmente es mucho mejor en comparación a lo que era antes, porque no habían los servicios básicos, las viviendas eran de tapial y paja de caña, si alguien se enfermaba, ni siquiera había un hospital cerca, siendo lo más probable que murieran, además tampoco lograban terminar los ciclos de educación porque trabajaban desde temprana edad (Comunicación personal, don C. 1 de septiembre de 2016). Por este motivo, entre las personas de esta generación, la educación se ha vuelto un elemento crucial para el desarrollo de los jóvenes, lo cual es reconocido por ellos mismos, al tener la idea de que un título de bachillerato les puede otorgar mejores

oportunidades laborales, e inclusive la posibilidad de cursar estudios universitarios y así mejorar la calidad de vida de sus familias, que es algo que tienen en común con sus abuelos.

A nivel de costumbres y tradiciones, los adultos mayores señalan que paulatinamente se ha ido deteriorando, porque los jóvenes ya no tienen el mismo respeto hacia ellos como era antes, que inclusive existía un trato de familiaridad aun sin existir lazos consanguíneos, pero que ahora, con la migración y la entrada de nuevas costumbres, se ha ido modificando e individualizando en parte. Sin embargo, este sentir de comunidad se mantiene en algunas dinámicas como los grupos de danza y los bancos del barrio, en el caso de la Concepción. A nivel de tradiciones, sigue teniendo el bagaje católico mantenido desde la generación de los abuelos, aunque con algunos cambios, puesto que los nuevos párrocos que llegan a las comunidades poco a poco han ido interfiriendo en las festividades, lo que ha ocasionado que se vaya perdiendo el interés de los jóvenes y adultos, como comentaba doña Z en la Concepción (Comunicación personal doña Z. 2 de junio de 2018). Esto se concatena igualmente con otras manifestaciones culturales, como la música y la danza, que se examinará en el siguiente capítulo, pero que también tienen que ver con este proceso de asimilación de elementos modernos e hibridación cultural (García Canclini, 1990) que manejan estas poblaciones para poder transitar entre lo tradicional y lo actual, y negociar así su permanencia en el tiempo y espacio, siendo reconocidos y aceptados por la sociedad (Bhabha, 2002).

En el caso de Quito, esta hibridación se hace mucho más latente, ya que en este espacio confluyen no sólo afrochoteños, sino afroesmeraldeños y población afro de la región, de quienes se han tomado elementos de la espiritualidad africana, la música, la danza, pero también las costumbres, cosmovisión y tradiciones propias de la ciudad, entendiéndose a ésta como un sitio donde confluyen diversas identidades diferenciadas y heterogéneas, donde se yuxtaponen diversas culturas, distinguidas jerárquicamente por actores culturales como el Estado, las Iglesias, industrias culturales, entre otras. De tal manera que aquí se generan memorias débiles y fragmentadas, que conducen hacia una lenta evaporación de identidades colectivas, en oposición a la ruralidad, donde existe una memoria fuerte y se logra organizar el vínculo social. Todo esto considerando que la memoria es la que genera y nutre a la identidad (Giménez, 2007; Hall, 2010). Por tal motivo, “Una ciudad es un conjunto de fragmento y retazos, donde se confunden historias individuales y colectivas” (Ibarra, 1998, p. 30). Que es lo que ha ido pasando con la identidad y cultura afrochoteña, que de a poco se ha ido fusionando con nuevos estilos,

nuevas costumbres, relegando de cierta manera su pasado, aunque procesos como los que lleva a cabo Casa Ochún[59] son un ícono en cambiar esta situación, según la opinión de dos adultos afrochoteños que viven en Quito, hace falta todavía mucho por mantenerla, ya que se debe diferenciar lo esmeraldeño de lo choteño, al ser dos procesos e historias particulares, como señala Lao-Montes (2011), la diáspora afroamericana no es una formación uniforme y se teje de historias locales entretejidas, como es el caso ya señalado, sin embargo, siguen conservando su propia distinción, pese a que compartan las mismas condiciones de opresión política, racial, económica y cultural dadas históricamente y creando condicionantes comunes, en el sentido que abarcaría el concepto de *habitus* de Bourdieu (1991), así por ejemplo se explica que en el Valle del Chota-Mira no se tenga mayor conocimiento de la religiosidad y espiritualidad africana que sí se tiene en Esmeraldas, y que, llega a conocerse por un interés propio, en el caso de Oscar, quien buscó una reconexión con sus ancestros africanos y de hecho realizó un viaje de "retorno" a África, tal como analiza Izard Martínez (2005) al ver que el concepto de diáspora implica la búsqueda de una identidad que trasciende las fronteras que actualmente ocupa el grupo.

Ahora bien, la vida que llevan los afrochoteños en Quito se distingue mucho de la que se da en el Valle del Chota-Mira, en primer lugar por la manera en que ellos tuvieron que llegar a habitar la ciudad, que no estaba acostumbrada a sujetos afrodescendientes y puso resistencia ante ellos, mediante prácticas discriminatorias y generadoras de estigmas, que condujeron a que se excluyeran formando grupos entre sí mismos[60], como señala Goffman (1963) al hablar de la conformación de asociaciones de personas con la misma carga de exclusión. Pero en este aspecto, también tuvieron la oportunidad de mostrarse ante el "otro" y ser aceptado por éste, sufriendo en algunas ocasiones lo mencionado por Fanon (2009), el negarse para ser el otro, y que es respaldado por un sistema educativo que enseña una historia "oficial", en términos que diría Gramsci (1981), sobre la subalterna o afro, que ha quedado supeditada al nivel familiar y cultural, en la mayoría de los casos, y como muestra claramente el caso de la Casa Ochún, donde

[59] La Fundación Casa Ochún se consolida jurídicamente desde el año 2002 por la maestra Rosa Mosquera y el apoyo de Lindberg Valencia, con el objetivo de catapultar a la música y la danza como herramientas de reivindicación y lucha cultural en Quito, formando a niños y jóvenes en torno a conocimientos ancestrales y actuales.

[60] Como los señalados por Oscar Paredes Morales, donde se reunían afrochoteños de varios barrios para jugar fútbol, beber cerveza y conversar (Comunicación personal, Oscar Paredes Morales, 15 de octubre de 2018).

por medio de talleres y clases, se intenta dar valor a sus raíces ancestrales con la música, la danza y la artesanía.

Esto es algo que también se lleva a cabo en el Valle del Chota, en caso concreto del Centro Cultural del Juncal y los grupos de baile que se pueden encontrar en cada comunidad. Sin embargo, el proceso es distinto, ya que se tiene un contacto directo con las personas mayores y han tenido en parte relación con la memoria viva de sus ancestros, como en las prácticas agrícolas y de hogar, que manifestaban conocer en el grupo de danza Sueño Negro en Carpuela. Mientras que los jóvenes descendientes de afrochoteños que viven en Quito, han conocido de estas historias por medio de sus padres y ocasionalmente por visitas a sus abuelos y familiares en el Valle del Chota, como se pudo constatar con Jairo, percusionista en el grupo Ochún de Quito, que manifestó conocer la historia de sus antepasados por los relatos de sus familiares.

1.2.1. Problemas en torno a la identidad

La identidad se muestra como un elemento en disputa, ya sea por la globalización y su estado de hibridación o por los problemas de estigma que hasta ahora carga el ser afrodescendiente en el país. Se puede decir que el Ecuador es una nación racialmente construida, es decir, que se oponen a las imágenes del indio y del negro (Wong, 2013), puesto que, según Hernán Ibarra (1998), la identidad ecuatoriana se constituye como un proceso biológico en el cual dos distintos grupos raciales y étnicos entran en contacto, generando prejuicios y discriminaciones raciales. Al punto que se puede hablar de la existencia de una "frontera étnica", que implica un artilugio simbólico de dominación blanco-mestiza, que califica tanto a indígenas como a negros dentro de categorías inferiores, como incivilizados, animalizados, entre otras tantas (Guerrero, 1990)[61].

En el caso afrochoteño, nos enfrentamos con ambos problemas, puesto que como señalaba Oscar Paredes y Rubén, la mezcla que se está dando actualmente en la cultura Afrochoteña hace que se esté perdiendo, por ejemplo, con los pasos de los bailes, o la mixtura entre la música esmeraldeña y la del Valle del Chota-Mira, dejando de ser lo que era originalmente, convirtiéndose en "algo más", que debería llevar otro nombre. Al punto en que personas como Rubén están creando su propia identidad, música y danza en torno a lo afrochoteño[62]. De igual forma, esto es visible en las costumbres y tradiciones, que

[61] Al respecto, Luna (1993) destaca que el indio era visto como un elemento de estancamiento para el país, considerándose que debía desaparecer para dar paso a los "hombres civilizados".
[62] Esto será analizado a profundidad en el siguiente capítulo.

como ya se señaló, varían mucho del Valle del Chota-Mira a Quito, pero inclusive en las comunidades afrochoteñas también se han ido modificando, como en el nivel del trato a los mayores, que anteriormente era muy respetuoso, trascendiendo los lazos de consanguinidad, pero que actualmente se ha ido deteriorando por las costumbres que han venido de la ciudad (Comunicación personal, Daniela C, 27 de septiembre de 2016). Aunque también se ha visto afectado por la pérdida de festividades religiosas, que se han ido modificando por los párrocos de turno, como señalaba Barbarita Lara en la Concepción (Comunicación informal, Barbarita Lara, 27 de marzo de 2018).

Todo esto se suma a una discriminación institucionalizada, que se ve reflejada en el sistema educativo, que, como dijimos, tiene una pequeña o nula referencia a las historia, identidad y cultura afroecuatoriana, pese a los intentos de algunos líderes como Juan García y Alexandra Ocles de alcanzar una etnoeducación (Comunicación personal, Oscar Paredes, 24 de octubre de 2018). Pero la exclusión va más allá de las aulas y se encuentra en el cotidiano de las y los afrodescendientes, en el caso de los jóvenes de Casa Ochún se ve reflejado por el trato que suelen recibir, a veces tildados como ladrones o vagos, o en el caso de las chicas como prostitutas, como señaló Alodia Borja (2016), para quien la mujer afro sufre de una triple discriminación, por ser mujer, negra y pobre, y que en la ciudad se ha visto más vulnerada puesto que se ve enfrentada a un cambio en su ancestralidad (vestimenta, alimentación, acento) y luego por la exclusión de la que es víctima, ante lo cual propone "volver a recuperar las cargas culturales de nuestras abuelas y abuelos contra los maltratos de la ciudad" mediante un proceso organizativo de madres que parta de su tradición, desde la cultura, que es justamente uno de los objetivos planteados desde Fundación Casa Ochún.

1.2.1.1. La Casa Ochún (Quito) y el grupo de danza Sueño Negro (Carpuela)

Casa Ochún nace en al año 2002 bajo la iniciativa de Rosa Mosquera y Lindberg Valencia, por la necesidad de crear un espacio donde se puedan manifestar y mantener su cultura afrodescendiente, tanto de la costa como de la sierra. En un primer momento se ubicó en el barrio La Floresta, para mudarse tras algunos años a Carapungo y finalmente al sector de la Universidad Politécnica Salesiana. En este espacio se han formado muchos niños y jóvenes de diversas partes de la ciudad, aunque en los últimos años principalmente de los barrios periféricos del norte, como Pisulí, Calderón, Carapungo, La Roldós, Colinas del Norte entre otros. Su objetivo principal ha sido fortalecer y mantener la identidad y cultura afro por medio del arte, la música y la danza, como señala Lindberg Valencia (Comunicación personal, Lindberg Valencia, 10 de octubre de 2018), aunque

también con un enfoque histórico y de género por parte de la maestra Rosa Mosquera, quien no sólo enseña danza, sino que también forma, aconseja y educa a niños y jóvenes sobre sus derechos como afrodescendientes, mujeres, niños y jóvenes, sobre sus obligaciones, indistintamente de su género, ya sea en casa, la escuela o por donde quiera que vayan, rescatando los valores de su identidad y mostrándolos al mundo; pero también les habla sobre sus luchas y líderes, para que sepan de dónde vienen y hacia dónde deben dirigirse con sus actos, incentivándolos a formarse y demostrar que los afroecuatorianos son más que música y fútbol, cosa que se ve muy marcada en sus hijas, quienes al crecer promulgan lo mismo a sus alumnos.

La labor de Casa Ochún no ha sido sencilla, ha requerido de un gran esfuerzo de Rosa Mosquera y su familia, llevándola a correr muchas veces con los gastos de la fundación por su cuenta, con su profesión de psicóloga clínica y magister en género, pero también le ha hecho involucrarse con las familias de los niños y jóvenes, para poder obtener el permiso de los padres ya sea para los ensayos, las presentaciones o las giras, inclusive para solucionar problemas de orden doméstico (Comunicación informal, Rosa Mosquera). Todo esto enmarcado en que la Casa Ochún se convierte en la segunda familia de estos jóvenes y niños, y como tal, les brinda apoyo y respaldo, luchando porque salgan adelante con sus estudios y lleguen a la universidad, que es otra de las misiones de Rosa, impulsando y consiguiendo becas para que los chicos puedan continuar sus estudios.[63]

Por otro lado, con el grupo de danza Sueño Negro, en Carpuela, también se ve un interés de mantener su cultura y tradición, tanto a nivel nacional como internacional, pero todo este esfuerzo se ve contrarrestado por la necesidad económica, por lo que sus integrantes al crecer se retiran al conseguir un trabajo y por el hecho de que el baile no les genera un ingreso fijo y seguro para sus familias. En este caso no se puede hablar de una plataforma de enseñanza y formación, ya que como comentaba Daniela C., este grupo nació con el afán de tener algo que mostrar a los turistas o para eventos a los que las llamaran, por lo cual no tienen ensayos frecuentes, ni una continuidad, como pasa con muchos grupos de danza en distintas comunidades del Valle del Chota-Mira. Aunque si está entre sus aspiraciones el poder tener una academia o un lugar donde puedan ensayar y formarse, y así poder salir a representar su cultura a muchas partes del país y del mundo (Comunicación Personal, Daniela C., 27 de septiembre de 2016).

[63] Aunque en muchos casos, se ven obligados a abandonarlos por motivos económicos y familiares (Comunicación personal, Paula, 13 de noviembre de 2016).

En este aspecto de formación profesional, se puede ver que dista entre ambos lugares, puesto que Casa Ochún, muchos de los jóvenes esperan poder convertirse en músicos y bailarines profesionales, porque han visto que chicos salidos desde este mismo lugar han conseguido darse a conocer y tocar en agrupaciones y orquestas reconocidas. Mientras tanto, en el Valle del Chota-Mira, muchos jóvenes han dejado de aprender a tocar la bomba, como testifica don C. (Comunicación personal, 13 de agosto de 2016), ya sea por dedicarse al deporte, el trabajo o hacer otro estilo de música. De igual modo, las chicas del grupo Sueño Negro no tenían entre sus ideales a futuro ser bailarinas profesionales, sino que buscaban culminar sus estudios de bachillerato y conseguir un trabajo digno, dedicándole su tiempo libre a la danza, como hacen las integrantes de mayor edad.

Un punto común a considerarse entre ambas organizaciones es el tipo de vínculo que forman entre sus integrantes, ya que tienden a establecer lazos de familiaridad, muchas veces porque son parientes entre ellos, pero no necesariamente. Lo que nos lleva a la construcción de filiaciones por afinidad, en cierto modo marcado por el estigma, como diría Goffman (1963), pero más que nada por su acercamiento a la música y danza afrodescendiente, que Etzkorn (1982) ve como participantes de este quehacer, tanto como músicos o escuchas y que llegan a ser protectores culturales de los mismos, ya que son ellos quienes reproducen estas manifestaciones ya que se identifican con el género musical y su baile, llegando al punto en que la música se convierte en un elemento que logra borrar ciertas barreras de exclusión, como comentaban los miembros del grupo Torbellino de Casa Ochún (Comunicación personal, grupo de música y danza Torbellino músicos, 26 de noviembre de 2016).

Llegado este punto, podemos avizorar una estrecha relación entre la música y la identidad de las personas, ya sea desde su ejecución propiamente dicha, como escuchas, bailarines, compositores o protectores. Ya que la música, al igual que la identidad ha ido cambiando junto con ella, como un ente en constante reconstrucción, bajo el concepto planteado por Hall (2010), ha sufrido de hibridaciones, constantes y cambios, pero siempre intentando mantener su esencia, o lo que en percusión se denomina como "key" o llave, que es el patrón rítmico base que caracteriza a un género o estilo musical de la diáspora africana y del mundo en general (Comunicación personal, Lindberg Valencia, 10 de octubre de 2018).

Así, pasaremos a dar paso a la relación natural que se muestra entre la música bomba y la identidad Afrochoteña, no como dos elementos separados, sino como parte de

un mismo eje, que es el de la cultura Afrochoteña, pero que se ha ido distinguiendo de acuerdo a los contextos geográficos e históricos que ha tenido que atravesar, ya sea en el Valle del Chota-Mira, o en Quito, como migrantes del campo a la ciudad, adoptando nuevas costumbres, conocimientos y sentires, que se ven reflejados en la música y danza de este pueblo.

IV. La música y la identidad, análisis

1. La poética de la bomba

1.1. La bomba y su relación con la historia

A lo largo de los relatos revisados en el capítulo anterior, encontramos varios puntos en que la música ha tomado el papel de vocero de ciertos momentos de la historia Afrochoteña, tanto del tiempo de la esclavitud, así como su camino hacia la libertad, pasando por la manumisión hasta llegar a la Reforma Agraria y el éxodo hacia las ciudades. La música bomba ha ido acompañando la vida de las y los afrochoteños, no sólo como un instrumento y un género musical, sino como un elemento en común de lucha y memoria colectiva, o en el sentido que observa Lara (2011), es un importante evento sociomusical en el que se estrechaban y negociaban lazos comunales, lo cual también da a entender Paredes Morales (Comunicación personal, 15 de octubre de 2018), al hablar sobre la organización comunitaria y el papel de la música para este fin.

En este capítulo se hará la revisión de este componente social que carga la música, constatando en primera instancia su rol dentro de la historia Afrochoteña, comenzando por los adultos mayores, hasta llegar a los jóvenes en el Valle del Chota-Mira y Quito, analizando qué cosas han cambiado o se han mantenido. A continuación, se realizará una revisión sobre los usos y funciones que cumple este género en los procesos identitarios de esta comunidad.

Como siguiente punto se verá la relación de la música y la danza en la vida cotidiana de sus ejecutores, revisando su forma de aprendizaje e impactos que genera. Luego, se procederá a hacer una etnografía de la bomba, tanto a nivel musical, de manera más profunda, pero también de la danza, analizando cuáles han sido las variaciones y continuidades en este género, así como las posibles causas y repercusiones, como los cambios musicales, la introducción de nuevos ritmos y su inserción al mercado nacional e internaciones. Culminaremos con una discusión acerca de lo tradicional en la bomba y su correlato con la identidad de las y los afrochoteños del Valle del Chota-Mira y Quito.

1.1.1. La bomba de los abuelos

Como ya se vio en el capítulo anterior, este grupo etario tuvo todavía un fuerte vínculo con el trabajo agrícola en las haciendas, las cuales mantenían un trato similar al del tiempo de la esclavitud, aunque también se vieron influenciados por la llegada del ferrocarril a esta zona, sobre todo en sector de Salinas-La Concepción, ya que el trabajo

y la vida de las comunidades que se encontraban a los alrededores dependían fuertemente del tren en su economía, ya sea trabajando propiamente en el tren, como don F y don S, o como vendedores, en el caso de la madre de don F, quien tenía un puesto de comidas para los viajeros en Estación Carchi (Comunicación personal, don F. 31 de julio de 2018), o el padre de don S, que se dedicaba a la venta de carbón, aunque también solía criar cerdos (Comunicación personal, don S. 31 de julio de 2018).

La hacienda y la bomba

Para este acápite utilizaremos como referencias las letras de algunas canciones consideradas como "antiguas", tanto por su componente rítmico como por los instrumentos que conforman la agrupación musical. En primer lugar, analizaremos unas que se relacionan al trabajo agrícola o hacendatario, pese a que según Lara (2011), las letras de las canciones no expresen abiertamente contenido de protesta o comentarios críticos a la institución esclavista o del periodo del huasipungo, ya que en opinión de Gualberto Espinosa (en Lara, 2011), la bomba fue usada para atenuar la resistencia, en este caso el padre y tío de Espinosa eran amigos del patrón tocando y componiendo música juntos. Esto es corroborado por Oscar Paredes Morales (Comunicación personal, 15 de octubre de 2018) y por don F (Comunicación personal, 31 de julio de 2018), quienes mencionaron que los patrones solían regalar trago y vacas para las fiestas del pueblo, llegando inclusive a componer canciones juntos. Así la gente se mantenía feliz y distraída, o se oponían a los procesos de organización comunitaria, porque estaban a favor de los patrones y además temían al cura de la parroquia

Para hacer visible la problemática del trabajo hacendatario, posteriormente huasipungero, que abarca a este grupo etario, haremos una revisión de los textos de algunas canciones y coplas, recogidas por Coba (1980), Mullo (2015), Lara (2011), más otras seleccionadas por la autora -encontradas en el medio digital YouTube-. Todas ellas con mayor o menor relación al trabajo agrario. Para luego pasar a analizarlas a profundidad desde sus usos y funciones abordado por Merriam (1964), destacando sobre todo las de simbolismo y las de contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura, acercándonos de esta manera a la relación que se establece con la construcción de la identidad Afrochoteña.

"Mete caña al Trapiche"
A la culebra verde
Cholita no hagas caso,
Mete caña al trapiche
Saca caña bagazo. (bis)
Estribillo:

Meniate, meniate
Yo te daré un medio,
Ele ya me menio
Quiere pes el medio
Estrofa:
Anoche yo fui por verte
Por el hueco del tejado,
Salió tu mama y me dijo
¡por la puerta condenado! (bis)
Estribillo:
Meniate, meniate
Yo te daré un medio,
Ele ya me menio
Quiere pes el medio. (bis) (Coba, 1980, pp. 191-192)

Como expone el mismo Coba (1980) en relación al texto de la canción, ésta hace referencia al duro trabajo que se tenía en la hacienda cañera durante la época de la esclavitud, así como las condiciones y peligros que se corrían en el medio de trabajo: "A la culebra verde, Cholita no hagas caso […]", así como también da señales del modo de producción esclavista: "mete caña al trapiche, saca caña bagazo", lo que implicaba una distribución del trabajo, comandado en ciertos casos por un 'negro capitán de cuadrilla', así, unos llevaban la caña junto al trapiche, otros la sacaban y metían para producir el jugo que sería transformado en los artículos de consumo.

El estribillo de esta bomba también hace alusión a la datación histórica de esta bomba, que, según documentos testamentarios, se remonta a finales del siglo XVI y principios del XVII, siendo el "medio" una referencia al medio real, circulante monetario en aquella época (Coba, 1980). Esto se hace presente también en el testimonio de don S. al hablar del pago que recibía su madre por el trabajo en el cañaveral "…les habían solido pagar, antes sabía haber el calé, después viene el centavo, de ahí ya 5 centavos se llamaba el medio y por ahí" (Comunicación Personal, Don S., 31 de julio, 2018).

De igual forma, el estribillo denota que seguramente el "administrador" o el dueño de la hacienda ofrecía este "medio/medio real" a la mujer negra que mejor bailara o fuera su preferida, mas en la parte que le sigue se muestra el descontento y reclamo de la mujer al no recibir el ofrecimiento: "ele ya me menio, quiere pes el medio". En dinámicas más actuales, esto se seguía dando en las fiestas relatadas por don F en las que los patrones bajaban con trago, o mandaban a sacrificar una vaca, como mencionaba Paredes (Comunicación personal, 15 de octubre de 2018), con lo que se reproducía la idea de festividad andina, en la cual el patrón o dueño de la hacienda, como medida para mantener a sus trabajadores a su favor, era el prioste o colaboraba en las fiestas (Guerrero,

1990), así, además de tenerlos de su lado, se creaba un tipo de deuda hacia el patrón bajo los principios de la reciprocidad (dar, devolver, recibir)[64]. Por lo cual, el trabajo de organización comunitaria se vio dificultado por este tipo de dinámicas, como manifestaba Paredes Morales, quien veía en las bebidas alcohólicas un elemento importante que unía a patrones y empleados (Comunicación personal, 15 de octubre de 2018) y que se ve reflejado en la siguiente bomba.

> "La bomba Manuela"[65]
>
> En la fiesta de Sana Ana
> Ya verán, ya verán;
> Hay una samba maltona
> Ya verán, ya verán;
> Sin siquiera con un soltero
> Ya verán, ya verán;
> Ya acá abajo los solteros
> Ya verán, ya verán;
> Ya que vas acompasada
> Ya verán, ya verán.
>
> La bomba, la bomba
> La bomba Manuel;
> La chicha se llama Juana
> Y el aguardiente Manuel.
>
> La chicha y el trago
> No tiene anís
> Meniate, meniate
> Matita de ají;
> Como se menean
> Las de por aquí (Coba, 1980, p. 187).

Esto en parte puede seguir explicándose por la participación de los patrones o dueños de hacienda en las fiestas de las comunidades, ya que, según don F, la bomba nació en Santa Ana

> el dueño de la hacienda se llamaba Alfonso Herrera, ya, entonces él hacía esas canciones, las letras y daba así a los negritos que tocaban la guitarra ya con todo, la música no pues, entonces los negritos cogían las guitarras, se ponía a cantar el dueño de la hacienda y ahí iban aprendiendo los negritos, 'tonces si ahora se escucha la bomba, como decir, allá en el Valle del Chota, son letras de aquí, aquí nació la bomba, en Santa Ana (Comunicación Personal, don F. 31 de julio de 2018).

[64] Sobre el tema de la reciprocidad, se puede profundizar en el libro "Reciprocidad, don y Deuda" de Emilia Ferraro y en el "Ensayo sobre el don" de Marcel Mauss.
[65] En Mullo (2015) aparece como "La Bomba Manuel" y se sustituye la palabra "fiesta" por "hacienda". Además, hay variantes a esta canción como la "Zamba Maltona" en Coba (1980, pp. 221-222)

De acuerdo a este mismo testimonio, así fue como nació la bomba "Comay Pastora"[66] la cual habla de la llegada del tren al Cabuyal, en la zona de La Concepción. En cierta parte de la letra, habla igualmente del tipo de relaciones laborales: "sino le gusta esta canción, sino le gusta esta canción, toque la bomba de su patrón, toque la bomba de su patrón" (Herrera & Hermanos-Padilla, 1983), indicando la colaboración de los mismos en la creación de bombas, llegando inclusive a existir "La Banda de Peñaherrera", que es conocida también como una canción, pero que parece hace referencia a la banda de uno de los patrones como "la mejor de la comarca, porque ha ganado en concursos en todito el Imbabura", tras lo que le sigue el ya revisado estribillo "meniate meniate…", seguido por la siguiente estrofa

> Los negros de Monopamba
> Son valientes y aguerridos,
> A los de Apuela les dicen
> Que no saben ni pararse (Coba, 1980, p. 212).

La cual reproduce nuevamente el modo de producción de la época, que consistía en la explotación de la mano de obra, así como también muestra la diferencia entre los negros de Monopamba, población ubicada en la frontera entre Ecuador y Colombia y los de Apuela, en la región de Cotacachi, Imbabura[67].

Pero esta bomba también refleja ciertos actos de los patrones, como el abuso del que eran víctimas las mujeres jóvenes en algunas haciendas, como contaban don F. (Comunicación personal, don F., 31 de julio de 2018) y Oscar Paredes (Comunicación personal, Oscar Paredes Morales, 15 de octubre de 2018), quienes decían que los patrones o sus hijos solían bajar y se llevaban a las señoritas, o como les decían "zambas maltonas", ante lo cual no se solía hacer nada más que ver.

1.1.2. La bomba de los renacientes[68]

Pero la música no solo mostraba la relación con la tierra, sino también con los cambios sociales y económicos que afrontaba el Valle del Chota-Mira, como la llegada del tren, que es algo que también se hace visible en la canción "El tren de la capital"

> El tren de la capital (bis)
> ya ha llegado al platanal del Cabuyal (bis)
> entonemos una bomba a la patria ecuatoriana (bis)
> Comai Pastora tómese un trago (bis)
> y tómese un trago de este barril (bis)
> gritando viva Ferrocarril (bis)
> si no le gusta esta canción (bis)

[66] Que más conocida bajo el nombre de "El tren de la capital".
[67] La relación entre ambos sitios no ha sido revisada en este trabajo, pero podría ser un hallazgo interesante.
[68] Término con el que se referían los adultos mayores sobre sus hijos y nietos.

toque la bomba de su patrón (bis)
si no le gusta esta canción (bis)
toque la bomba de su patrón (bis) (Herrera & Hermanos-Padilla, 1983).

El tren significó un gran avance para las comunidades por las que pasaba, en el caso de Estación Carchi, muchos trabajadores de las haciendas colindantes como Santa Ana y Concepción pasaron a habitar este territorio bajo el consentimiento de sus patrones, "dieron unos pisos de diez metros para que hicieran las casitas […]" (Comunicación personal, don F., 31 de julio de 2018). Además supuso un cambio en las dinámicas de trabajo, porque ya no se dedicaban solamente al trabajo agrícola, sino que se expandieron hacia el comercio, el mantenimiento de las vías férreas, al mismo tiempo que abrió la posibilidad para que migraran hacia la costa, como muestra otra canción que lleva también el nombre de "El tren de la capital", pero que trata sobre la migración, que tienen sus comienzos con la llegada del ferrocarril pero que se vuelve más recurrente a partir de las reformas agrarias a mediados de los 70's y el cese de funciones del tren en los 90's debido a la crecida del río Mira (Comunicación personal, don F. 31 de julio de 2018), de donde se desprenden canciones como la famosa "Carpuela linda", "Río Chota", "Rumbo al oriente", "Vampos pa'Manabí"[69], entre otras, que tratan bien sea sobre la crecida del río Chota y la falta de ayuda por parte del Estado, o la tristeza de dejar sus comunidades y seres queridos.

El tren llegó a las comunidades del Valle del Chota-Mira a principios de los 50's, según el testimonio de don F. y junto con él trajo la posibilidad de nuevos trabajos, de migrar o simplemente conocer nuevos sitios. Pero además del tren, lo que marcó un hito para las y los afrochoteños fue la Reforma Agraria, ya que es partir de ésta que tienen acceso a un pedazo de tierra propio para trabajarlo a libertad, como ya se revisó en el capítulo II. De esta generación que vio la llegada del tren y atravesó los procesos de lucha de la Reforma Agraria vienen los llamados "renacidos", como se los llama en el Valle del Chota-Mira por las personas mayores[70], ya que ellos y ellas ya nacieron con esa libertad y con una serie de posibilidades tanto para trabajar como para estudiar, y son justamente las personas de esta generación las que han migrado, en gran parte, a ciudades como Quito e Ibarra, llevando consigo su música y componiendo nuevas canciones, con temáticas diferentes que si bien siguen hablando del cotidiano de las y los afrochoteños, también van ganando terreno las canciones que hablan más sobre el romance, y éste mezclado con

[69] Todas éstas, excepto por "Carpuela linda", se encuentran en Coba (1980)
[70] Término utilizado por don C para la generación que le sigue.

el fenómeno migratorio, que, como ya revisamos, se hace presente en la canción "El tren de la capital", esta vez del grupo Auténticos del Valle que tiene la siguiente letra

> Allá viene el tren
> allá viene el tren de la capital (bis)
> gritando va pal altamar (bis)
> wi wi wi wiiii gritando va pal altamar (bis)
> y qué pasó que ya no pita (bis)
> llegando a Lita se descarriló (bis)
> wi wi wi wiiii gritando va pal altamar (bis)
> ¿Locomotoras para dónde vas? (bis)
> me voy para San Lorenzo
> me voy al muelle y me quedo allá (bis)
> wi wi wi wiiii gritando va pal altamar (bis hasta el fin de la canción).

La misma que, al ser interpretada por el grupo Hermandad del barrio Carapungo de la ciudad de Quito durante el "Festival de Música y Danza Afroecuatoriana. Dedicado a la mujer migrante", llevado a cabo en noviembre de 2016, adicionaba un dialogo intermedio en la canción:

> A: Que yo he decidido que me voy de viaje
> B: Mijita no se vaya, no la estoy echando, usted se va por su propia.
> A: Yo le voy a contar que yo me voy en el tren
> B: Pero mijita, algo me dice que no tienes que irte
> A: Yo ya decidí me voy
> B: Bueno pues mija, que le vaya bien, vaya con Dios, no le echo ni le detengo. Vaya y vaya, chao!"

Lo cual, muestra no solamente los percances que se suscitaban en el ferrocarril, como los descarrilamientos, sino que a través de un romance, hace visible la migración de afrochoteños a la costa y la tristeza ante su partida, así mismo se puede apreciar en otra bomba de Auténticos del Valle llamada "Marianela", donde le pide "[…] no te vayas más allá, ven pronto por favor que yo te amo mucho más".

Actualmente existen varias bombas de grupos como Marabú, Generación 2000, Auténticos del Valle, entre otras, cuyas letras se refieren concretamente a la identidad Afrochoteña, haciendo alusión a su historia, memoria y tradición a través de su música, como puede verse en la canción Bomba y Yembé, de Marabú,

> Estribillo
> Bomba, suenas tú
> Yembe, sueno yo (x4)
>
> Estrofa 1
> Del Continente Africano
> Desde allá nos han traído
> A esta tierra que nunca
> Nos había pertenecido (x2)

Estrofa 2
Los primeros que han llegado
Nos dejaron su legado
Costumbres y tradiciones
Dejan a nuestro cuidado (x2)

Estrofa 3
Soy cristiano, soy humano
Soy latinoamericano
Que el mundo entero lo sepa
Soy un Afroecuatoriano (x2)

Estrofa 4
Somos paz, somos ternura
Somos de una tierra pura
Permítannos presentarnos
Porque esta es nuestra cultura (x2).

Con lo que se expresa un interés en mantener viva la historia de sus antepasados, como menciona Plutarco Viveros (En Lara, 2011), integrante del grupo Marabú, quien al contar sobre la historia de la agrupación dice que su idea original no era hacer dinero, sino reunir e impartir conciencia entre los afrochoteños, sindo la bomba una parte importante de us herencia cultural. Por lo cual, a lo largo de sus 5 discografías[71] siempre hay alguna canción con este tipo de contenido en sus letras, como "Bomba Caliente", "bomba bomba", "a golpe de bomba", "vivencias" y "Coangue".

Pero en Quito, las generaciones que migraron o son hijos de estos migrantes, también siguen generando nuevas bombas, o mixturas de éstas con otros géneros. En el caso de Kevin Santos, músico formado en Fundación Casa Ochún y con raíces en el Valle del Chota-Mira, ha producido canciones donde introduce el ritmo de bomba, tales como "bomba e tambor", o la más reciente "herederos", que abordan la historia de sus ancestros y la herencia cultural que les ha sido legada. No obstante, esto no quiere decir que sus liricas vayan solo en torno a la historia e identidad, sino que han tomado un gran vuelco, sobre todo al mezclarse con otros ritmos, como comentaba Jaime integrante del grupo Ochún de Quito, quien comparando las letras de las bombas antiguas dice: "[…] las de antes, habían bombas que hablaban de su pueblo, de amor, ya bueno, esa es la tradicional. Las bombas de ahora ¿qué hablan? ... hay bombas que han sacado "que el culaso", bueno son bombas, o sea, no tienen... o sea, ahora sacan música sin sentido, se podría decir" (Comunicación Personal, Jaime, 4 de diciembre de 2016).

[71] Revisadas hasta el año 2011 por Lara (2011)

1.2. La bomba de los viejos y de los Renacientes

Como pudimos apreciar, las letras de las bombas suelen evocar a relaciones de dominación colonial, al igual que a situaciones del cotidiano, para lo cual hacen uso de la estructura de la copla hispana (Mullo Sandoval, 2015), intercalando estrofas, estribillos y las repeticiones de los mismos. A lo largo del tiempo y los cambios que se han ido suscitando entre los habitantes del Valle del Chota-Mira, han llevado, en cierta medida, al cambio en la lírica de la bomba. En el caso de los mayores, manifestaban que las letras que se escuchan actualmente no los representan y no pueden ser consideradas como bombas (Comunicación personal, don C., 13 de agosto de 2016), en algunos casos adaptándose a los géneros más actuales como la salsa, el merengue, e inclusive el pop, de hecho, Jaime, un joven músico de Casa Ochún en Quito, mencionaba que se suele hacer bomba a canciones populares de otros estilos, o fusionándose con géneros urbanos como el rap y el reggaetón, donde las letras, a su consideración no tienen un contenido significante como el de antes, sino que abordan un romance cargado de erotismo (Comunicación personal, Jaime, 4 de diciembre de 2016), además de que han perdido la estructura clásica de la copla.

Esta diferencia generacional en gran medida se ha visto marcada sobre todo por los jóvenes que ahora habitan en Quito, lugar donde la bomba se ha transfigurado, fusionado e hibridado. No obstante, como ya se señaló anteriormente, existen todavía actores que aun habitando en la capital han decidido mantener vivas sus tradiciones en la bomba, rescatando su poesía que habla sobre la historia de sus antepasados, al mismo tiempo que hacen una denuncia social ante la discriminación y maltrato de la que son objeto hasta ahora, como se puede escuchar en la canción “Bomba el tambor” (Anexo 1) de Kevin Santos, donde se encuentra una mixtura de canciones de más corte tradicional de bomba, como “Bomba y Yembe” de Autenticos del Valle, más la introducción de elementos más modernos, como la constitución del afrodescendiente en el Estado ecuatoriano y los procesos de lucha actuales en contra de practicas discriminatorias, mas ya no se tiene tan presente el componente agrario, puesto que la importancia de éste ha sido ocupado por las nuevas ocupaciones que se dan en las ciudades, por lo que más se mantiene en la memoria colectiva, como muestra el grupo de danza “Sueño Negro” de Carpuela, quienes si bien aun mantienen prácticas agricolas, se han ido reemplazando por otro tipo de trabajos en el comercio, los servicios y oficios, tales como ser enfermeras, policas, etc (Comunicación personal, Grupo Sueño Negro, 10 de noviembre de 2016). Mostrándose de esta manera que la poética de la bomba se va transformando y

reconstruyendo al igual que lo hace la identidad, en un *continuum*, en lugar de mantenerse estática en el tiempo, sobre esto es lo que revisaremos a continuación.

1.3. La bomba y la identidad

La poética de la bomba, como ya hemos venido viendo, tiene una fuerte relación con la vida, de hecho, es algo que la caracteriza y ha sido enfatizado por la mayoría de entrevistados, es por esto que tiene un papel muy importante en la construcción de la identidad Afrochoteña, siendo una fuente de transmisión directa, no solamente de la historia y luchas sociales, sino que también tiene un trasfondo que habla sobre la dominación colonial, como dice Mullo (2015), y habla sobre las configuraciones que han llevado a la manera en que se ha constituido el ser afrochoteño en cierto momento de la historia, ya que la identidad, en este sentido, tiene un anclaje en el pasado que se proyecta hacia el presente y el futuro, por lo que es no es tan importante lo que "se es", sino lo que se quiere "llegar a ser" (2010).

Por tanto, en esta sección se hará, en primer lugar, una revisión de las funciones que cumple la música en las ramas de la etnomusicología y musicología, para luego pasar a la relación de estas funciones con la identidad, teniendo como eje principal el concepto de diáspora, que los sitúa como un grupo resultante de un movimiento transatlántico que cargó con sus tradiciones y costumbres (Izard Martínez, 2005), pero que al mismo tiempo gracias a sus propios procesos de adaptación y acoplamiento al nuevo territorio, fueron introduciendo, mezclando nuevos elementos, así como también negociando y resistiendo con los propios (Clifford, 1994). Por último, y en torno a este mismo concepto, se pasará a analizar se carácter revolucionario, de denuncia y resistencia cultural.

1.3.1. La bomba y sus funciones

Para Merriam (1964), la música no puede ser producida de personas para otras, ésta se deriva del comportamiento humano, son una continuidad, en la que el comportamiento está configurado para generar sonidos musicales, por lo cual, para Herskovits (2011), la música es un reflejo de la vida de un pueblo en cierto período, así como sus aspiraciones valores y objetivos. Pero además, la música es un medio de comunicación, al ser investida de significados simbólicos acordados tácitamente por los miembros de la comunidad, siendo así utilizada de manera habitual en las diversas actividades que se realizan, así, Merriam (1964) distingue el rol de la música entre usos y funciones, los usos son las situaciones en que se emplea la música y las funciones las razones por las que se da.

Entre las funciones que podemos destacar con el fin de analizar a la bomba, están la emocional, cuya mayor manifestación se da en las letras, como un vehículo para manifestar ideas y emociones que no se hacen presentes en el cotidiano; de igual forma, otra de las funciones es la de contribuir a la continuidad y estabilidad de una cultura, ya que "[…] la música funciona como mecanismo de alivio emocional para un grupo de personas que realizan actividades juntas" (Merriam, 1964, p. 289. Traducción propia), siendo una válvula de escape, al mismo tiempo que contribuye a la constitución de una solidaridad, ya que al ser una forma de comunicación conectada a la emoción, logra conectar a las personas por medio de sentimientos comunes expresados generalmente en las letras, permitiendo la adaptación e integración de la sociedad.

Esto puede ejemplificarse en lo mencionado por Jaime quien decía que la bomba en el tiempo de la esclavitud era una forma de comunicación secreta, ya que a algunos esclavos se les había cortado la lengua por revelarse (Comunicación personal, Jaime, 4 de diciembre de 2016), pero también tiene esta función de válvula de escape sobre todo ante prácticas racistas, ya que la música ha logrado borrar momentáneamente esta diferencia socialmente construida, tal como manifestaron miembros del grupo Torbellino (Comunicación personal, grupo de música y danza Torbellino, 26 de noviembre de 2016).

Pero la música no sólo refleja a una sociedad, como menciona Herskovits (2011), porque es la gente la que la produce, crea y construye como una experiencia musical, que sólo se puede comprender si se la asume como una identidad tanto subjetiva como colectiva, pues "la música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente […]" (Frith, 1996, p. 184). Y al igual que la identidad, la música también es un proceso inacabado, como el que menciona Hall (2010). Lo cual, hace que se coloque no como un elemento más que integra a la cultura, sino que encarna a la cultura (Merriam, 1964), funciona de la misma forma, como diría Frith (1996).

Así, la música en este aspecto tendría entre sus funciones la de la contribución a la estabilidad, puesto que por medio del contenido emocional de sus letras logra consolidar una solidaridad entre sus escuchas e intérpretes (Merriam, 1964), porque como ya se vio, la poética de las letras de bomba tienen relación con la vida de las y los afrochoteños, como mencionaba Rubén Congo, la poseía habla de la cultura, de la negritud, de la historia de sus antepasados venidos desde África en calidad de esclavizados. Para Congo, la poesía es la parte más importante de la bomba, ya que es la que le da su razón de ser, su esencia y semilla, porque es la que carga con todo el

contenido histórico, de la vida de sus pobladores, como aquella poesía que él escuchó en su adolescencia y le inspiró a escribir, la misma hablaba sobre las mujeres que iban a lavar al río (Comunicación personal, 23 de octubre de 2018). Para Oscar Paredes Morales, la letra también tiene una gran carga, puesto que "la bomba es una forma de expresión de la vida cotidiana, del vivir" (Comunicación personal, 24 de octubre de 2018).

Y esto es justamente lo que se recoge en las canciones revisadas anteriormente, la bomba encarnando la vida de las personas en ese momento histórico específico, por eso su relación con el trabajo en la hacienda, el ferrocarril, la relación con los patrones, cosas que pasaban en el cotidiano, como la quema de una casa "ya se ha quemado la casa, la casa de Marujita, quema y se quema, la casa de Marujita […]" (Comunicación personal, Oscar Paredes Morales, 24 de octubre de 2018). Pero también hablan sobre el amor y el desamor como parte de la vida de las y los afrochoteños, ya que son todos estos elementos los que se conjugan para no solo ser un reflejo de sus vidas, sino para encarnar ese momento.[72] Todo esto teniendo en cuenta que "el poder e importancia de la musica entre los negros del Atlántico ha crecido en proporción inversa al limitado poder expresivo del lenguaje" (Gilroy, 1993, p. 74).

De este modo, la música no fue solo una forma de entretenimiento, en fiestas y celebraciones, sino que se convirtió en un medio informal de traspasar conocimiento, puesto que esta población desde su introducción en el país como esclavizados, ha seguido sufriendo de una discriminación estructural, siendo un grupo que entra en la categoría de subalterno, es decir, que su relación con los "otros" se da de manera inequitativa, subordinándose ante los "dominantes", quedando su historia relegada o exluida (Gramsci, 1981), tal y como pasó con el papel que tuvieron en las guerras independendistas (Chaves, 2010), el opacamiento de la organización comunitaria durante el gobierno de León Febrés Cordero plasmada en la bomba "El Morejón" (Anexo 2), donde se relata la persecusión de un líder comunitario por parte de la CIA (Comunicación personal, Oscar Paredes Morales, 15 de octubre de 2018), o el caso de la educación formal donde no se ha incluido mayor información sobre la historia afroecuatoriana, que se notó durante una entrevista con un grupo de jóvenes de fundación Ochún en Quito (Comunicación personal, grupo de música y danza Torbellino, 26 de noviembre de 2016).

[72] También se puede entender como una manera en que *habitus* se manifiesta, puesto que la poesía de la bomba muestra las condicionantes sociales y culturales por las que han atravesado los afrochoteños y que les han dado un punto de partida para su agencia (Bourdieu, 1991).

Ante esto han surgido iniciativas en torno a la etnoeducación, como la de Juan García, quien dice: "Es posible que la historia de los que imponen y mandan, no quiera recordar los violentos procesos de aculturación que los distintos pueblos negros del Ecuador, vivimos a lo largo de los quinientos años que duró la esclavitud de nuestro pueblo" (1983, p. 11), por lo que hace un llamado a recuperar la memoria guardada en las voces de los ancestros, ya que son esos significados y recuerdos de la esclavitud la más importante razón para articular los procesos de resistencia, "[…] las escuelas que la sociedad mayor pone en nuestras comunidades, enseñan a nuestros hijos lecciones y valores culturales, que son totalmente ajenos a nuestra tradición y a nuestra historia; es para eso, que las ponen" (García Salazar, 1983, p. 12), algo que también comparte Lindberg Valencia al decir"[…] lamentablemente la educación está diseñada para entrenar a las personas para cumplir ciertos roles, ciertos roles de servicios, o de burocracia, o eventualmente de, qué se yo, de ser dependiente, casi no te educan como para tener una independencia" (Comunicación personal, Lindeberg Valencia, 10 de octubre de 2018).

1.3.2. La bomba y la resistencia cultural

Pero esta forma de manejar la historia afro deviene de dos procesos, por un lado el de dominación y subalternización, y por otro, el de la globalización, que mantiene este posicionamiento de poder mediante la proliferación de discursos neoliberales. Un ejemplo de ello es que la sociedad "moderna" en América Latina sea resultado de la yuxtaposición, sedimentación y entrecruce de tradiciones indígenas e hispanas católicas, repercutiendo en acciones políticas a nivel educativo y de comunicación, donde las élites y los aparatos estatales hicieron un simulacro por ordenar los Estados, formando "culturas nacionales" que dejaban fuera a enormes poblaciones indígenas y campesinas, recluyéndolos en los sectores populares, de donde resultan varias formaciones híbridas en todos los estratos sociales, siendo el lugar de lo "popular" desde donde se definen los sectores subalternos, por medio de estrategias desde las cuales se posicionan (García Canclini, 1990).

Dentro de lo popular se encuentra la categoría racial de "negro", históricamente excluida y negada del carácter humano, lo que ha hecho que éste haya incluso llegado a negarse a sí mismo "el negro quiere ser blanco […] los negros quieren demostrar a los blancos, cueste lo que cueste, la riqueza de sus pensamientos, la potencia igual de su mente" (Fanon, 2009, p. 44). Pese a esto, el negro se asume como tal, como ancestro de esclavos, conviertiéndose en poeta del mundo (Fanon, 2009). De esta forma se auto

denomina Rubén Congo, el poeta de la bomba, quien escribe sobre su historia, para quien la bomba y su poética siempre tiene que hablar sobre rebeldía (Comunicación personal, Rubén Congo, 23 de octubre de 2018), porque la bomba en cierta manera significa libertad, personifica la diferencia colonial hoy expresada como afrochoteño en sus dimensiones sociales e históricas, pero tambien media la experiencia del poder colonial como un proceso sociomusical de renovación y transformación, con esta estructura dual, la bomba codifica y revela la naturaleza de la diferencia colonial y expone lo que la colonialidad inteta borrar, la diferencia racial (Lara, 2011), entendiéndose a ésta como la búsqueda de autenticidad en la negritud y la diáspora africana.

Así, la bomba, al hablar sobre la historia y vida de los afrochoteños, se posiciona dentro de la diáspora afro, teniendo presente el lugar de origen de sus ancestros y un proceso que ha pasado por opresión racial, político-económica y cultural, que se comparte entre los afroamericanos (Lao-Montes, 2011). Esto se hace muy presente en canciones como "Bomba el tambor" de Kevin Santos y "Bomba y Yembé" de Marabú, donde se hace referencia una identidad afro a nivel nacional y regional. Al fin y al cabo, la música ha tenido el poder de desarrollar luchar, transmitir información, organizar la conciencia y poner a prueba, desplegar o amplificicar la agencia política, "[…] cuando representa el mundo tal cual es contra el mundo tal cual lo anhelarían los racialmente subordinados, esta cultura musical aporta gran parte del coraje necesario para seguir viviendo en el presente" (Gilroy, 1990-1991 en Frith, 1996, p. 200).

La bomba, en este aspecto se convierte en una plataforma o herramienta de resistencia cultural, como diría Lindeberg Valencia (Comunicación personal, 10 de octubre de 2018), puesto que la música tiene un poder más fuerte que el de la palabra, al generar una experiencia que ofrece una percepción del yo y de los otros (Frith, 1996), al mismo tiempo que entra en un campo de negociación para la aprobación de estas formas híbridas (Bhabha, 2002), porque la cultura negra no es pura

> [...] en la cultura popular negra estrictamente hablando, etnográficamente hablando, no hay formas puras en absoluto [...] Estas formas son siempre impuras, y hasta cierto grado hibridadas a partir de una base vernáculas. Por lo tanto, deben ser siempre escuchadas no con un sentido de recuperación de un diálogo perdido que contenga las claves para la producción de nuevas músicas (porque nunca se da de manera simple el retorno a lo viejo) sino como lo que efectivamente son, adaptaciones moldeadas para los espacios de la cultura, mezclados, contradictorios e híbridos (Hall, 2010, p. 299).

Así es como se han tenido que ir buscando lugares "entre-medio", elaborando estrategias de identidad (Bhabha, 2002), donde la bomba ha cumplido con su función de transmisora

y guardiana de conocimiento. Para lo cual no se ha quedado estática en el tiempo, sino que se ha ido reconstruyendo al igual que la identidad, encontrándose con elementos nuevos que rompen con el continuum pasado y presente, creando un sentimiento de resistencia hacia este, como un acto de insurgencia ya que es una manera de renovar el pasado (Bhabha, 2002). Lo cual trasladado hacia el caso de la bomba, se hace presente no solamente en los mensajes que transmite la bomba en sus letras, sino en las fusiones que se dan con distintos ritmos, como es el caso del grupo Chota Madre, que tiene una fuerte influencia del Jazz y otros ritmos latinoamericanos y andinos.

De esta forma, la bomba desde su lírica o poética lleva este rol de transmitir y vivificar una historia relegada, con lo cual se constituye en un instrumento de resistencia cultural e identitaria, pero la bomba no se queda solamente en lo que dicen sus canciones, sino justamente en esta experiencia que genera tanto en sus escuchas como intérpretes, teniendo la fuerza de consolidar grupos en torno a este género, como vería Etzkorn (1982), por lo cual, a continuación pasaremos a revisar a la bomba desde la experiencia de sus interpretes, tanto en música y danza, aterrizando así todo este bagaje teórico en la vida de las y los afrochoteños, y en el caso de Quito, de sus descendientes.

2. La bomba viva

Este segmento revisará cómo las y los afrochoteños, o sus descendientes en Quito, viven la bomba, su proceso de aprendizaje y experiencias, en sí, que han pasado siendo intérpretes o danzantes de la bomba, aterrizando así el bagaje anteriormente revisado e introduciendo la forma en que se han ido enfrentado ante la modernidad, ya sea producto de la migración o por las introducciones tecnológicas. Para este fin se dividirán los grupos de estudio por edades y localización geográfica[73].

2.1. Los adultos y jóvenes del Valle del Chota-Mira

2.1.1. El aprendizaje

El acercamiento a la bomba en los adultos y viejos del Valle del Chota-Mira es algo que se menciona como parte de la vida, porque es algo que se hace en el cotidiano, se crece escuchando y bailando bomba, tal como supieron expresar todos los entrevistados en Juncal y Carpuela, por ello el ser músico o danzante no es algo que tenga que ver con el parentesco en sí, sino con la afinidad que se tiene con la música (Comunicación personal, don C., 10 de noviembre de 2016).

[73] La localización viene marcada por lo que Nettl (1964) denomina área musical y que permitirá compararlas, encontrar puntos en común, así como posibles influencias.

Antiguamente, en la época de los abuelos, no habían tantos aparatos para escuchar música, por lo que toda la música se hacía en vivo, con la bomba, la guitarra, la voz y el alfandoque (Comunicación personal, don C., 10 de noviembre de 2016), aunque en ocasiones también se acompañaba con la hoja del naranjo o la guayaba. En el caso de Jesús Torres, habitante de la comunidad Palo Amarillo, parroquia de Lita, se incoraban también instrumentos de monte, siendo así que él aprendió a tocar la hoja del naranjo en la escuela, porque la profesora sabía algo de música. Pero su ilusión era aprender la guitarra, aunque no era fácil conseguir una. Su gusto por la guitarra comenzó desde que escuchaba la música de las fiestas, a las que no podían ingresar porque no dejaban entrar a los niños, sin embargo, a veces le pedía prestada la guitarra a algún mayor y en sus palabras la sacaba enseguida. Luego de un tiempo, la profesora de la escuela los motivó a formar una banda mocha, donde fue el músico mayor y aprendió bien la bomba y sobre los instrumentos del monte (Torres Minda, 2012).

En el caso de don C., en el Juncal, él no solamente aprendió a tocar la bomba, sino que es, hasta el momento, uno de los pocos artesanos que la construye de forma totalmente manual. Él aprendió aproximadamente a los 18 años de su tío Pedro Carcelén, por el interés que le surgía de observarlo construirlas, su emoción era que "[…] como todo mundo esas bombas usaba, entonces yo hacía bomba y les emprestaba a los vecinos, pa' que toquen en sus casas, lo que quiera que sea... tranquilo... y de ahí seguí vendiendo" (Comunicación personal, don C. 1 de septiembre de 2016). La bomba era la principal acompañante en las fiestas de los jóvenes y mayores, así que no era extraño saber tocar, porque si alguno ya se cansaba, pues lo reemplazaba otra persona, tocando hasta altas horas de la noche o el siguiente día. El padre de don C. también fue músico de bomba, por este motivo, una de las canciones que don C. siempre canta es una que compuso su padre, que lleva por título "Vicente" (Anexo 3), la cual mezcla sobre la vida en el Juncal y el amorío con una chica.

Para don C. la bomba de su tiempo le trae a la memoria su juventud, las fiestas a las que iba con sus amigos, pero también el trabajo, ya que sus padres lo sacaron de la escuela cuando estaba en tercer grado y empezó a trabajar en algunas haciendas. En este aspecto, podemos observar nuevamente lo que dice Merriam (1964) sobre su función como válvula de escape, puesto que en medio de la ardua vida laboral que vivió don C., los momentos de fiesta acompañados por la bomba son de los más gratos y que disfruta hasta ahora, cuando lo invitan a tocar con los jóvenes de su comunidad, por ejemplo.

Don C. se ha vuelto un referente para muchos jóvenes y adultos, por lo que en el año 2012 fue homenajeado por el grupo Chota Madre y el Museo Metropolitano de Nueva York en esa misma ciudad, donde enseñó el proceso de construcción de la bomba, la misma que fue dejada como parte de la colección del museo. Para don C. este fue un evento muy importante, porque además de conocer los Estados Unidos, fue un reconocimiento a su trabajo y al valor cultural del mismo a nivel internacional, lo cual ha sido una de las consignas más importantes de los movimientos afroecuatorianos de reivindicación social y cultural, lo que se quiere llegar a ser, siendo la música un instrumento que "[…] nos da una experiencia real de lo que podría ser ideal" (Frith, 1996, p. 210) y que se hace tangible en este tipo de personajes que se vuelven referentes para las demás generaciones.

Entre los "renacidos", como denomina don C. a quienes le preceden, están, don Luis, Oscar Paredes Morales y Rubén Congo, quienes si bien nacieron en comunidades del Chota-Mira (Salinas y Carpuela, respectivamente), migraron hacia Quito a temprana y mediana edad, pero también está Daniela C., en Carpuela quien todavía vive en Carpuela y don L., en Juncal. Los cuatro tienen un fuerte vínculo con la bomba, sea con la música o el baile. En el caso de Oscar, no fue como si tuviera un acercamiento a la bomba, sino que nació con eso, al ser parte de su cultura, en su casa se la escuchaba, bailaba, además de que en cada casa tenían algún instrumento, ya sea de percusión, la hoja, la guitarra o el requinto (Comunicación personal, Oscar Paredes Morales, 24 de octubre de 2018). Algo similar ocurrió con Rubén, solo que él se inclinó más por la poesía y ya siendo adulto aprendió a tocar la bomba, a construirla e inclusive a generar una propia cultura a partir de la bomba, la "Bombachera bim bum ba" (Comunicación personal, 23 de octubre de 2018). En el caso de don L. más que tocar un instrumento, él canta y lo hace desde que era pequeño, presentándose en pequeños escenarios, hasta acompañando a agrupaciones de bomba reconocidas como Marabú. Don L, también ha compuesto música, entre bombas y pasillos, que son sus favoritos, y en cuyo ritmo escribió una canción sobre el volcamiento de un bus de la cooperativa Espejo, en el año 2012 aproximadamente[74] (Comunicación personal, don L., 14 de diciembre de 2016).

[74] Dando más realce al hecho de que la música se vuelve en un canal de comunicación, porque como dice Gilroy (1993), la música tiene más poder que la palabra, en este aspecto, debido al poco acceso a la literatura que se tenía y tiene.

Por otra parte, en la danza, pasaba lo mismo, se aprendía por el medio en que crecían, tal como le sucedió a Daniela C., quien aprendió viendo a sus mayores bailando en las fiestas que hacían en las casas

> "[…] siempre estaban los mayores sentados, bailando con la música bomba mismo, ahí era más bomba, no había salsa, no había nada, solamente la música nativa, entonces ahí uno afuerita, no es que se podía igual estar con ellos, sino que tocaba ver de afuerita, así escondidos así sin que le vean, se veía como bailaban todo y a uno, la curiosidad mismo pues, uno de niño curioso y seguí bailando" (Comunicación personal, 27 de septiembre de 2016).

Una anécdota parecida tenía Oscar, quien decía que cuando los mayores se ponían a tocar, conversar con sus botellitas de puntas, los niños se ponían a jugar alrededor de ellos, viéndoles, se ponían a bailar porque les motivaban diciéndoles que le darían un caramelo al que bailara mejor (Comunicación personal, Oscar Paredes Morales, 24 de octubre de 2018).

El punto en común entre todos ellos, es que aprendieron a bailar y a tocar en la cotidianidad de sus vidas, por lo que Merriam (1964) afirmaba que el comportamiento humano está configurado para la producción musical. Aunque en algunos casos, como el de Oscar, pasó de lo cotidiano a un estudio más formal, en el Conservatorio Nacional de Música, donde estudió por algunos años y de donde aprendió estilos diferentes para tocar la guitarra que los de Salinas (Comunicación personal, Oscar Paredes Morales, 24 de octubre de 2018).

Ahora bien, aunque este ambiente de inmersión cultural con la música bomba se mantiene entre los jóvenes, actualmente la influencia de ritmos externos se hace cada vez más fuerte, por lo que Daniela C. y Oscar coincidían en que por 1980 la bomba estuvo a punto de desaparecer, pero que hubo un grupo de antropólogos y músicos, el "Taller de Música", que con su investigación motivaron a los grupos de las comunidades a retomar su música, lo que para Daniela C. se resume en que hay "[…] músicas de momento, solo de estación, aparecen pero se pierden y ya no vuelven, es como pasa con la salsa […] digamos así, nunca pasa de moda, igual es con la bomba, puede venir la música que venga pero no pasa de moda" (Comunicación personal, 27 de septiembre de 2017). Porque en el Valle del Chota-Mira, en palabras de Oscar, se escucha son, salsa, merengue y muchos ritmos del Caribe gracias a las frecuencias de radio que llegaban a las comunidades, por lo cual crecían escuchando no solo bomba, y esto se ve reflejando en las combinaciones o estilos que toma la bomba en ciertas partes (Comunicación personal, 24 de octubre de 2018).

Con los jóvenes sucede algo muy parecido, en sus hogares se escuchan ritmos varios, pero el que nunca falta es la bomba, si bien ya no es tanto con músicos en vivo como antes, si lo es con el uso de grandes parlantes, que es uno de los artefactos que no falta en una casa y que utilizan no solo para las fiestas sino para ambientar el día a día y que se puede notar tan solo al caminar por calles, como las de Juncal una mañana entre semana.

Las jóvenes del grupo Sueño Negro, de Carpuela, comentan al respecto que ellas aprendieron a bailar la bomba desde muy pequeñas, con sus madres, hermanas o familiares, ya que era algo muy normal, de hecho, sienten que eso es algo que las distingue de sus parientes o amigos que viven en la ciudad y vuelven los fines de semana y feriados, porque ellas sí saben bailar como debe ser, con los movimientos correctos[75] (Comunicación personal, grupo Sueño Negro, 10 de noviembre de 2016). Pero también suele ser un proceso de aprendizaje autónomo, viendo cómo los demás lo hacen e imitando, como contaba Julia (Comunicación personal, 2 de noviembre de 2016). Para ellas bailar es algo que las emociona mucho, porque es su cultura y se sienten orgullosas de llevar en alto su identidad. Los momentos que más las gratifica son las presentaciones, porque reciben el reconocimiento del público, por eso se esfuerzan por tener buenas coreografías y una vestimenta que recate su cultura, tomando los mismos modelos y colores que usan sus abuelas, porque algo muy importante a rescatar es que ellas han vivido la historia de su comunidad, ya sea en las actividades diarias como cargar agua, leña, o si no lo han vivido, les han contado, y eso es lo que plasman en representaciones que suelen presentar junto con el baile.

En cuanto a los músicos, aunque no se tuvo en sí un acercamiento directo a algún grupo[76], si se pudieron recoger testimonios al respecto, los cuales son muy cercanos a lo que sucede en la danza, aunque actualmente si hay una mayor influencia si es que en la familia cercana al joven son músicos, porque esto le permite tener instrumentos a la mano, como fue lo que pasó con Jaime en Quito. Pero no es determinante, ya que, pueden pedir los instrumentos prestados, o improvisarlos, o, como en el caso del Juncal, existen centros culturales donde se difunde la cultura Afrochoteña con clases de música, danza, artesanía,

[75] Hay que tener en cuenta lo que dice Gilroy (1993) respecto a este tema, porque el proceso de aculturación si puede influir en esta manifestación, pero finalmente al ser parte de un mismo resultado histórico y social, la sensación que genera e interpreta es la misma, por lo que viene a ser más un juego de autenticidad.

[76] Durante el tiempo de campo extendido, no se logró contacto con ninguna agrupación juvenil de bomba, la que ensayaba en Juncal era de formación mixta entre adultos y jóvenes, pero sería recomendable para una investigación a futuro.

entre otras. Aquí los jóvenes y niños vienen con sus conocimientos de bomba que han adquirido viendo y escuchando y lo ponen en práctica (Comunicación informal, X. Méndez, 2016), formando agrupaciones, que no sólo interpretan bomba, sino que lo fusionan con nuevos elementos, como comentaba don C., tocan con teclados eléctricos, o con pistas reproducidas en parlantes. Según lo comentado por don L. y don S. en el Centro Cultural El Juncal, los jóvenes y niños aprenden viendo, sobre todo lo que es la bomba, cuando se trata de la guitarra tienen que buscar a alguien que les enseñe (Comunicación personal, don L. y don S., 14 de diciembre de 2016).

Según la opinión de doña Z. en la Concepción en cambio, los jóvenes poco a poco han ido dejando de tocar bomba, por lo que ahora no se puede encontrar ninguna agrupación en esta comunidad y que se pudo ver en sus fiestas de fundación, siendo el único representante de la Concepción un joven que cantaba hip hop y salsa choque. Sin embargo, si cree que hay chicos que todavía quieren tocar bomba, pero no tienen en donde tocar (Comunicación personal, doña Z., 2 de junio de 2018).

2.1.2. Las experiencias

La mayoría de las experiencias en torno a la bomba tienen que ver con las presentaciones, porque éstas les abren la posibilidad de conocer nuevos sitios, a nuevas personas y dar a conocer su arte. En el caso del Grupo Sueño Negro, se sienten muy orgullosas de haber participado en algunos reportajes para televisión, como en el programa PluriTv, además de que son llamadas para presentarse en muchas de las festividades del Valle del Chota-Mira, ya que es muy común que cada comunidad tenga al menos un grupo de danza. Cuando se han presentado fuera del Valle, se sienten muy contentos por las felicitaciones que reciben por parte del público, siendo el único comentario negativo que han recibido es sobre su no cambio de vestimenta, a lo que han contestado que no lo hacen debido a que esa es la ropa de la bomba (Comunicación personal, Daniela C., 27 de septiembre de 2016). Además, el bailar en una agrupación ha incentivado a que se interesen más por su historia, por el hecho de que suelen montar representaciones y tienen que entender el porqué de su vestimenta y su baile, ya que sino no tendría sentido (Comunicación personal, grupo Sueño Negro, 10 de noviembre de 2016). Pero además ha estrechado sus lazos de amistad y parentesco, ya que muchas de ellas tienen una relación consanguínea.

Es algo similar en los músicos, solo que también se ha extendido a la organización comunitaria, como le pasó a Oscar, quien junto con otro grupo de personas lograron un vínculo muy fuerte con la comunidad indígena de Peguche mediante encuentros de

música y fútbol, de los que aprendían mutuamente. Además, también funcionó como un mecanismo para acercarse a la gente, para organizarlos en pos de un reparto equitativo de la tierra (Comunicación personal, Oscar Paredes Morales, 15 y 10 de noviembre de 2018). Para Rubén, quien fue la cabeza tras el grupo Raíces Negras; ya sea escribiendo las letras, armando las coreografías y seleccionando al cuerpo de baile, siendo él el primer bailarín; la bomba ha sido un canal de comunicación muy fuerte, bien con su poesía, música, obras teatrales, pintura y artesanía, ya que él ha intentado abarcar todas las artes posibles. Pero también tiene un valor muy importante para su espiritualidad, ya que le sirve para alabar a Dios, que es algo que se ha ido dejando de lado, en su opinión, por eso es que ha incluido esto en su "Bombachera bim bum ba" (Comunicación personal, Rubén Congo, 23 de octubre de 2018).

Una vez revisado el acontecer de cómo se vive la bomba y las experiencias que genera, pasaremos a ver la forma en que se maneja en Quito, ciudad a la que ha migrado una buena parte de la población de Juncal y Carpuela. Teniendo presente que en Quito no se puede hablar solamente de afrochoteños, sino de descendientes de afrochoteños (donde alguno de los padres proviene de esta zona), por lo que esta categoría de identificación no será utilizada de ahora en adelante.

2.2. Los jóvenes y adultos en Quito.

2.2.1. La Casa Ochún

Para el caso de Quito, ya que las condiciones para acercarse a la bomba no son tan cotidianas como en el Valle del Chota-Mira, han surgido una serie de instituciones que se dedican a enseñar tanto el baile y la música afroecuatoriana, tal es el caso de la casa Ochún donde se reúnen niños y niñas desde los 8 años aproximadamente, hasta jóvenes de 21 a 23 años, por lo que este segmento abordará la manera en que se maneja esta fundación y las experiencias que han tenido sus integrantes dentro del proceso de aprendizaje que hace Casa Ochún desde que son pequeños.

2.2.1.1. Torbellino y Ochún

En Casa Ochún se suele hacer una división de grupos, uno que es conocido como el semillero, donde están los más pequeños, quienes se encuentran en su proceso de formación y aprendizaje, éste lleva el nombre de Torbellino. El otro grupo es Ochún, el cual está conformado por los chicos que ya pasaron por Torbellino y llevan varios años en la fundación, por lo que ya tienen los conocimientos y experiencia suficientes para

formar parte de esta agrupación, puesto que ésta tiene un carácter más profesional, o por lo menos esa es la opinión de los chicos que se encuentran en el semillero.

Los Torbellino también tienen una división, entre los músicos y las bailarinas. Muchos de estos chicos asisten a Casa Ochún desde hace menos de un año, en algunos casos, se han ido y regresado al grupo. Una buena parte de ellos viven en la zona de Carapungo, sin embargo, hay quienes viven en Calderón, Pisulí, la Roldós, Colinas del Norte, entre otros barrios del norte de Quito. Algo importante a rescatar es que los integrantes de Torbellino se encuentran cursando alguno de los ciclos de educación básica o secundaria, por lo que se le podría considerar como una actividad extra curricular.

Muchas familias de las que provienen tienen un antecedente migratorio, así hay casos en que los padres vinieron de Ibarra, de Carchi, de Salinas, o del Chota, mientras otros de Esmeraldas y de Colombia, como en el caso de uno de los músicos de Torbellino. En el caso específico de Jaime Espinoza, director musical del grupo, su familia, proviene del Valle del Chota-Mira y cuando hay festividades, suele ir a visitar a sus parientes.

Pese a que en Torbellino los gustos musicales sean muy diversos, puede notarse un gusto muy grande por la música afroecuatoriana, no sólo por las bombas, sino también por la música afroesmeraldeña, como marimba y bambuco, ya que dentro del repertorio musical que tienen en sus celulares aparecen estas canciones, de grupos como Marabú, Diamantes Negros, Oro Negro, entre otras provenientes de Valle del Chota, de hecho, las bailan e intentan sacar en sus instrumentos de oído.

Entre este grupo de chicos y chicas, se ha formado una especie de familiaridad. Para ellas y ellos, venir a los ensayos y talleres en Casa Ochún es una oportunidad para reunirse con sus amigos y amigas, que en ocasiones consideran como parte de su parentesco, ya que comparten momentos tanto alegres como tristes, se brindan apoyo y confían unos en otros, creando un espacio de unión y solidaridad, en el cual pueden tener otro tipo de vínculos además de los escolares, esto es algo de lo que me comentaron la mayoría de chicas de Torbellino. Para los chicos es algo parecido también, pero además de crearse amistades, el estar en Casa Ochún, y en especial en este grupo, les da la oportunidad de formarse como músicos y personas, ya que como hacían notar tanto chicas como chicos, es importante mantener la humildad y saber de dónde se viene, y en parte su formación en Ochún, les ha enseñado estos valores, ya que, todas y todos tienen las mismas oportunidades para desarrollar sus capacidades y mejorar.

Así, este proceso de educación dentro de Casa Ochún, ha permitido que los conocimientos tanto sobre música, danza, historia e identidad, así como para aconsejar y

escuchar, se transmitan desde los mayores a los menores, de tal manera que, ambos grupos, Ochún y Torbellino, se mantienen en contacto y son un referente para aquellos que se encuentran en proceso de formación, ya que son vistos como "los que más saben" o "profesionales". Por eso, todos los chicos y chicas al momento de preguntarles sobre su futuro, no dudaron en decir que querían llegar al grupo Ochún y así poder llegar a ser músicos y bailarinas profesionales.

La forma en la que se vincularon con esta institución tiene algunas vías, en primer lugar, se dio porque algún pariente, o sus propios hermanos/as asistían a Casa Ochún y los animaban a que también fueran. Otra manera, es a través de la publicidad que hacían por redes sociales y carteles que ponían en el propio barrio. Por último, como me llegó a comentar Ana, su madre, directora de la fundación, iba por barrios como la Roldós y Pisulí, con el fin de incentivar a los chicos y chicas de esa zona a que se unieran a las actividades que se realizan en Casa Ochún. Es por esto que, la mayoría de chicos o son parientes entre sí, o son vecinos, aunque en algunos casos, el único vínculo que los une es el de participar de esta organización (Comunicación Personal, Ana Valencia, 1 de diciembre de 2016). Mientras en Carpuela, con las chicas del Grupo Sueño Negro, su unión se da con el fin de poder representar a su comunidad en las distintas festividades del Valle del Chota-Mira o a donde las inviten, así como también con fines turísticos (Comunicación personal, Daniela C., 27 de septiembre de 2017).

2.2.1.2. Los adultos en Casa Ochún

Para este segmento de la población, nos remitiremos en parte a lo relatado por los chicos de 21 años y también lo dicho por la directora de esta fundación, Rosa Mosquera. El grupo de personas adultas en casa Ochún tienen una visión de revitalización y conservación de sus tradiciones, unificando a los afrodescendientes de Esmeraldas y el Valle del Chota-Mira como afroecuatorianos, haciendo de esta forma un intercambio de saberes entre ambos, aunque esto no significa que eliminen las diferencias existentes entre ambas culturas, sino que se enseña ambas.

Así, Rosa muestra un gran interés por los saberes tradicionales afroesmeraldeños y afrochoteños, en relación a la espiritualidad, la historia, el arte, la artesanía, la danza y la música, por lo cual trata de rescatar estos elementos y transmitirlos en casa Ochún a los jóvenes, mujeres y en general a quién le interese estos temas, por medio de talleres que dan a los asistentes a Casa Ochún, pero también por medio de eventos culturales. Por lo cual la Casa Ochún se direcciona hacia un mantenimiento y revitalización de su cultura

afroecuatoriana, por medio del arte, en este caso música, danza, vestimenta y artesanía, también por la gastronomía, la historia, la literatura y la poesía.

Uno de los pilares en la enseñanza de percusión y teoría musical dentro de Casa Ochún ha sido Lindberg Valencia, quien junto con Rosa han ido trabajando en conjunto durante estos más de 17 años de vida institucional[77]. Si bien Lindberg es esmeraldeño, su vida en la ciudad de Quito hizo que estuviera siempre en contacto con músicos y trabajadores culturales del Valle del Chota-Mira, con el fin de consolidar a las organizaciones sociales y políticas con la participación del pueblo afro de Esmeraldas, Imbabura, Carchi, Guayas, Quito, Azuay, el Oro, entre otras. Al momento de entrar a la tarea de la música, el interés que primó fue "poner una muestra de lo diversos que somos. El toque de la marimba, los cantos de arrullo y obviamente la bomba que se cultiva acá en el Valle del Chota" (Comunicación personal, Lindberg Valencia, 10 de octubre de 2018). Esto empezó hace unos 30 años aproximadamente, aunque ya se conocía de antes con la JTV (Juventud Trabajadora del Valle)[78], de Chalguayacu, con la que también trabajó Oscar Paredes Morales. Así, con esta apertura, surge más interés de su parte de conocer más e ir integrando a los grupos de bomba en los eventos a los que estaba relacionado, como el festival de marimba en Esmeraldas, al que llevaron varios grupos de bomba como Marabú, Raíces Negras, entre otros.

El proceso de aprendizaje en Quito empezó a enriquecerse también, porque los jóvenes que estudiaban música con él, cuyos padres y abuelos eran originarios del Valle, y que tenían interés por su música, empezaron a aprender marimba y bomba, combinando ambas sonoridades, lo que para él implica una ventaja por el conocimiento de ambas culturas y ritmos (Comunicación personal, Lindberg Valencia, 10 de octubre de 2018)[79].

2.3. La experiencia de la bomba

De esta forma se puede ver que entre el Valle del Chota-Mira y Quito el acercamiento a la bomba es diferente, no obstante, las experiencias que se viven alrededor de ella son similares, ya que en ambos casos la bomba ha reforzado lazos de amistad entre quienes la tocan y bailan, en el caso de Casa Ochún en Quito y el grupo Sueño Negro en Carpuela. De igual manera, ha sido una herramienta de reivindicación cultural, o como

[77] La Casa Ochún empezó sus funciones en el año 2002 (Comunicación personal, Lindberg Valencia, 10 de octubre de 2016).
[78] Algunos integrantes de esta organización formaban parte de grupos de bomba como Angarachimeo y Bantú .
[79] Aunque para músicos como Oscar Paredes Morales y Rubén Congo esto no sea algo correcto, ya que se pierde la esencia de la bomba al combinarla con otros ritmos. Esto será algo que se analizará a continuación.

diría Lindberg Valencia, junto con la danza, la música, la artesanía, la literatura y la tradición oral, "han sido ejes articuladores para una acción de servicio social" (Comunicación personal, 10 de octubre de 2018). Esto en el plano del sujeto afrodescendiente como un sujeto subalterno, dejado de lado en la conformación de los estados modernos en Latinoamérica (García Canclini, 1990), lo que se ha visto todavía más cargado por el estigma de ser "negro" y el *habitus* que se ha constituido a partir de sus condicionantes, su historia, esto teniendo en cuenta que este concepto "[…] no es otra cosa que esa ley inmanente, lex insista inscrita en el cuerpo por las historias idénticas, que es la condición no sólo de la concertación de las prácticas sino también de las prácticas de concertación" (Bourdieu, 1991, p. 96).

Por lo cual la identidad del afrochoteño, se nutre de su pasado de esclavizados, sus luchas por la libertad, actualmente por sus derechos, por la no discriminación y la reivindicación de su cultura y se proyecta hacia un futuro donde estas problemáticas dejen de serlo. En palabras de Rosa Mosquera en una de sus clases, que los afroecuatorianos tengan las mismas posibilidades que todos, que no te nieguen un empleo por ser negro, mientras que al mestizo o al blanco lo favorecen (Comunicación informal, 2016), opinión que también comparte Rubén Congo, ante la negativa de apoyo para publicar su libro sobre la la "Bombachera bim bum ba" y que decía que si lo publicara cualquier otra persona mestiza, si le apoyarían (Comunicación personal, 23 de octubre de 2018).

Aquí se ve plazmado lo que dice Hall (2010) sobre la identidad "[…] en el proceso de devenir y no de ser; no «quiénes somos» o «de dónde venimos» sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos" (Hall, 1996, pp. 17-18). Pero el hecho de que tenga en cuenta el origen, o el lugar del que viene, como marca el concepto de diáspora, no se encierra en purismos ni a corrientes panafricanistas porque "[…] África no es ni el origen ni una cultura o civilización esencial, sino más bien un marcador simbólico de historias compartidas de desplazamiento, opresión, resistencias, contra-memorias y semejanzas en la producción cultural" (Lao-Montes, 2011, p. 42). Por esta razón Hall (2010) insiste en que la cultura popular negra no es pura, sino que es resultado justamente del proceso del "ser" y el "llegar a ser", por tanto la identidad no puede ser entendida como algo estático, sino como algo en constante reconstrucción y negociación, en la forma en que Bhabha (2002) ve que las clases subalternas buscan un lugar "entre-medio" para ser aceptados con sus hibridaciones propias de su devenir histórico, y no en sus polaridades de clase o raza, debido a que "los sujetos siempre están colocados desproporcionadamente en oposición

o dominación a través del descentramiento simbólico de múltiples relaciones de poder que desempeñan el papel de apoyo así como de blanco o adversario" (Bhabha, 2002, p. 97).

En consecuencia, al decir que la música es un eje articulador para la acción de servicio social (Comunicación personal, Lindberg Valencia, 10 de octubre de 2018), implica y refuerza lo ya observado en relación a la poética de la bomba, en el punto en que tiene una función de contribuir a la estabilidad y continuidad de una cultura (Merriam, 1964). Pero también de ser un nervio motor del cambio social, ya sea por medio de la denuncia social, lo cual se ve marcado en las canciones de contenido histórico, o como una herramienta de educación, que podría entrar en el modelo de etnoeducación propuesto por Juan García (1983), donde prima la tradición oral como una fuente de la cual beber. Lo cual se refleja en los conocimientos que han adquirido tanto las chicas de Sueño Negro como en Casa Ochún acerca de su historia y sus derechos, que se ha visto sobre todo remarcado por quienes las dirigen, en este caso Daniela C. y Rosa Mosquera, ante la carencia de información en el sistema de educación ecuatoriano. Por tanto, la música se ha vuelto "un medio de negociación y comunicación del poder" (Averill 1994, p. 210 en Wade, 2002).

Pero además de ser afectados por la influencia de este tipo de organizaciones culturales, los jóvenes tienen sus propias experiencias alrededor de la música y la danza, las cuales se han consolidado no solo un gusto, sino que conforma grupos tanto de intérpretes y escuchas (Etzkorn, 1982), puesto que la música, en este caso la bomba, como dice Lara (2011), es un evento sociomusical, de ésta se desprenden muchas prácticas, relaciones sociales que se estrechaban y negociaban en lazos comunales. Por ello al ver que estos grupos suelen estar conformado por familiares de forma inicial y luego se extiende a desconocidos[80] que llegan a ser amigos y después casi como una segunda familia, hace notar claramente que la música sigue teniendo este sentido destacado por Lara (2011). Pero esto tiene también otra variante, además del gusto en común que menciona Etzkorn (1982), se traslada hacia la experiencia que genera en ellos la música, es decir, cómo la viven, considerando que "[…] el modo de funcionamiento de la música en materia de formación de identidades es el mismo" (Frith, 1996, p. 189), logrando ser un poderoso vehículo de toma de conciencia y acción participativa, que da origen a un

[80] En el caso de Sueño Negro, es algo que constató Daniela C. (Comunicación personal, 27 de septiembre de 2016), al ser muchas de las integrantes parientes entre sí, aunque habían otras que eran vecinas o compañeras de escuela.

sentimiento de mismidad y de deseo de fusión (Keil, 2001), que borra momentáneamente barreras como la de la clase y la raza, las mismas que son reconocidas por los integrantes de Sueño Negro y Torbellino en las presentaciones, tanto al momento de los aplausos y las felicitaciones, como en el sentimiento que se encarna al tocar ya que sienten que por lo menos en ese instante son todos iguales, porque no importa el color de quien toque, sino el sonido que se escucha (Comunicación personal, grupo de música y danza Torbellino, 26 de noviembre de 2016).

De esta forma se puede ver cómo la bomba trasciende más allá de ser un género musical y se constituye como la propia identidad afrochoteña/afroecuatoriana. Y así como la identidad está en constante reconstrucción, como nos plantea Hall (2010), la bomba lo ha ido haciendo conjuntamente con su gente, se ha ido hibridando y adaptando a los tiempos en los que vive, negociando y resistiendo. De esto es de lo que habla el siguiente capítulo, sobre la vida de la bomba desde una perspectiva de análisis etnomusicológico.

V. La bomba, género musical e identidad

La música contiene ciertos elementos donde también se puede manifestar la identidad, entre ellos se encuentran los instrumentos musicales que se utilizan para la interpretación, las letras de las canciones, la manera en que se baila, la ropa que se utiliza para esta actividad, así como también, en cierto modo, los peinados; todos los cuales, tienen un simbolismo intrínseco, como lo vería Geertz, son como "[…] una forma de resumen de lo que es conocido respecto a la manera de que el mundo es" (Geertz, 1997, p. 92).

En esta parte de la investigación haremos un recorrido descriptivo por la bomba como género musical, los instrumentos que son considerados como tradicionales, su danza, simbología, estructura musical y ritmos bases, con su correspondencia en la identidad Afrochoteña, que no se ha mantenido estática, sino que ha ido re formulándose a lo largo del tiempo, hipótesis con la que se maneja este trabajo, es decir, la identidad como un ente en continua re construcción frente al cambio musical.

1. El término bomba

La bomba es un género musical proveniente del Valle del Chota-Mira, su antigüedad data de la época de la esclavitud y es actualmente el más representativo de esta cultura, según Mullo (2015). De igual manera, para Segundo Luis Moreno es "… una danza de los negros que habitan en el valle del Chota… Las llaman así (bombas) porque las parejas bailan siempre formando "bomba" (redondel, círculo)" (Moreno, 1950 en Bueno, 1991, pág. 172). En los registros de Peñaherrera & Costales, se muestra a esta música como un ruido estrepitoso, salvaje, primitivo, sin embargo, con un dejo de nostalgia, "[…] una tristeza que se 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, p. 193). Por eso se dice que es una expresión musical danzaría y poética, que manifiesta la historia oral de esta zona (Mullo, 2015).

1.1. Las raíces de la bomba, su historia

Las raíces de este género vienen tanto de África, como del propio Ecuador, al tener influencia indígena e hispánica[81]. Del continente africano, se reprodujo principalmente el uso del tambor, mientras que de lo indígena el uso de las flautas (en las bandas mochas), así como también el ritmo, el albazo, de la cultura hispánica, la forma poético musical

> … los negros fusionaron el dolor **pentatónico**[82] 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, p. 41).

Y es que la bomba emerge justamente de la esclavitud y explotación como una medida para mediar la experiencia de la colonialidad del poder, negociar y constituir un sentido de identidad colectiva. Por esto, Lara sitúa a su momento de consolidación como género en el período del Huasipungo, ya que al ser una tradición oral carece de mucha documentación, por lo cual su origen y desarrollo como género musical se mantiene oscuro (Lara, 2011).

No obstante, se pueden encontrar registros sobre la bomba en algunos cronistas como Huasserek (1868 en Lara, 2011) en su libro *Four years among Spanish-Americans* donde da una descripción de la bomba y un evento en una comunidad negra en la hacienda de Chamanal a inicios de los 60's, como señala Lara (2011) "Dadas las condiciones de la 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 tabor ad hoc)" (p. 140). Pero también hay otro tipo de relatos, como el que muestra Moreno (1996) donde se expone a la bomba como una danza que incentiva a la lujuría por los golpes de cadera y movimientos sugerentes[83], en el caso del baile conocido como la "toreada" donde la mujer tumba al hombre de un caderaso (Comunicación informal, 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

[81] Según Juan Carlos Franco (en Ojeda Martínez, 2011) el término "bomba" es un antroponímico africano propio del Golfo de Benin.
[82] 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).
[83] Acerca de este tipo de referencias, Mullo (2016) dice tienen un sesgo evolucionista y difusionista, sin embargo son las primeras transcripciones de fuente oral directa (refiriéndose al trabajo de Moreno, 1996)

Personal, 24 de octubre de 2018), Rubén Congo (Comunicación personal, 23 de octubre de 2018). Sobre todo por la predominancia de la percusión, cuyo tambor principal, la bomba, tiene relación con otros de origen africano, de esta manera Coba (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 […]" (p. 41)[84].

Así, Mullo (2015) 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) (p. 46).

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 P. , 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[85], 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 P. , 2010)[86].

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

[84] De hecho, esto es algo que se puede evidenciar en el proceso de construcción de la bomba, que se verá más adelante.
[85] Por lo que se puede notar que la bomba fue género creado e interpretado también por mestizos. El vínculo de Segundo Rosera se da por ser oriundo de la población de Pimampiro, por lo que compuso canciones en este género.
[86] En Anexos se puede ver una reducción de una de estas canciones para piano.

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"[87], como resalta Oscar Paredes Morales, también hubieron fusiones con otros géneros (Comunicación personal 24 de octubre de 2018).

1.3. La instrumentación

Producto de este mestizaje, los grupos de bomba se constituyen inicialmente con guitarras y bomba[88], acompañadas a veces por hoja de naranjo o guayaba, alfandoques[89] (Torres Minda, 2012), también por quijada de burro (como raspador, instrumento idiófono, o de golpe directo), el puro (calabaza ahuecada utilizada para hacer los bajos) y el requinto (Lara, 2011). Esto para el formato de agrupación de bomba, propiamente dicha, ya que en el caso de las bandas mochas, que también tocan bombas, la instrumentación varía con el uso de bombos, tambores redoblantes, platillos, rasqueta, hojas, bajos de hojalata, puros y cabuyas (Mullo Sandoval, 2015)[90], no obstante este tipo de agrupación no está considerado dentro de la investigación, sino solamente el de bomba.

1.3.1. Guitarra

Cada instrumento tiene su función específica para este género musical. Así, la guitarra acompaña a la voz y a la bomba en la armonía, usando tradicionalmente una afinación denominada *Galindo*, muy conocida en el tiempo del Huasipungo. Usada para el acompañamiento y suplemento vocal. Ésta tiene algunos tipos de variaciones, sin embargo

> ellos compartían típicamente un característico uso de tonos doblados entre el comienzo y las tres últimas cuerdas de la guitarra (es decir, mi, si, sol, si, sol, mi; re, la#, fa#, re la#, sol, la#, re, sol, la#; o re, si sol, re, si, sol). La melodía es tocada en las tres primeras cuerdas de la guitarra mientras en las otras tres se deja resonar. Dependiendo de la variación específica de Galindo, un rango limitado de armonías mayores y menores pueden ser producidas con el uso de un puente. Esto produce una textura homofónica entre la melodía y su acompañamiento rítmico/armónico de fondo (Guerrero-Gutiérrez, 2002 en Lara, p. 150).

Además del uso de este tipo de afinación, Aguirre (2005 en Lara, 2011) menciona que el guitarrista suele con su mano izquierda en el cuerpo de la guitarra, dando otra capa de

[87] 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.

[88] Como recuerda don C. (Comunicación personal, 1 de septiembre de 2016). Cabe recalcar que 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.

[89] "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" (Coba, 1981)

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

acompañamiento rítmico, el cual ya se hace notar en el tipo de rasgado que se hace, según Oscar Paredes Morales, es como un trotecito similar al que hace la bomba, "[…] le tapan y le dan un saltadito, así como con la bomba es un trotecito, en la guitarra también es un trotecito y el apagado" (Comunicación personal, 24 de octubre de 2018).

El uso de segundas y terceras guitarras, dependiendo de la agrupación, suelen enriquecer el sonido con rítmica y armonía,

> La segunda guitarra da el acompañamiento rítmico del patrón de bomba en su uso de un rasgado silenciado en la métrica de ritmos fuertes (tiempos uno y dos)[91] y rasgados resonantes en el tiempo débil coincidiendo con los golpes abiertos de la bomba (es decir la octava nota de tiempo dos en notación occidental). Mientras, la tercer guitarra toma la línea del bajo (un estilo típicamente llamado bordón) que típicamente procede en una moción de ascenso bien sea subiendo en cuartillas o en un patrón sincopado dependiendo del compás (6/8 o 2/4) (Lara, 2011, pág. 150).

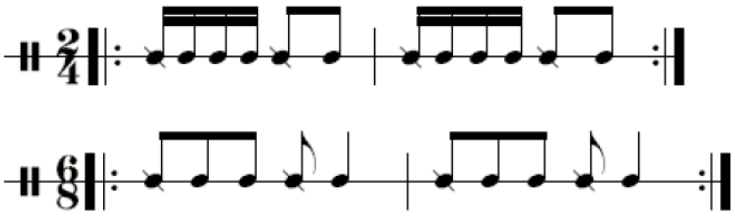

Ilustración 2. Guitarra básica en compás de 2/4 simple y compuesto (Lara, 2011, p. 176).

De aquí que Oscar Paredes Morales diga que la guitarra tiene un ritmo de trotecito, al seguir la segunda guitarra al ritmo de la bomba que en 6/8 equivale al 5 tiempo que es fuerte y se toca de forma abierta[92]. En notación musical así quedaría la tercera guitarra-bajo:

Ilustración 3. Guitarra-Bajo en compás simple 2/4 con variación (Lara, 2011, p. 177)
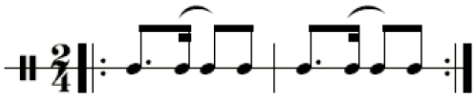
Ilustración 4. Continua: Guitarra-bajo en compás simple 2/4 con variación (Lara, 2011, p. 178)

La introducción de este instrumento, que, si bien se conecta con la influencia de la colonia española, siendo muy popular entre algunas comunidades indígenas en 1850

[91] Las notas que aparecen atravesadas por una línea en la Ilustración 1.
[92] Sobre el tipo de toques y el ritmo base de la bomba se verá a continuación.

(Coba-Andrade, 1992 en Lara, 2011). Tiene también su conexión con África, en palabras de Oscar Paredes Morales, pues de aquí emergieron las primeras bandolinas, que hasta ahora, dice, se usan en la música de Etiopía (Comunicación personal, 24 de octubre de 2018). Sin embargo, esto no quita el hecho de que probablemente el uso de la guitarra haya tenido mayor fuerza con la construcción del ferrocarril en los años 30's, junto con los formatos de dúos y tríos de guitarras típicos de Siglo XIX propios de géneros como el pasillo y el albazo, del cual hasta se llega a decir que la bomba es una variación (Aguirre, 2005 en Lara, 2011).

1.3.2. El requinto

El requinto, al tener mayor rango melódico, es usado en lugar de la guitarra como la que lleva la melodía principal en el ensamble con gran virtuosismo, por lo que no es extraño que el líder de la banda sea el requintista o el vocalista. El requinto soporta y suplementa la línea melódica, a veces responde a la melodía cantada e interviene con variaciones e improvisaciones en determinadas partes de las canciones (Lara, 2011). Así, este instrumento tiene un rol importante en este género, en palabras de Oscar Paredes Morales, es lo que le hace hablar a la bomba (Comunicación personal, 24 de octubre de 2018). Vale tener en consideración que el uso del requinto toma fuerza con la introducción de música en formato de tríos, ya que antes se tocaba solamente con guitarras, una con la función de bordón (bajo) y otra a manera de tiple (lo que hace el requinto), los cuales han sido reemplazados actualmente por el bajo eléctrico y el requinto (Comunicación personal, Lindberg Valencia, 12 de diciembre de 2018).

1.3.3. Idiófonos[93], hoja y coros

Si bien ahora se usan güiros metálicos, el instrumento que se solía utilizar antes era la mandíbula de burro[94], también llamada Cumbamba (Lara, 2011), en la cual se usa "[…] la parte ósea del animal en la cual están implantados los dientes. El ejecutante raspa los mismos con un palo o sacude" (Coba, 1981, p. 87). Aunque, a consideración de Oscar, también se utilizaba un güiro de calabaza dentada (Comunicación personal, 24 de octubre de 2018).

[93] A esta rama de la percusión que resuenan en su propio cuerpo o por oscilación pertenecen el güiro, maracas, güazá, alfandoque, mandíbula de burro, entre otros.
[94] La mandíbula de burro o caballo es un instrumento que se comparte en la tradición afro del continente.

A este instrumento se le sumaba también el alfandoque, que "es caña ahuecada y rellena de clavos –perdigones-, piedras y papas. Se tapa de un lado con madera y/o trapo" (Coba, 1981, p. 87). Siendo también de tradición esmeraldeña, junto con el güaza. Su origen de acuerdo a Coba-Andrade (1981 en Lara, 2011) es muy probable que sea africano. La función de estos dos es la de complementar la percusión principal, la bomba. De acuerdo a Lara (2011) "los acentos de los varios patrones de raspadores y agitadores corresponden a los rasgueados silenciados de la guitarra e igualmente enfatizan los sonidos cerrados del tambor" (p. 177). Estos corresponden a las notas que les suceden a las notas con acento (>) que indica golpe abierto/tiempo fuerte y las otras golpe

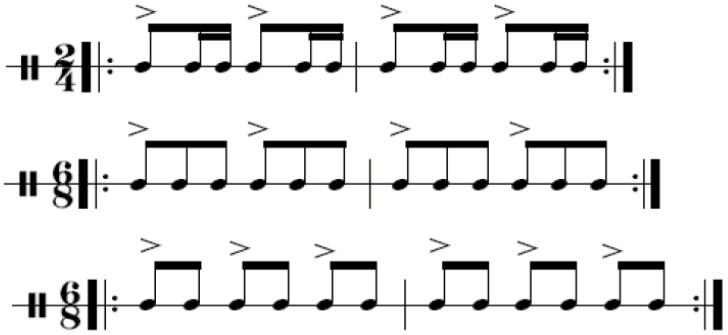

Ilustración 5. Raspador/Agitador en simple y compas compuesto de 2/4 con variación (Lara, 2011, p. 177).

cerrado/tiempo débil.

La hoja del naranjo también se suele usar en los ensambles de bomba, sin embargo su uso es más común en las bandas mochas. La hoja que se suele utilizar es la del naranjo o la guayaba, ya que su venación permite que sea más fácil que se sujeten al labio del intérprete (Torres Minda, 2012). De acuerdo a los habitantes de Huaquer acerca de su banda mocha dicen que "El penco sustituye a los sonidos que produce el saxo (la cabuya) al trombón y, la hoja de naranja (las flautas)" (El Comercio, 2003 en Ojeda Martínez, 2011, p. 197). Al escuchar algunas bombas (como es el caso del Tren de la Capital de 1983) se puede distinguir que la hoja suele hacer las líneas del requinto o la voz, por lo cual se podría ver aquí su uso.

Con respecto a los coros, Oscar Paredes, menciona que esto era algo que se ha ido perdiendo, puesto que cada vez predomina más la voz principal sin respuesta de un coro. Este solía estar conformado por mujeres, en algunas veces, o por los mismos integrantes de la banda, que por lo general son solo hombres[95] (Comunicación personal, 24 de octubre

[95] En este trabajo no se analizará la variable de género, aunque sería un punto interesante de análisis.

de 2018). A lo cual en la crónica de viaje de Haussarek en 1868 aparece de la siguiente forma:

> La parte principal de la orquesta consiste en las voces de las mujeres y de los niños, acompañadas por la voz del tocador del alfandoque. Dando continuas palmadas, cantan una gran variedad de canciones, al compás de la bomba y el alfandoque (Carvalho-Neto, 1963 en Bueno, 1991, p. 176).

El formato suele ser tipo respuesta, en la que el vocalista dice una línea del estribillo y el coro contesta, como se puede ver en la bomba "Vicente" (Anexo 3) donde en el estribillo el coro dice "Yo primero te besé", a lo que la voz principal responde "Pa'qué dicen que te bese".

1.3.4. La bomba

Este es un instrumento de percusión bimembráfono, es decir que tiene dos membranas de cuero a ambos lados del tambor. Se toca principalmente con las manos, aunque hay ocasiones también se la toca con otras partes del cuerpo (Bueno, 1991), como hace Teodoro Méndez quien toca con el codo, el pie y la quijada, pero esto lo hacía en la música de ritmo suave, no en las movidas (Franco & Freire, 1986). A finales del XVIII e inicios del XIX era visto como una especie de barril, a cuyos lados se templaba una piel (Haussarek, 1867 en Bueno, 1991), al tiempo que se lo asocia a las fiestas, como la de Pascua, relatada por (Carvalho-Neto, 1963 en Bueno, 1991) " […] el músico golpea sobre estos con los dedos de ambas manos sin interrumpir jamás, ni siquiera para beber el aguardiente, que un compañero le presenta a cada momento llevándole él mismo la copa a los labios" (p. 174). Por último, Carlos Coba (1981) dice sobre el mismo "Bomba: tambor afro-ecuatoriano. Dos parches. Confección casera. Se toca con las manos en lugar de la maza. Intag y Chota, Provincia de Imbabura. Río Limones, provincia de Esmeraldas. Micro grupo afroecuatoriana" (p. 89).

Ilustración 6. Tambor bomba, elaborada por don C.

1.3.4.1. La construcción de la bomba

En general, se tiene la idea de que la construcción de ésta es de manera artesanal (1981). Y esto es algo que no ha ido cambiando mucho hasta la actualidad, salvo por un taller ubicado en Quito llamado Zambaje que elabora este tipo de tambor, aunque con algunas variaciones[96]. Los materiales que se suelen utilizar son el balso para la caja de resonancia y cuero de chivo y borrego, según Bueno (1991), aunque usualmente se dice que es de chivo a un lado y al otro chiva (Lara, 2011). A continuación, pasaremos a dar revista a la manera en que elaboraba y elabora las bombas don C.

El proceso de elaboración de la bomba ha cambiado un poco, para la manera en que al principio aprendió don C. Antes él mismo iba al monte en busca de los materiales que necesitaba, por ejemplo, en lugar del palo de balsa, utilizaba el tronco de un árbol llamado México, puesto que por dentro solo tenía yesca, es decir que era seco por dentro, por lo cual era sencillo vaciarlo y quedarse solamente con el aro de madera, para esto don C, debía ir cargando sus herramientas, pero con el tiempo, la salud de éste fue desmejorando y su movilidad dificultando, por lo que debió optar por comprar la madera

[96] Ver en Lovato (2016).

a otra persona, Ezquiel Sevilla de San Juan del Hacha, quien le vende el aro listo para la construcción de la bomba, ya que él también se dedica a construirlas.

Por lo demás, se sigue manteniendo los mismos materiales, las venas de Juan Quereme y el cuero de chivo comprado en Ibarra. Lo que sí es algo nuevo, es la introducción de la waska o cuerda en lugar del cabestro para sujetar los cueros a la madera, ya que con ésta es más fácil la elaboración, aunque lo que dura más es el cabestro.

El proceso empieza con el despellejamiento del cuero, luego se lo cose en el aro de Juan Quereme, previamente hecho y por último sumergiéndolo en agua por algunas horas para que se suavice. Por lo general, don C tiene cada una de las partes de la bomba previamente elaboradas, de manera que al final solo debe armarla, así, primero diferencia ambos lados de la bomba colocando un color en cada uno, luego con la ayuda de estos colores, amarra los aros de Juan Quereme al tamaño de cada lado, elabora dos, uno para colocar el cuero y otro para mantener el cuero fijo al palo de balsa, por ello uno es más pequeño que el otro. Una vez que el cuero ha pasado siquiera 4 horas sumergido bajo el agua, se lo saca ya un poco más suave. Cuando está un poco seco, se procede a fijarlo en el palo de balsa y se lo fija con el otro aro, para poder mantener ambos lados firmes, se los tiempla con una soga o con cabestro, la manera en que se coloca cualquiera de estos dos elementos tiene que ir en forma de zigzag y debe irse haciendo fuerza cada tanto para que no quede flojo. Este proceso se repite unas tres veces, con la ayuda de un martillo, para dar mayor temple. Al finalizar esto, se deja al tambor al sol o al sereno por algunas horas más, hasta que el cuero esté completamente seco y tenga el sonido preciso.

Ilustración 7. Proceso de ensamblaje de la Bomba. Cristóbal Barahona.

Don C. no conoce sobre las condiciones acústicas de la elaboración del instrumento, por ejemplo, que la templanza del cuero otorga un sonido diferente, o que el tamaño del tambor también lo hace variar, así los pequeños suelen ser más agudos que los grandes, además si se utiliza otro tipo de cuero, el sonido, de igual manera, va a cambiar (Comunicación personal, don C. 1 de septiembre de 2016). Aunque según Bueno (1991), la afinación puede tener relación con la de la guitarra, o a la inversa, la guitarra en función a la bomba.

Por último, cabe resaltar que las condiciones naturales del Valle del Chota-Mira, han ido cambiando, además de la salud de don C., por lo que el acceso a la madera del árbol México es cada vez más difícil. De esta forma, se optó por usar madera de Balso, que es la que consigue don Ezequiel en San Juan de Lachas, con el mismo proceso de ahuecamiento del tronco.

1.3.4.2. La interpretación de la bomba

Para la interpretación de la bomba se la coloca entre las rodillas, estando el músico sentado, de tal manera que el agujero donde sale la resonancia del tambor de hacia afuera. Según Bueno (1991) existen cuatro posiciones de la mano para ejecutar el instrumento;

> a. con el asiento trasero de la palma.
> b. con los dedos juntos en posición horizontal, golpeando al mismo tiempo.
> c. con los dedos juntos pero estando la mano en posición cóncava (apagado o reventado).
> d. con los dedos separados (sueltos) en golpes sucesivos (repique). (Bueno, 1991, p. 175)

Sumado a esto, Lovato (2016) añade que la mano derecha es la que mantiene la figura rítmica principal, siendo su golpe claro y con movimientos enérgicos, distinguiendo sus golpes entre cerrado/agudo, abierto/agudo (ambos con la punta de los dedos) y golpe abierto/grave (con la palma de la mano). La mano izquierda, por otra parte, es la que le da el *swing*, lo que Lindberg Valencia (Comunicación informal, 2018) llama en sus clases el juego del intérprete, porque una vez con el pulso de la derecha, la mano izquierda puede intervenir con adornos, repiques, etc. Sobre la calidad del sonido que hace referencia Lovato (2016), Bueno (1991) adiciona que se han inventado e incorporado procedimientos para obtener sonidos o efectos, una es frotando fuertemente con la yema del dedo (generalmente el medio) el cuero luego de haber sido golpeada; y la otra es presionando con el codo o quijada y golpeando al mismo tiempo, logrando que se temple más la membrana y cambiando la altura del sonido.

En el caso de Oscar Paredes, él insiste en que no hay una sola manera de tocar la bomba, sino que cada músico tiene su propia manera de ejecutarla, ya que es como un lenguaje individual de cada uno con el instrumento y consigo mismo, sobre todo cuando se hacen los repiqueos[97] (Comunicación personal, 24 de octubre de 2018), por tanto, estas formas indicadas variarían de un intérprete a otro. Según Arnulfo Pastrana (en Pabón, 2010) el secreto del toque de la bomba está en cómo se esté tocando el requinto "[…] si el requinto sube, yo bajo. El requinto baja, yo subo cielo. Entonces donde va la voz, ahí toca tener equilibrio" (Entrevista Arnulfo Pastrana en Pabón, 2010).

1.3.4.4. Simbolismo de la bomba

Si bien en el Valle del Chota-Mira no hay una relación aparente con la espiritualidad africana, sobre todo la del panteón Yoruba[98], debido a su condición de

[97] Sonido repetido o continuo
[98] Propia del África occidental, la cual tiene mucha fuerza entre los afroamericanos del pacífico y el atlántico.

esclavos de congregaciones religiosas, tales como los Jesuitas y los Dominicos, los cuales rigieron sobre sus vidas de manera muy estricta e instaurando en ellos una ferviente devoción hacia el catolicismo, presente hasta hoy en día, como se puede ver en su calendario festivo, relacionado con los patrones de las comunidades y festividades religiosas, teniendo un propio repertorio de cantos y alabanzas, como es el caso de las misas negras y los salves para ritos funerarios.

Pese a todo esto, para personas como Jaime, músico en Ochún, Quito, la bomba tiene un significado que trasciende hacia la historia de sus ancestros, como se ve en el siguiente testimonio:

> […] A ver, pero la bomba viene del cuero del chivo, creo, bueno algo así... de Chota, entonces cuando prácticamente, se dice que los instrumentos, tienen un significado, como unas claves, cuando los esclavos embarcaron así en los pueblos, entonces, ellos como, dicen que les cortaban la lengua a los esclavos, ya... entonces, ellos para más comunicarse se transmitían todo su... todo así se desestresaban con lo que es la música, entonces ellos se inventaban y por medio de su bomba, su bombo, puede ser en Esmeraldas, en Chota, entonces ellos por medio de eso, es que ellos transmiten y conversan y las claves (Comunicación personal, 4 de diciembre de 2016)[99].

Para Rubén Congo, por otra parte, la bomba tiene un significado muy especial dentro de su espiritualidad y religiosidad, ya que este es un instrumento para cantarle a Dios, pese a que esta función ha sido relegada últimamente y que él decidió rescatar a partir de un sueño que tuvo de la virgen del Carmen, la madre de la negritud[100], a partir del cual confeccionó un traje que representara a la bomba tal cual él la soñó, como una mujerona. De aquí nace la Bombachera Bim bum ba, como una forma de expresar su cultura Afrochoteña, al mismo tiempo que su devoción religiosa (Comunicación personal, 23 de octubre de 2018).

En este mismo plano, Bueno (1991) señala la concepción cósmica de la bomba dentro de la cultura Afrochoteña, con determinadas formas de obtención del sonido, por ejemplo de que una canción tenga cielo y suelo, para que el tambor pueda repicar y asentar el golpe y así estar igual con la guitarra (David Lara en Bueno, 1991). Así, a cielo se consideran los sonidos con golpes sucesivos, o repiques; mientras el suelo son los sonidos

[99] Con lo cual se ve, nuevamente, la función como válvula de escape mencionada por Merriam (1964), al mismo tiempo que almacena información la organización y lucha de este grupo, que les permitieron sobrevivir (Gilroy 1990-1991 en Frith, 1996).

[100] De la oración La Sagrada Bomba "sagrada virgen del Carmen, madre de la negritud, protege al mundo y a mi pueblo para que caminemos siempre con rectitud", porque con ella soñé, entonces esto ya es para la virgen "Santísima mama virgen del Carmen, los seres humanos pueden entonar el tambor que deseen, sin embargo yo quiero vivir entonando mi bombachera hasta el día que muera. Por eso santísima mama María virgen del Carmen, no me quites la voz del último suspiro, no me quites la voz en el último suspiro que me quede de vida. Déjame declamarte mi poesía el último Ave María" (Comunicación personal, Rubén Congo, 23 de octubre de 2018).

que se tienen de tocar con el asiento de la palma, o el pedal que se hace con la mano izquierda, el cual se caracteriza por una resonancia constante, lo que se podría llamar como la base o pulso. Para Oscar Paredes, el repique también tiene relación con un estado de elevación espiritual y tiene conexión con otros ritmos de corte afroamericano y africano, como mostró durante un taller de bomba el día 12 de octubre de 2018, cuando junto con otros tambores africanos formó lo que sería el suelo para entrar a repicar, que en su opinión es muy semejante a hablar (Comunicación personal, 24 de octubre de 2018).

1.4. La danza

Pero la música bomba no está sola, la acompaña su baile, el cual puede ser en pareja, individual o colectiva, dependiendo de la ocasión. En el caso del Valle del Chota-Mira, los bailes registrados son el de la botella (individual), el caderazo (pareja), la angara, el puro (individual), la zafra (colectiva), la toreada (pareja) y el actualmente desaparecido bundi[101]. Éstos solían bailarse en matrimonios, funerales de niños[102], fiestas patronales de cada comunidad, o eventos no tradicionales como festivales de la bomba o concursos, donde también se puede tocar solamente la música sin necesidad de ser acompañado por baile. Para Quito, el formato que se mantiene es el colectivo, mayoritariamente con coreografías armadas de acuerdo a la música.

Los primeros relatos acerca de la danza de bomba hacen alusión a 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, "bombas" (Moreno, 1996), lo cual no se aleja mucho de la realidad, ya que según la descripción de Peñaherrera & Costales (1959) la mujer con la botella de licor en la cabeza bailaba y formaba las más inverosímiles figuras en círculo. Pero el baile de la bomba también era un tipo de cortejo y juego entre las parejas, como se ve en el caderazo. Peñaherra & Coba (1959) lo relatan de la siguiente forma; primero, el hombre saca a bailar a la mujer, que se hace esperar, cuando sale finalmente, coloca una mano en la cadera y otra en la cabeza, como si llevara un "puru" (vasija de calabaza) de agua en la cabeza [103]. Cuando la mujer

[101] En el caso de la angara, no se conoce si es un baile individual, colectivo o de pareja; mientras se sospecha que la zafra es un baile colectivo puesto que se vio una coreografía con esta temática en la fiesta patronal de Piquiucho en el año 2016, por parte de una agrupación de danza de una de las comunidades. En cambio el Bundi era una especie de "Alza que te han visto" con ritmo e instrumentos afro, según lo descrito por Hassaurek (1865 en Coba, 2015).

[102] Al igual en Esmeraldas, el funeral de un niño es celebrado con una música y baile, ya que el niño asciende a los cielos como un ángel que va a cuidar de sus familiares y padrinos (Whitten, 1992)

[103] Esto para Oscar Paredes denotaba la elegancia y garbo de la mujer Afrochoteña, así como su fortaleza ante el hombre (Comunicación informal, 2018).

ya ha entrado en calor, emite un grito agudo y pone en guardia al bailarín que hace todo lo posible por hacerla retroceder y evitar el caderazo. La mujer reacciona buscando al hombre con su pollera, mientras este sigue esquivándola. El baile termina cuando la mujer vence al hombre al botarlo al suelo de un caderazo. Pero según esta descripción, la danza puede seguir si se reta a la mujer a colocar una botella en la cabeza y bailar al son de la música. Para Oscar Paredes, este baile solían hacerles las mujeres mayores a los niños y jóvenes para que estuvieran atentos y para saber si ya estaban en edad para casarse o si ya estaban lo suficientemente grandes (Comunicación informal, 2018).

1.4.1. El baile de la bomba actual

Como ya se mencionaba, el baile ha ido cambiando y se han relegado ciertos tipos de danza, predominando las coreografías que acompañan a la música, ya sea en vivo o con el uso de canciones grabadas. La forma de bailar, según Ana Valencia en Casa Ochún, se caracteriza por el movimiento de las caderas, así como por sus pasos, los cuales consisten en asentar un pie mientras se eleva el otro, haciendo que los talones de los pies giren hacia adentro, el movimiento de los brazos también es algo importante, ya que tiene un significado de libertad, según Anabel Valencia, por este motivo, se los mantiene semi horizontales y formando círculos mientras se baila, de esta manera se puede dejar salir todos los sentimientos y malas energías que se tengan (Comunicación personal, Ana Valencia, 1 de diciembre de 2016). Sin embargo, esto no es algo que se comparte del todo con el Valle del Chota-Mira, puesto que para las chicas del grupo Sueño Negro, de Carpuela, si bien también ocupan este tipo de pasos, el significado se liga más hacia el disfrute de su música y su cultura, a la alegría que genera la bomba y cómo las llama instintivamente a moverse (Comunicación personal, Grupo Sueño Negro, 10 de noviembre de 2016). Además, según Oscar Paredes y Rubén Congo, la bomba que se baila en Quito tiende a tomar elementos de la cultura afroesmeraldeña, como en la tendencia a elevar los pies, lo cual tradicionalmente no se hace en el Valle, debido a los malos tratos producto de la esclavitud,

> en el Valle del Chota fuimos esclavos y habían cadenas, entonces no podían bailar la bomba así como están bailando ahora, porque habían las cadenas, las cadenas pesaban, entonces por eso es pegado al piso, porque la cadena no me dejaba abrir, no, y se trabaja como en v pequeña, así v pequeña o a los lados, hasta donde la cadena me permite (Comunicación personal, Oscar Paredes Morales, 24 de octubre de 2018).

El hecho de que Oscar Paredes diga que el bailar pegado al suelo y como dando una caricia con el pie, además de ser por el motivo de la esclavitud, se debe a un fuerte vínculo con la tierra y la agricultura, que como se vio en el segundo capítulo, es un elemento muy

importante para la vida de los afrochoteños mayores, por lo cual, en palabras de Oscar, por medio de este tipo de danzas también se agradecía a la tierra (Comunicación informal, 2018).

1.4.2. La vestimenta de la bomba

Así como los pasos de baile, la vestimenta tiene su razón de ser. Ésta intenta asemejarse al de las abuelas, quienes se dedicaban a la agricultura, de tal manera que se usa una falda plisada grande, una blusa así con vuelos, el delantal y debajo de la falda una enagua que le decimos debajero, siempre tiene que ser blanca, siempre siempre, con encajes todo, pero siempre blanca, como comentaba Rosa Carcelén de Carpuela, mientras en Quito ya se utilizan más colores y diferentes estilos, por ejemplo sin el uso de encajes en las blusas y los delantales, los cuales, según las integrantes del grupo Sueño negro de Carpuela, servían a sus abuelas al momento de las cosechas para poder guardar las cosas (Comunicación personal, Grupo Sueño Negro, 10 de noviembre de 2016).

La vestimenta actual no se diferencia de la normal, sólo que en el Valle del Chota-Mira el uso de faldas, delantales, blusas, así como el de las walkas, se ha ido reemplazando poco a poco por las nuevas modas, como señalaba Daniela (Comunicación personal, Daniela C. 27 de septiembre de 2016). Ya en Quito, el grupo Ochún, mantiene el uso de las faldas plisadas, aunque más cortas y con colores más llamativos, las blusas ya no tienen los encajes, sino que son blusas pegadas al cuerpo que combinen con los otros atuendos que tienen que usar para otros bailes, como el de marimba o mapalé. Tampoco se usa aquí los delantales ni las walkas, aunque si se mantiene en lo posible el uso del turbante y los peinados trenzados, que en el testimonio de las jóvenes del grupo Torbellino en Quito, tiene relación con los caminos por los cuales los esclavizados podían escapar o el número de personas que habían logrado huir (Comunicación personal, 26 de noviembre de 2016).

1.5. El ritmo

Como ya se anotó anteriormente, el ritmo de la bomba tiene una fuerte influencia del albazo Andino, tal y como resalta Coba (2015)

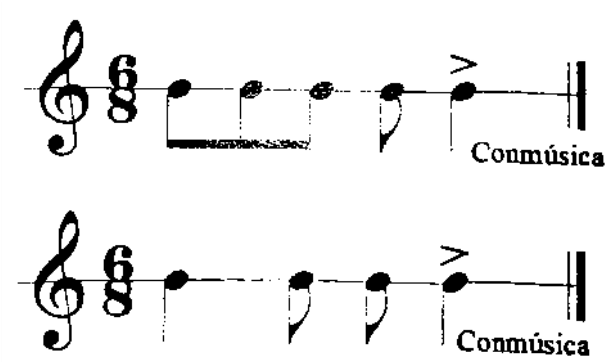

Ilustración 8. Patrón de la bomba (Guerrero, 2002 en Coba, 2015, p. 205)
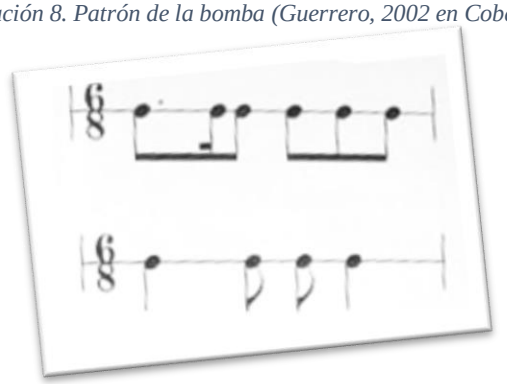
Ilustración 9. Patrones rítmicos del albazo (Guerrero, 2002, p. 112)

El compás en el que se encuentra es el de 6/8 o 2/4, dependiendo de la velocidad y cómo sea 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, 12 de diciembre de 2018). Un aspecto muy importante a resaltar es el acento que lleva, ya que esto es lo que hace característica 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 5 en la negra con el acento (>); la última corchea del compás de 2/4 y el cuarto tiempo de compás de 4/4.

Para autores como Lara (2011) y Bueno (1991), el patrón rítmico y los sonidos que se obtienen para su ejecución tales como son los sonidos abiertos (O), sonidos cerrados o *slap (S)*, con *glissando (/)*, sonido apagado o tapado y el levantado los dedos o *light tap (T)* [104]; tienen una relación con la dualidad de cielo y tierra (Bueno, 1991) o

[104] Los sonidos abiertos se consiguen tocando con los dedos al borde del tambor, los sonidos cerrados o slap dejando caer toda la mano al tambor pero ejerciendo presión con la punta de los dedos formando un

sol y tierra, como propone Lara (2011), esto tiene relación con los lugares de énfasis en los tiempos fuertes (en 2/4 los tiempos 1 y 2 y en 6/8 los tiempos 1 y 4)[105].

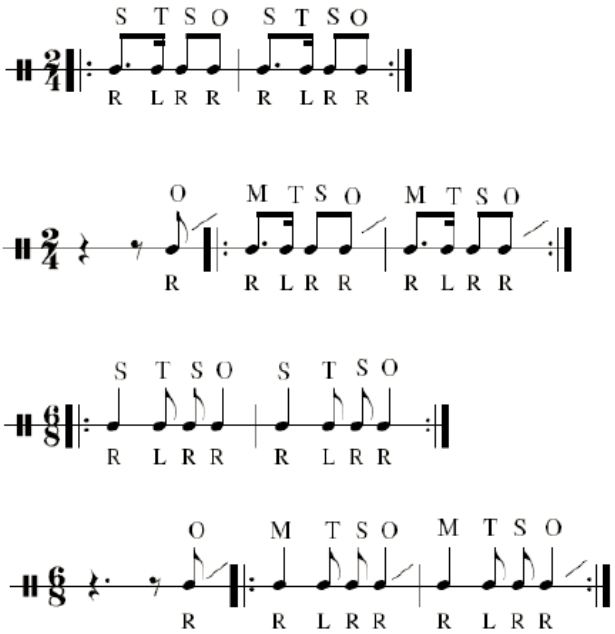

Ilustración 10. Patrones básicos de la rítmica de bomba: compás simple 2/4 Sol/Tierra y Compuesto Sol/Tierra (Lara, 2011, p. 173).

Así, en el caso del primer pentagrama, correspondiendo a sol estaría el sonido cerrado o *slap* (S) y el abierto (O) contrarrestando como como tierra, tal como ya se vio anteriormente con Bueno (1991). Otro elemento donde Lara (2011) encuentra dicha dualidad es en la hemiola[106] o sesquiáltera que se encuentra en la yuxtaposición o ambigüedad del tiempo que tiene el compás de 6/8, ya que la acentuación de golpes cerrados/*slap* en los tiempos 1 y 4 con la mano derecha (R), crea una tensión frente a los golpes débiles (T) de la mano izquierda (L). Los golpes cerrados/*slap* sugieren que sea un compás binario (2/4, 6/8), mientras el pedal hecho con la izquierda, sumado al golpe abierto sugiere un compás ternario (3/4, 3/8)[107]. En este caso sería una hemiola vertical,

tipo de triángulo con la mano o casita como denomina Lindberg Valencia (Comunicación informal, 2018). El apagado o tapado se ejecuta con colocando toda la mano en el parche, aunque según Lindberg Valencia formando una pequeña concavidad en la mano (Comunicación informal, 2018). El levantado los dedos o light tap es un toque que ocupa también la mano en el parche, solo que dejando apoyada la palma, los dedos hacen un ligero toque. Según Lindberg Valencia, el tapado y el levantado de dedos pueden ir juntos en la mano izquierda formando una especie de pedal rítmico, sobre todo en los toques de son (Comunicación informal, 2018). Pero pueden ir separados y en cualquiera de las dos manos.

[105] En el aspecto formal musical estos son los tiempos fuertes, no obstante en este género hay una variación, ya que donde lleva el acento es en el 5to tiempo.

[106] Por hemiola se entiende a la interacción de dos grupos de tres notas con tres grupos de dos notas. La hemiola se deriva de un acercamiento rítmico inequitativo y asimétrico y la sesquiáltera de un acercamiento equitativo y simétrico (Brandel, 1959)

[107] Este tipo de hemiola de 2:3 es característico de la región subsahariana (Brandel, 1959). Aunque el albazo también tiene la cualidad de usar un ritmo sesquiáltero (compases de 4/4 y 6/8 alternados) (Wong, 2013)

ya que implica la combinación de algunas partes o líneas, que exhiben su agrupación por dos o por tres. Estas hemiolas son realizadas por variaciones en el timbre y tono, más que en las dinámicas, en el caso de la percusión dando una importante atención al timbre (Brandel, 1959).

En el ritmo se pueden distinguir dos velocidades, principalmente, entre las bombas, una lenta y otra rápida, denominadas por Lindberg Valencia (Comunicación personal, 12 de diciembre de 2018) como bomba caliente y bomba sentimental[108]. 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.

1.6. La melodía

Como ya se venía mencionando, 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[109] menor" (Wong, 2013, p. 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.

2. La bomba, encarnación de la identidad afrochoteña

Una vez revisados los aspectos formales que constituyen a la bomba como un género musical y de danza, pasaremos a ver su relación con el contexto social, la manera en que se ha ido transformando y recreando, teniendo en cuenta la premisa de Frith (1996) que dice "[…] el modo de funcionamiento de la música en materia de formación de identidades es el mismo" (p. 189). Por tanto la bomba será asumida como una encarnación de la identidad afrochoteña, por tanto híbrida y en constante re construcción, como plantea Hall (2010), por tanto no nace siendo pura sino una mezcla, como ya se vio, de lo indígena y lo afro (Coba, 1980). Para abordar este tema utilizaremos teorías de la etnomusicología sobre el contacto cultural y el cambio musical, al mismo tiempo que se hará su correspondencia con el fenómeno identitario.

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

[109] "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, p. 21).

2.1. El cambio musical y globalización

Si bien la bomba nace bajo la influencia de géneros como el albazo, de corte indígena e hispano por el uso de armonías tonales y la estructura de coplas de occidente, en el ritmo se pueden encontrar ciertos rasgos más ligados a África, como es el caso de la hemiola o sesquiáltera ya mencionada. En este aspecto, vale tener en cuenta la visión geográfica de Nettl (1964) en cuanto a las zonas donde se desarrolla la música[110], lo que permitiría localizar los lugares de contacto, ya sea como parte del proceso de colonización, migración o producto de la globalización, marcando trazados de conexión entre distintas áreas del mundo.

En un principio el proceso de cambio se ve como un proceso acumulativo en el cual se va añadiendo nuevo material al antiguo, siendo que éste se mantenga a 'cierto grado del patrimonio', es decir, conservando su esencia, sin embargo, también puede darse el caso de que sea eliminado al darse la nueva introducción. Dentro de este campo, el cambio se da a dos niveles: el de las composiciones individuales y el del repertorio, los cuales son próximos de manera contrastante. Así, se pueden introducir nuevas canciones al repertorio, como es el caso de las canciones que se "abomban" (se toca en ritmo de bomba), tal como contó Jaime (Comunicación personal, 4 de diciembre de 2016), o el nuevo material se puede acomodar al estilo antiguo, que se podría ejemplificar en el caso de artistas como Widinson e Hipatia Balseca, quienes han incursionado con canciones con este ritmo[111]. Aquí la interacción de las composiciones individuales tienen un papel muy importante ya que son éstas las que en sí van cambiando al repertorio (Nettl, 1964).

La manera en que se dan estos cambios son de forma interna y externa, la interna por el avance propio de cualquier sociedad, y la externa a los contactos que se dan con otras culturas, lejanas o cercanas, en el caso de la bomba con el albazo, el alza, la marimba de forma nacional; el son, la cumbia, el jazz, el hip hop, entre otros de conexión foránea. Esto se conecta con el concepto de asimilación que es

> […] 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

[110] Como el área cultural que plantea Kroeber (1947) pero musical ya que al ser ésta una expresión de la cultura, metodológicamente esta clasificación puede facilitar a analizar el cambio musical a través del contacto cultural

[111] 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.

> unificado. Un obstáculo de probar está hipótesis es la falta de dispositivos para medir el grado de similitud musical (Nettl, 1964, p. 235).

Pero la migración también tiene una incidencia, como indica Nettl (1964), con estos movimientos humanos se aprenden nuevas costumbres y tradiciones que se transmiten al lugar de origen en el retorno. A lo que habría que sumarle el hecho de que los afrochoteños son un grupo diaspórico, es decir que se constituye como un movimiento transatlántico de personas, creencias, prácticas y productos de África a América y viceversa, siendo la idea del retorno, en muchos casos, algo simbólico por medio de las ideologías políticas, arte (literatura y música), corrientes académicas y movimientos religiosos (Izard Martínez, 2005).

Además, la migración se da, de igual manera, entre el campo, la ciudad y a nivel internacional, empezando desde los años 60's y teniendo su mayor impacto a finales de los 90's e inicios del 2000. En esta cultura migrante

> […] 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, p. 127).

Todo esto en un espectro urbano que tiende hacia la fractura del tiempo por el espacio (Harvey, 2001), acelerando el tiempo que se maneja dentro de las ciudades (Giménez, Estudios sobre la cultura y las identidades sociales, 2007), lo que se ve reflejado en el incremento de las pulsaciones por minuto de las canciones y los pasos más "brincados" en el baile de la bomba (Comunicación personal, Lindberg Valencia, 12 de diciembre de 2018)[112].

El siguiente factor es el de globalización y colonización, en el que la cultura de los "otros" es de cierta manera impuesta, esto al señalar que las culturas superiores (o complejas) se superponen a las inferiores (o simples), lo cual sucede a menudo con la música, que, al aceptar nuevas formas musicales corre el riesgo de perder aquellas más tradicionales y simples. Esto en cierto modo corroborado por la fragilidad de la tradición oral de las culturas, frente a la notación escrita. Así mismo, también se correlaciona con la complejidad que posee la estructura musical, ya que entre más compleja sea, sería más

[112] En el Anexo 4 se puede encontrar una transcripción del patrón de bomba practicado por el grupo Torbellino durante ensayos.

difícil su cambio, aunque la considerada, entre comillas, "música simple" también puede tener un cierto nivel de complejidad que puede retenerse (Nettl, 1964).

Si bien la perspectiva de Nettl (1964) se enmarca entre el evolucionismo y el difusionismo, esta imposición puede ser asociada más que con culturas superiores e inferiores, con las relaciones de poder entre dominantes y dominados, sobre todo en la constitución de los Estados Nacionales que excluyó a grupos como los indígenas y afrodescendientes (García Canclini, 1990). Pero si algo caracteriza a la modernidad es su carácter homogeneizador que desterritorializa y multiplica las relaciones supraterritoriales (Giménez, 2007).

En este entorno de globalización, que se marca sobre todo en las ciudades, tiende a existir una fuerte presión homogeneizante, al mismo tiempo que se marca una clara barrera ante los "otros", lo que es manejado en torno a la raza, género, sexo, estatus social y económico, entre otros, los cuales van conformando un estereotipo, que según Bhabha (2002) es una concepto de "fijeza" para la construcción ideológica de la otredad por medio de estrategias de reconocimiento e identificación entre lo que está establecido y se mantiene en su lugar, y lo debe ser repetido ansiosamente, dado que este último factor es el que posibilita que se mantengan ciertas coyunturas históricas y de marginalización, dado que "Los sujetos siempre están colocados desproporcionadamente en oposición o dominación a través del descentramiento simbólico de múltiples relaciones de poder que desempeñan el papel de apoyo así como de blanco o adversario" (Bhabha, 2002, p. 97). Todo esto reforzado también por el estigma, entendiéndose a éste como una forma en que el medio social categoriza a las personas, permitiendo "[…] tratar a los «otros» previstos sin necesidad de dedicarles una atención o reflexión especial" (Goffman, 1963, p. 11).

Aquí es donde se posiciona el sujeto negro, o afrodescendiente, ya que éste ha sido marginalizado a lo largo de la historia, empezando por no ser considerado como un ser humano, como recalca Fanon (2009), siendo la raza[113] el factor determinante para este tipo de pensamiento, debido a que este concepto pretende demostrar que las diferentes características biológicas y físicas, tienen su correspondencia en las capacidades físicas y psicológicas, permeando con el "nuevo racismo" a la esfera cultural, con las tradiciones, religión, lengua y costumbres (Wieviorka, 2009).

[113] Desde esta perspectiva la raza se la comprende como "[…] una construcción social y política, fundada en atributos fenotípicos, en la que se despliegan las relaciones entre grupos raciales" (Wieviorka, 2009, p. 35)

Ante esta exclusión y discriminación estructural; que viene desde el tiempo colonial y fue matenido durante y a partir de la constitución del Estado Nacional, como muestra García Canclini (1990); existen diversas estrategias culturales, como menciona Bhabha (2002) al hablar de los lugares entre-medio. Éstos pueden estar enmarcados dentro de lo que se conoce como "cultura popular", teniendo como punto de partida la división entre ésta y la cultura alta, donde

> La hegemonía cultural no se refiere nunca a la victoria pura o a la dominación pura (esto no es lo que el término significa), no es nunca un juego cultural en el que la suma deba ser cero; se refiere siempre a los cambios en la balanza del poder en las relaciones de cultura, a cambios en las disposiciones y configuraciones del poder cultural, no trata de salir de él (Hall, 2010, p. 189).

Por tanto, las estrategias culturales pueden señalar la diferencia, los espacios que gana son pocos, puesto que estos están cuidadosamente custodiados y regulados (Hall, 2010). En el mismo aspecto en que Gramsci (2009) ve que los grupos subalternos una vez que alcanzan las esferas políticas son absorvidos y asimiliados por los dominantes.

Por este motivo, es importante recalcar el papel de lo que conlleva una cultura popular negra, en el sentido en que si bien no sale del sistema *per se*, implica una negociación entre los polos, en la manera en que vería Bhabha (2002) al hablar del lugar entre-medio, porque la cultura popular se contrapone a la alta cultura, dando lugar a un sitio de tradiciones alternativas, fijando su autenticidad enraizada en las experiencias de las comunidades populares, que es el lugar del que tomar su fuerza y que "[…] nos permite verlas como expresiones de una particular vida social subalterna que se resiste a ser constantemente tratada como baja y de afuera" (Hall, 2010, p. 291). Esto en el entorno en que la música al igual que la identidad tienen un carácter idealista del llegar a ser (Frith, 1996) (Hall, 2010)

Sin embargo, este proceso es también un escenario de su transformación en mercancía, ya que, si bien tiene su fundamento en las experiencias, al mismo tiempo está disponible para la expropiación (Hall, 2010), como es lo que ya hemos visto en el caso de los abombamientos o las bombas que se producen fuera de los grupos afrodescendientes, o actualmente con el impulso de la *World Music* y el uso de ritmos de bomba en música de carácter electrónico[114].

Pero al igual que menciona Nettl (1964), 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. Así, en la bomba a lo largo de vida ha ido incorporando nuevos instrumentos y

[114] Como es el caso del grupo EVHA, Mateo Kingman, Nicola Cruz, que han producido canciones haciendo uso de recursos rítmicos de la bomba.

mezclándose con nuevos ritmos y sonoridades, como será visto a continuación, pero antes haremos una revisión de la metodológica sobre el análisis musical.

Puesto que la música es una actividad diaria y ha servido como una bandera de resistencia, la cual se ha visto mediada por el colonialismo y la tecnología, dando como resultado una serie de mezclas. Por este motivo la música puede ser abordada desde una postura de una etnografía tridimensional que tiene en cuenta las variables de localización, tiempo y metáfora, las cuales ubican a la música como un fenómeno que abarca más de un solo lugar, con un temporalidad movil entre pasado y presente, y con funciones, al ser asimilada la música como arte, comportamiento social o mercancía (Rice, 2003). En este caso, la bomba desde la localización, es vista en primer lugar localmente, en el Valle del Chota-Mira, pasando a nivel regional como música serrana, en el área y diáspora como afroecuatoriana, el virtual por el contenido que se encuentra sobre ésta en la red. En el tiempo se considera tanto el tiempo cronológico como el fenomenológico, donde el pasado condiciona en cierto modo al presente. Por último en la metáfora, se ha recalcado sobre todo la relación de la música con el comportamiento social y como una mercancía (Rice, 2003), al momento de mezclarse con ritmos más comerciales como la salsa, la cumbia o son.

De igual forma se consideró al quehacer músical como una elaboración (making) y por ende en constante formación (Kim, 2017), al igual que el concepto de identidad de Hall (2010), sumándose a éste las relaciones que tiene con los diferentes sistemas de referencia, ya sea el étnico, de género, histórico, político, económico, entre otros. Por lo que, si bien está siempre cambiando, tiene en consideración un marco contextual de referencia, ante el cual se negocia (Kim, 2017), como se ha visto con Bhabha (2002) y Hall (2010) en torno a la cultura popular, que se relaciona y tiene una dependencia hacia la alta cultura, ya que no pueden existir en solitario.

Ante todo esto, el presente análisis musical se plantea tener en cuenta todas estas variables, separando las canciones temporalmente, geográficamente y metafóricamente, para hallar puntos de divergencia y confluencia, así como las relaciones adyacentes a estos “cambios” , tales como la colonialidad, la migración, los medios de comunicación, la reapropiación, entre otros que serán examinados.

3. Análisis musical del repertorio

Para esta sección haremos una revisión de cuatro canciones en total, dos consideradas como tradicionales y dos actuales. Ésta consistirá 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 o canciones colocadas por admiradores o los propios artistas. Los factores para determinar las bombas son el tiempo, el espacio y el contenido de las mismas, en el contexto de metáfora, música como identidad. Así, los períodos escogidos son los años 80's y 2010's, separados por alrededor de 30 años de diferencia. Los lugares de donde provienen estas bombas son Carpuela, en el caso de la canción "La Coseña", "El tren de la capital" de la parroquia La Concepción, la versión del 2015 de "El tren de la capital" también de Carpuela y "Bomba el tambor" de Quito. Y 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 cancionaes 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.

3.1. Bombas de corte tradicional

3.1.1. La Cosecha, Mario Diego Congo (1989)[115] (Anexo 4)

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
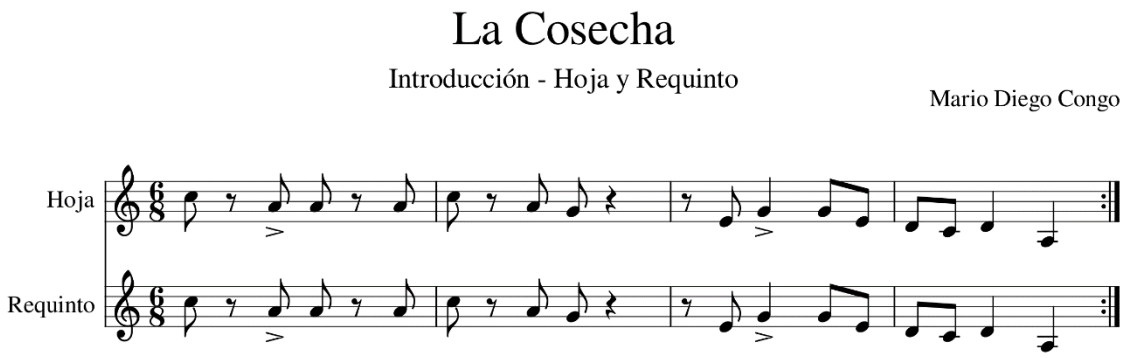
Ilustración 11. La Cosecha. Introducción (A) Hoja y Requinto. Transcripción Propia

[115] Las letras de las canciones se encontrarán en la sección de Anexos.

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.

Aquí entra una guitarra a manera de bordón que juega entre los acordes de la y do, intercalándolos con una pequeña subida cromática[116] entre las notas. De igual manera empieza a sonar la percusión[117], conformada por una bomba y un güiro, los cuales tocan este patrón a lo largo de la canción:
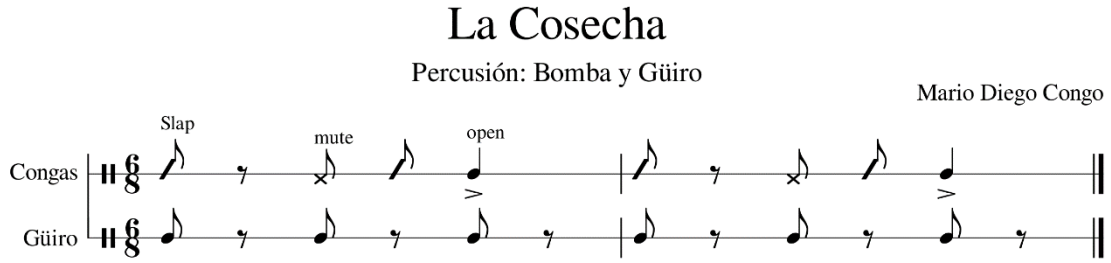
Ilustración 12. La Cosecha. Percusión: Bomba y Güiro. Transcripción propia

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[118] 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:
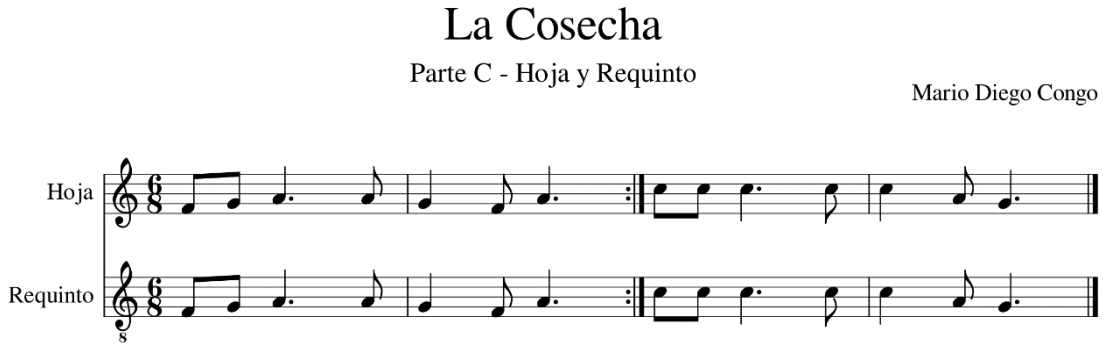
Ilustración 13. La Cosecha. Parte C - Hoja y Requinto. Transcripción Propia

[116] Es decir, sube en medios tonos hasta llegar a la nota.

[117] La notación de la percusión de bomba constara 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).

[118] Son las combinaciones de acordes que se utilizan en torno a la tonalidad.

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)[119].

3.1.2. El tren de la capital, Música: Abdón Santacruz, Letra: Alfonso Herrera (1983) (Anexo 5)

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[120] 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:
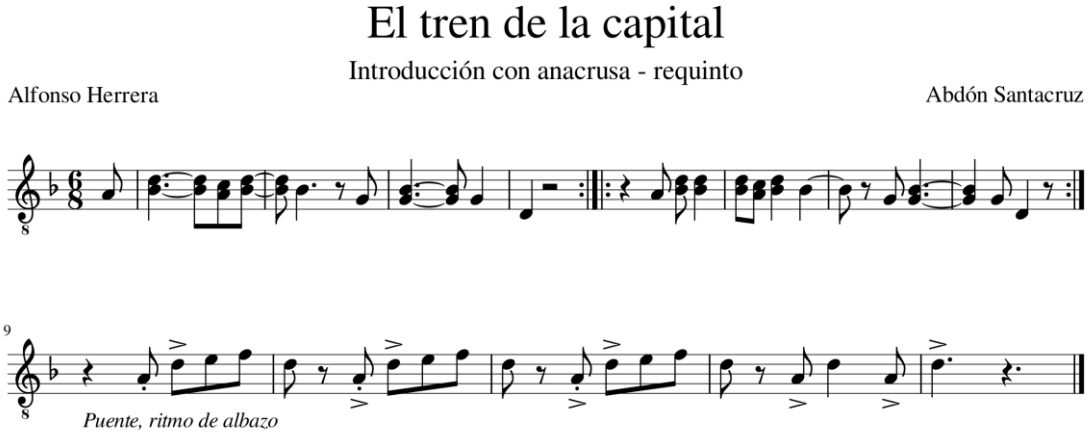
Ilustración 14. El tren de la capital. Introducción con anacrusa - requinto. Transcripción propia

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:

[119] Las letras de las respectivas canciones se encontrarán en la sección de Anexos.
[120] Es el tiempo débil que anticipa al primer tiempo fuerte (Lathan, 2008).
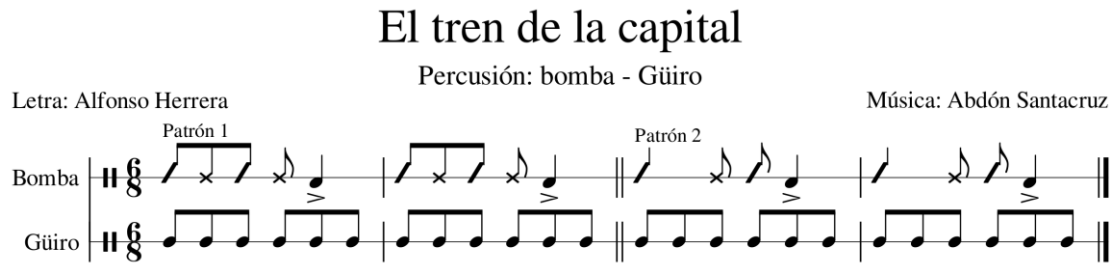
Ilustración 15. El tren de la capital. Percusión: bomba - Güiro. Transcripción propia

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.

3.2. Bombas actuales

3.2.1. El tren de la capital, Auténticos del Valle (2015) (Anexo 6)

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).
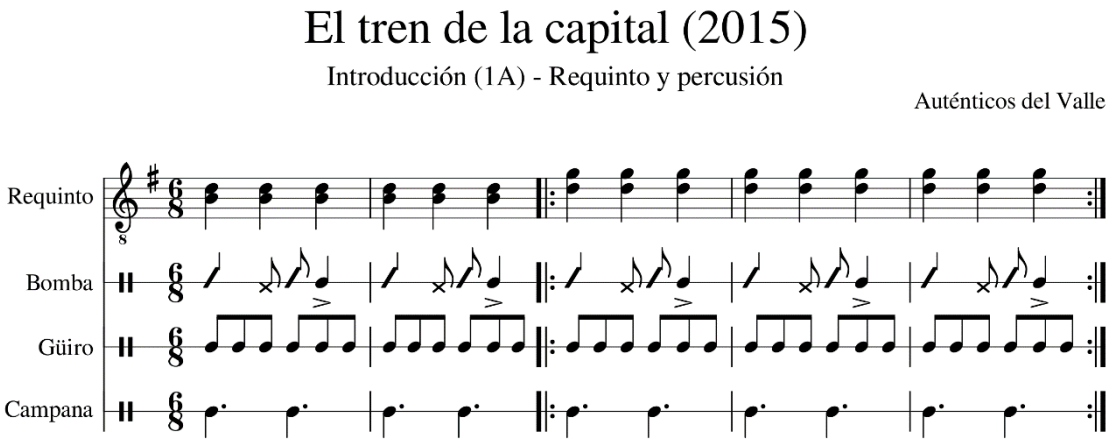
Ilustración 16. El tren de la capital (2015). Introducción (1A) - Requinto y percusión. Transcripción propia

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 arpegios 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.

3.2.3. Bomba el tambor, Kevin Santos (2016) (Anexo 7)

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[121].
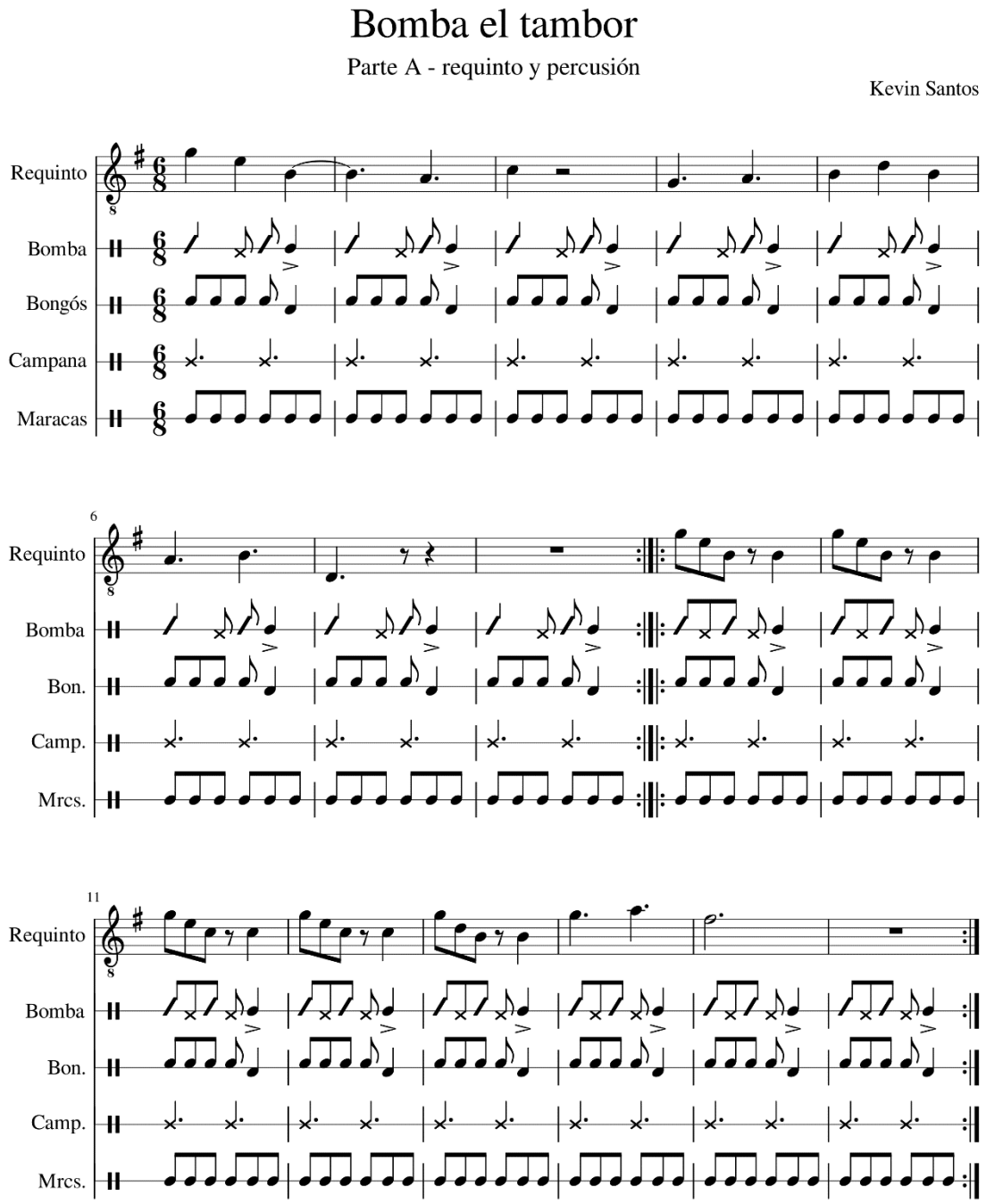
Ilustración 17. Bomba el Tambor. Parte A - requinto y percusión. Transcripción propia

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

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

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, sí hay un cambio en la figuración[122], 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.

3.3. 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, 12 de diciembre de 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, además de que los bongós tocan más notas por compás, además 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 otra123. Algo que se tiene que tener en cuenta es que Auténticos del Valle, es una agrupación que se considera que mantiene muchos elementos de la bomba tradicional, tal como expresó Daniela C. (Comunicación personal, 27 de septiembre de 2018), pero que en su canción “El tren de la capital”, a diferencia de las tradicionales que se manejan con dos formas (A – B y algún puente para transitar entre ambas), introduce la figura de un coro, aunque como se vio en el

[122] Se refiere a la duración de las notas en el compás, como son las negras, corcheas, blancas, etc.
[123] Lara (2011) hace una distinción para la mezcla Bomba-Cumbia, que se puede ver en (Anexos)

capítulo anterior, en las tradicionales esto también se hacía, como en el caso de la canción "Vicente" de Jorge Carcelén (Anexos) que tiene un formato de pregunta respuesta utilizando un coro para esta función.

Ahora bien, como vimos anteriormente, 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, 24 de octubre de 2018). No obstante, en la agrupación Grupo Juventud del Valle del Chota encontramos a dos mujeres dentro de sus integrantes, una lleva la voz principal y la otra le hace la segunda voz, por lo general en un intervalo de tercera mayor y no en forma de pregunta – respuesta, como se escucha en la canción "La Cosecha".

Un aspecto muy importante a anotar es el cambio en la instrumentación, ya que se pasa de la alineación tradicional de guitarra y bomba que mencionaba don C (Comunicación personal, 13 de agosto de 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 electrónico, 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. Adicional a esto, 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.

Todo esto nos lleva a cuestionarnos sobre el papel que tienen estas incorporaciones y continuidades tanto en el género bomba, como en complejo identitario que abarca la bomba, ya que es una música que se conecta directamente con la vida de las personas, cuenta sobre sus amores, sus penas e historias; 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, ya que la bomba es un género que se ha adaptado a canciones de otro estilo, como las baladas, la bachata, la salsa, entre otros que son de agrado de las nuevas generaciones y que hacen mezclas entre estos géneros o las "abomban" como mencionaba Jaime (Comunicación personal, 4 de diciembre de 2016). De igual manera existen fusiones como la bomba-marimba que hace Kevin Santos y que se ve 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 explicaba Lindberg Valencia (Comunicación personal, 12 de diciembre de 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, y que es lo que 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 enseña por igual, respetando la originalidad de cada una, en la medida de lo posible.

Sin embargo, no es raro encontrar disputas en cuanto a los modos de bailar o tocar la bomba entre un lugar o un grupo y otro, puesto que aquí entra el conflicto de la autenticidad y lo que se puede, y no, llamar bomba, ante lo cual se pasar a dar cuenta de las opiniones recogidas. Por un lado, tenemos 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, como manifiesta Lindberg Valencia (Comunicación personal, 12 de diciembre de 2018). Por otra parte, Oscar Paredes 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[124], con lo cual no está en contra, siempre y cuando no se confunda lo que es originalmente la bomba. En el caso de Rubén, 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 estadio nacional. Así, se dan una

[124] Que es en algo en lo cual coinciden Lindberg, Oscar y Rubén

serie de apropiaciones, ya sean de formas, estilos e historias; las cuales son posibles por condiciones urbanas similares, por efectos similares, pero no idénticos, de segregación racial, memorias de esclavitud, así como legados del africanismo y experiencias religiosas (Gilroy, 1993). Esto en un contexto de comunidades afrodiaspóricas, que los sitúan como sujetos con puntos en común, como sus orígenes, condiciones coloniales, discriminación, entre otras. No obstante, cada una de éstas se ha desarrollado de forma independiente, por lo cual, la diáspora afroamericana es considerada como un entretejido 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, entretejiéndose 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,

> […] 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, p. 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 muerte entre dos posiciones insatisfactorias que han dominado la discusión de las políticas culturales negras (Gilroy, 1993). Tal como dieron a entender Lindberg Valencia (Comunicación personal, 10 de octubre de 2018) y Oscar Paredes Morales (Comunicación personal, 15 de octubre de 2018), pero también como manifestaron músicos de Casa Ochún, como Jaime (Comunicación personal, 4 de diciembre de 2016) y los chicos del grupo de música Torbellino (Comunicación personal, 26 de noviembre de 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 su reconocimiento 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, p. 28). Teniendo presente que la difusión global de la música ofrece una serie de oportunidades 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), que es justamente el miedo que se ve presente, el que se pierda la bomba tradicional, como expresaba don C (Comunicación personal, 13 de agosto de 2016), Rubén Congo (Comunicación personal, 23 de octubre de 2018) y Oscar Paredes Morales (Comunicación personal, 24 de octubre de 2018).

Pero al igual que la identidad, la bomba está en constante re construcción, negociación, por lo que esta discusión entre tradicional y moderna seguirá en debate, pese a que sí se pueden distinguir períodos en lo 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.

VI. CONCLUSIONES

Una vez realizada esta reflexión, vamos a puntualizar ciertas conclusiones como cierre del trabajo, dividiéndolas por su aspecto teórico, analítico y metodológico.

- El uso del concepto de identidad de Stuart Hall (2010) fue muy adecuado y práctico, ya que no sólo era pertinente para la realidad afrodescendiente, sino que permitió tener una panorámica general de las dinámicas identitarias. Su carácter móvil entre tres tiempos distintos, dio cabida a otros conceptos como el de diáspora y subalternidad de forma complementaria, pues éstos se mueven entre un pasado, un presente y un futuro anhelado.
- Al abordarse a la identidad como un proceso continuo de re construcción, en un ambiente de resistencia y negociación permanente, debido a fenómenos como el estigma y el estereotipo, reflejados en el racismo, la exclusión y la discriminación hacia afrochoteños y afrodescendientes en general. Se muestra que la identidad ha sido un campo de agencia en la reivindicación de derechos y visibilización ante un Estado Nación, que los ha marginalizado históricamente, como se pudo apreciar tanto en el abordaje histórico como en el análisis, por ejemplo con la mala repartición de tierras, la exclusión de contenido de historia afrodescendiente, o la poca o nula información que se encuentra sobre la participación de afros en las luchas independentistas, así como también el rechazo a acceder a ciertas fuentes históricas del tiempo de la esclavitud. Mientras el estigma y el estereotipo han tenido su campo de acción en la práctica y el discurso, manifestándose en acciones concretas como el racismo, o indirectas, como la limitación laboral y académica.
- La idea de identidad en resistencia y negociación permanente, pudo ser corroborada a nivel práctico, con los discursos manejados por las y los interlocutores, quienes lo manifestaron a través de sus quehaceres culturales, siendo, en efecto, la música y la danza, además de la artesanía, moda, peinados, comidas, oralidad, etc., herramientas de reconocimiento, aceptación y reclamo, puesto que con el arte no se busca solo un fin estético o de entretenimiento, sino que tiene un rol más allá, el de comunicar, enseñar y organizar. Como se pudo constatar, a nivel colectivo, tanto en el grupo de danza “Sueño Negro” en Carpuela, como con el grupo de música y danza “Torbellino” en Quito, ya que al formar parte de estas agrupaciones, su acercamiento hacia el conocimiento de su historia, costumbres, tradiciones y derechos tomó mayor interés, ya que debían

entender lo que estaban interpretando y bailando, además del sentimiento de pertenencia hacia la bomba. Así mismo, el conformar estos grupos permitió que sus integrantes tuvieran nuevas perspectivas de la vida y formando nuevos lazos de fraternidad y solidaridad, lo que Etzkorn (1982) ve como las identidades que se crean a partir de una música determinada.

- Por otra parte, el trabajo de los grupos de música y danza en ambas ubicaciones, se mostró como un proceso de educación generacional, no formal, que acude más a la tradición. De tal manera, los mayores enseñaban a los niños a partir de los conocimientos adquiridos de la misma forma, sean o no sus familiares, aunque este si es un cambio que se distingue entre Quito y el Valle del Chota-Mira, porque en este último es más usual que se aprenda de un pariente o amigo cercano. Estos tipos de aprendizaje, se manifiestan como alternativas a la educación nacional, como otras formas de contar y hacer historia, siendo una de éstas la música, la danza y el arte en general. A nivel individual, y en un grupo etario de adultos, estos dos elementos son también una herramienta para decir lo que no se ha dicho antes, pero también para alegrarse, para bailar. La bomba va cargada por una música que invita al baile y una letra que reflexiona acerca de sus vidas, en lo bueno y en lo malo, en la tristeza y en la alegría. Es algo que se siente y se transmite de generación en generación, sobre todo a partir de la oralidad, puesto que esta es la principal fuente de aprendizaje a nivel comunitario y que brinda al músico la posibilidad de tener su propia manera de tocar.
- Retomando la idea de una identidad en proceso, sí se pueden evidenciar claros cambios entre las generaciones de adultos mayores y adultos, y las de los jóvenes. Estas se inclinan hacia un cambio en las tradiciones y costumbres, la pérdida del sentido de familiaridad comunitario, esto último observado en Carpuela. Los mayores son los que dan razón de este fenómeno, algunos temiendo con la total pérdida de estos elementos ya relatados, pensando inclusive que la música y la danza de la bomba van a morir pronto, debido a las innovaciones de la juventud. Por su parte, entre los grupo de jóvenes de Carpuela y Quito, se ve la diferencia en la forma en que se mantiene la tradición. El grupo “Sueño Negro” tiene como uno de sus objetivos conservar las costumbres de sus abuelos, por lo que la música, los pasos, la vestimenta y las coreografías se hacen teniendo esto en cuenta, ya que para ellas esto es muy importante. No obstante, las bailarinas del grupo Torbellino, debido a la mixtura propia de la ciudad, han ido variando,

cambiando la vestimenta, los pasos y con nuevas coreografías. En la música pasa algo similiar, aunque en ambos sitios no se pueden negar las nuevas introducciones, sin embargo, en Quito es donde más se hacen presentes.

- Para el análisis de estos cambios ya señalados, resultó favorable el adoptar, para el análisis musical, una línea teórica que tomara a la música como un proceso que se construye igual que la identidad, que son semejantes (Frith, 1996). Y por tanto, puede ser analizado tridimensionalmente, por su tiempo, lugar y metáfora (Rice, 2003), es decir, a lo que se asemeja, en este caso, identidad. Estas tres variables permitieron hacerse a la idea de dos zonas musicales, en la forma que diría Nettl (1964). De igual manera, hicieron visibles los momentos de innovación en la bomba, en el caso analizado, entre los años 80's y a partir del 2010, donde se puede hablar de dos bombas distintas o su transformación en un género nuevo, producto de los encuentros musicales e innovaciones, donde la globalización y la migración hacia las ciudades tiene un papel fundamental, puesto que marca las zonas y las épocas de la bomba.
- En este entramado la música, que se mueve igual que la identidad, es también un eje o herramienta cultural y política, lo cual se apoyó satisfactoriamente con la línea teórica adoptada, la de los usos y funciones de la música de Merriam (1964) apoyada también con Paul Gilroy (1991) y Hall (2010). Donde se aprecia que la música tiene un rol en la continuidad y la transferencia de conocimientos de una sociedad, lo cual se da tanto a nivel de las letra como de la música, ya que éstas hacen alusión a la vida de la gente, cuentan historias del cotidiano, mientras la percusión hace una conexión de retorno, en el plano de la diáspora, con África, al mismo tiempo que develan su hibridación propia de su contexto, en este caso con el Albazo indígena-andino presente tanto en la rítmica como en la armonía. Por lo cual, contrario a la hipótesis planteada, la música no solo representa sonoramente a la nación, sino que de cierto modo la encarna.
- De la discusión entre tradicional/auténtico y las nuevas formas de la bomba actual, se puede concluir que, en primer lugar, no es una sola bomba. Desde los primeros registros históricos de la bomba aparece en varios formatos, con formas de tocar propias de cada intérprete, pudiendo tocar rápido o lento, como cielo, tierra o bambuco, que es un ritmo propio de los grupos afrodescendientes del pacífico ecuatoriano y colombiano. A medida que transcurría el tiempo, en la época de Rubén, Oscar y Luis, ya se hacían bombas con mezclas de son cubano, salsa y

pasillo. En segundo lugar, la bomba nace de la hibridación de la herencia africana y la musicalidad andina, plasmada en el ritmo y pentafonía indígena, por lo que tradicionalmente se consolidó de esta forma. Así, se puede llegar a marcar momentos por los que ha atravesado la bomba, por su tiempo, espacio y contexto, tomando como punto de partida lo que, por lo general, se considera como bomba tradicional, ya sea por su instrumentación, velocidad, ritmo, voces, etc. Y desde aquí, marcar etapas por las que se mueve, con la introducción y adaptación de nuevos elementos.

- En cuanto a la introducción de nuevos instrumentos, esto puede tener una estrecha relación con la existencia de solamente dos constructores tradicionales de bomba, siendo un proceso largo y laborioso, lo que hace que sea más accesible adquirir instrumentos como los bongós o las congas, las cuales se elaboran de una forma más mecanizada. A esto hay que añadirle la variable ambiental, puesto que encontrar ciertos materiales, como la madera del árbol México, ya no es tan fácil como antes. Adicional a esto, el valor simbólico de la tierra ha cambiado entre los adultos mayores y los jóvenes, en las comunidades estudiadas del Valle del Chota-Mira, por lo que el uso de instrumentos de monte, como la hoja de naranjo, los alfandoques o la quijada de burro, se ha visto descontinuado.
- Hasta qué punto puede llegar a ser considerada bomba, es algo que no puede contestarse en este trabajo, pues aún está en discusión entre músicos, compositores, bailarines, gestores culturales y escuchas. Pero manejando la opinión de Lindberg Valencia, Jaime, Oscar Paredes Morales y Rubén Congo, una opción es el que se conserve el patrón rítmico característico, con una instrumentación que se asemeje y respete a la forma tradicional, con letras que sigan transmitiendo el cotidiano de su pueblo, en lugar de letras genéricas. También tratando en lo posible de no fusionar con otros ritmos, ya que esto haría que se convierta en un género nuevo, o a su vez, señalando que es una mezcla, para que no sea confundida con la tradicional. Cabe resaltar que no hay un rechazo hacia la innovación, sino a que ésta sea confundida con la bomba auténtica y esto marque su futura desaparición, lo cual es una gran preocupación para las y los afrochoteños y en lo que se encuentran trabajando por medio de la enseñanza, difusión y escritura.
- A nivel metodológico, podemos concluir que las herramientas fueron las adecuadas, ya que lograron con su cometido de recolección de información

cualitativa. Por otra parte, la sistematización permitió ver los espacios vacíos en el trabajo de campo, surgiendo así preguntas y puntos clave a ser tratados con los interlocutores. No obstante, hay datos que no se pudieron lograr debido a la distancia y la disponibilidad de tiempo de los interlocutores. Adicional a esto, cabe resaltar la utilidad de material previo ya que permitió trabajar adecuadamente con cada grupo etario y por ubicación, por lo que se manejaron las entrevistas y comunicación por temas: identitarias e históricas, identitarias y musicales o sólo musicales, ya que por su extensión y las diferencias de edades y de contexto, no era posible tratar todas al mismo tiempo.

- Por último, el uso de la observación participante, asistiendo a ensayos del grupo Torbellino y siendo alumna de percusión afroecuatoriana durante el último año, fue una herramienta fundamental para poder entender la terminología, la técnica de la percusión y la forma en que aprenden y lo viven las y los jóvenes en Quito. De igual forma sirvió para acostumbrar el oído al patrón rítmico de la bomba y comprender las fusiones, o préstamos percutivos, que se pueden encontrar en algunas canciones, lo cual no es factible desde una perspectiva externa. De igual manera, la asistencia a eventos y fiestas tanto en comunidades del Valle del Chota-Mira como en Quito, expandieron el marco de esta investigación, que queda en deuda con esta parte, pero la contempla como un trabajo a futuro.

VII. Bibliografía

Adler, G. (1981). The Scope, Method, and Aim of Musicology. *Yearbook for Traditional Music*, 5-21.

Berger, P., & Luckmann, T. (2003). *La construcción social de la realidad.* Buenos Aires: Amorrortu.

Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura.* Buenos Aires: Manantial.

Borja Nazareno, A. (25 de Noviembre de 2016). Procesos organizativos desde la mirada femenina. Quito.

Bouisson, E. (1997). Esclavos de la tierra: los campesinos negros del Chota-Mira, siglos XVII-XXs. *Procesos*, 45-67.

Bourdieu, P. (1991). Estructuras, hábitos y prácticas. En P. Bourdieu, *El sentido práctico* (págs. 91-112). Barcelona: Taurus.

Bourdieu, P. (1998). Clases y enclasamientos. En P. Bourdieu, *La Distinción. Criterios y bases del gusto* (págs. 447-494). Barcelona: Taurus.

Brandel, R. (1959). The African Hemiola Style. *Ethnomusicology, Vol. 3*, 106-117.

Bueno, J. (1991). La Bomba del Valle del Chota-Mira. *Revista del Instito Otavaleño de Antropología SARANCE*.

Butler, M. L. (2010). Ethnomusicology and the African diaspora. En T. Olaniyan, & S. J. (eds.), *African diaspora and the disciplines* (págs. 213-233). Bloomington: Indiana University Press.

Carvajal, F. (2011). Ecuador: la evolución de su economía 1950-2008. En V. Autores, *Estado del País.* Quito: Flacso-Ecuador.

cedep. (1984). *La vida en el Valle del Chota y la Concepción.* Quito: cedep.

Chakravorty Spivak, G. (s/a). Estudios de la Subalternidad: Deconstruyendo la Historiografía. En S. Rivera Cuicanqui, & R. (. Barragán, *Debates Post Coloniales. Una introducción a los Estudios de la Subalternidad* (págs. 247-278). La Paz: Sephis.

Chalá, J. (2006). *Chota profundo: antropología de los afrochoteños.* Quito: Abya-Yala.

Chalá, J. (2016). Discurso por el día del negro. Piquiucho, Carchi, Ecuador.

Chaves, M. E. (2010). Esclavizados, cimarrones y bandidos. Historias de resistencia en el valle del Chota-Mira, en el contexto de la revolución de los marqueses quiteños: 1770-1820. En H. (. Bonilla, *Indios, negros y mestizos en la independencia* (págs. 130-149). Bogotá: Planeta.

Clifford, J. (Agosto de 1994). Diasporas. *Cultural Anthropology, 9*(3), 302-338. Obtenido de http://links.jstor.org/sici?sici=0886-7356%28199408%299%3A3%3C302%3AD%3E2.0.CO%3B2-O

Coba, C. A. (1980). *Literatura Popular Afroecuatoriana.* Otavalo: Instituo Otavaleño de Antropología.

Coba, C. A. (1981). *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador.* Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.

Coba, C. A. (2015). *Música Etnográfica y popular y el aporte de Imbabura a la historia de la música.* Otavalo: Instituto Otavaleño de Antroplogía.

Córdova, M. (2005). La imagen Urbana de Quito durante la segunda mitad del siglo XX. En M. Córdova, *QUITO. Imagen Urbana, Espacio Público, Memoria e Identidad* (págs. 8 - 125). Quito: TRAMA.

Coronel Feijóo, R. (1991). *El 'Valle Sangriento'. De la coca indígena a la hacienda jesuita en el Chota, 1580-1700.* Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional.

Deleuze, G. (1987). *Foucault.* Barcelona: Paidós.

Dussel, E. (1994). *El Encubrimiento del otro.* Quito: Abya-Yala.

Espín, J. (1995). Sobrevivencia y continuidad de la población negra del Valle del Chota. *Memoria*, 153-207.

Etzkorn, P. (1982). Sociología de la práctica musical y de los grupos sociales. *Revista de Ciencias Sociales. Los componentes de la música: La sociología, los contextos y los creadores. No. 4*, 619-635.

Fanon, F. (1983). *Los condenados de la tierra.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas.* Madrid: Akal.

Foucault, M. (1992). *El orden del discurso.* Buenos Aires: Tusquets.

Franco, J., & Freire, P. (1986). Desde el Chota: la bomba. *Opus No. 5*.

Frith, S. (1996). Música e identidad. En S. y. Hall, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estratetias para entrar y salir de la modernidad.* México: Grijalbo.

García Salazar, J. (1983). *La tradición oral: Una herramienta para la etnoeducación: Una Propuesta de las comunidades de origen africano para aprender casa adentro.* Quito: FEDOCA-SL.

Geertz, C. (1997). Ethos, visión del mundo y análisis de los símbolos sagrados. En M. V. Rueda, & S. E. Moreno, *Cosmos, hombre y sacralidad* (págs. 91-111). Quito: Departamente de Antropología PUCE.

Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness.* Nueva York: Verso.

Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness.* Nueva York: Verso.

Giménez, G. (2007). *estudios sobre la cultura y las identidades sociales.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; ICOCULT.

Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; ICOCULT.

Goffman, E. (1963). Estigma e identidad social. En E. Goffman, *Estigma. La identidad deteriorada* (págs. 11-55). Buenos Aires: Amorrortu.

Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel.* México: Era.

Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel, Vol. 6.* México: Era.

Gramsci, A. (2009). Al margen de la historia (Historia de los grupos sociales subalternos). *Estudios Contemporáneos*, 6-12.

Guerrero, A. (1990). Ciudadanía, frontera étnica y compulsión binaria. *Íconos*, 112-123.

Guerrero, A. (1990). La fiesta de San Juan. Una reconstrucción. Ritual del Universo Simbólico en los Andes Ecuatorianos. *Nariz del diablo No. 16*, 54-71.

Guerrero, P. (8 de Noviembre de 2010). *La Banda Mocha y la Bomba afroecuatorianas*. Obtenido de Memoria Musical del Ecuador: http://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Valle%20del%20Chota

Hall, S. (1996). Introducción: ¿Quién necesita identidad? En S. Hall, & P. (. du Gay, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.

Hall, S. (2010). *Sin garantías.* Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Harvey, D. (1979). *Urbanismo y desigualdad social.* México: Siglo Ventiuno.

Harvey, D. (2001). *Espacio del capital. Hacia una goegrafía crítica.* Madrid: Akal.

Herrera, A., & Hermanos-Padilla. (1983). El tren de la Capital. *Música del Valle del Chota y la Concepción*. Imbabura: FETRAVACH.

Herskovits, M. J. (2011). *El hombre y sus obras : la ciencia de la antropología cultural.* México: Fondo de Cultura Económica.

Ibarra, H. (1998). *La otra cultura. Imaginarios, mestizaje y modernización.* Quito: Abya-Yala, Marka.

Izard Martínez, G. (2005). Herencia, territorio e identidad en la diáspora africana: hacia una etnografía del retorno. *Estudios de Asia y África*, 89-115. Obtenido de http://www.jstor.org/stable/40313592

Keil, C. (2001). Las discrepancias participatorias y el poder de la música. En F. e. Cruces, *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología* (págs. 261-274). Madrid: Trotta.

Kim, J.-A. (Junio de 2017). »Cross-Cultural Music Making«: Concepts, Conditions and Perspectives. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 48*(1), 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 V. J. Pila Avendaño, J. Antón Sánches, & D. (. Caicedo Tapia, *Pueblos afrodescendientes y derechos humanos: Del reconomiento a las acciones afirmativas* (págs. 35-74). Quito: Ministerio de Justicia, Derechos Humanos y Cultos.

Lara, F. D. (2011). *(Tesis) La Bomba es Vida (La Bomba Is Life): The Coloniality of Power, La Bomba, and Afrochoteño Identity in Ecuador's Chota-Mira Valley.* Florida: Florida State University Libraries.

Lovato, E. (2016). La bomba del Valle del Chota y del Río Mira. *Traversari*, 38-60.

Luna, M. (1993). La modernización, la fiesta popular, los indios, el aguardiente, las élites y el Estado. En M. Luna, *¿Modernización? Ambigua experiencia en el Ecuador* (págs. 75-98). Quito : IADAP.

Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music.* (Propia, Trad.) Evanston: Northwestern University Press.

Moreno, S. L. (1996). *La música en el Ecuador.* Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

Mullo Sandoval, J. (2015). *Ritmos Cimarrones: Cantos y Danzas Iberoamericanas.* Quito: IPANC.

Mullo, J. (2015). *Ritmos cimarrones: cantos y danzas iberoamericanas.* Quito: IPANC.

Myers, H. (1992). *Ethnomusicology. An Introduction.* Londres : Macmillan.

Nettl, B. (1964). *Theory and method in Ethnmusicology.* Nueva York: Macmillan Puplishers.

Nettl, B. (2001). Últimas tendencias en etnomusicología. En F. e. Cruces, *Las Culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología* (págs. 115-154). Madrid: Trotta.

Nketia, K. J. (1973). The Study of African and Afro-American Music. *The Black Perspective in Music, 1*(1), 7-15. Obtenido de http://www.jstor.org/stable/1214119

Ojeda Martínez, C. (2011). *Vida, pasión, decadencia y muerte del Pasillo popular clásico ecutoriano.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Olmos, M. (2012). Antropología de la Migración musical. En M. (. Olmos, *Músicas migrantes: la movilidad en la era global* (págs. 125-142). México D.F.: Bonilla Artigas Editores.

Pabón, I. (2007). *Identidad Afro. Procesos de construcción en las comunidades negras de la Cuenca Chota-Mira.* Quito: Abya-Yala.

Paredes Morales, O. (2017). *De Sangre Azul. Testimonio Autobiográfico de Oscar Paredes Morales.* Quito: Ph Ediciones.

Peñaherrera, P., & Costales, A. (1959). *Llacta Coangue o historia cultural y social de los negros del Chota y Salinas: investigación y elaboración.* Quito: Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía.

Peñaherrera, P., & Costales, A. (1964). *Historia Social del Ecuador.* Quito: Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía.

Rice, T. (2003). Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnografphy. *Ethnomusicology, 47*(2), 151-179. Obtenido de http://www.jstor.org/stable/3113916

Rodríguez, L. (1994). *Tenencia de la tierra en los valles del Chota y Salinas.* Quito: FEPP.

Rosero, A. (2019). *(Tesis) La Bomba del Chota, una explosión de saberes, propuesta para el aprendizaje integral.* Quito: PUCE.

Savoia, R., & Ocles, A. (1999). Familias Negras Protagonistas de La Resistencia negra en el Valle del Chota y Cuenca del Río Mira. En R. &. Savoia, *El Negro en la historia del Ecuador - Escalvitud en las Regiones Andina y Amazónica* (págs. 15-34). Quito: CCA.

Secretaría de Pueblos Movimientos Sociales y Participación Ciudadana. (2013). *Etnografía: Pueblo Afrochoteño del Ecuador.* Quito: Colección Pueblos.

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

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

Ulloa Enríquez, B. (1998). Los negros en la cuenca del Río Mira. En J. Núñez Sánchez, & W. (. Vega, *Historia y espacio en el Ecuador* (págs. 139-159). Guaranda: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".

Villalba, J. S. (1983). Las haciendas de los Jesuitas en Pimampiro en el siglo XVIII. Demografía de la región y tenencia de la tierra. *Revista del Instituto de historia Eclesiástica Ecuatoriana No. 7*, 15-60.

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia.* Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia. Departamento Nacional de Planeación. Programa Plan Caribe.

Wieviorka, M. (2009). *El racismo: una introducción.* Barcelona: Gedisa.

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

Wright, S. (1998). The Politicization of 'Culture'. *Anthropology Today, Vol 14 No 1*, 7-15. doi:10.2307/2783092

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

El Juncal

Don C: Cristóbal Barahona, 85 años, constructor de bombas.

Don L: Luis Calderón, 32 años, cantante del grupo Son del Valle.

Don S: Segundo Nolberto Mosquera Suárez, 87 años, representa al Centro Cultural de El Juncal.

Carpuela

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

Hillary Padilla, 16 años, integrante del grupo Sueño Negro.

Johana Carcelén, edad no especificada, integrante del grupo Sueño Negro.

María Carcelén, 16 años, integrante del grupo Sueño Negro.

Marcela Santacruz, 13 años, integrante del grupo Sueño Negro.

Concepción

Doña Zoila, 90 años aproximadamente, partera, La Concepción.

Fabián Méndez Padilla, 80 años aproximadamente, Estación Carchi.

Segundo Teófilo Calderón Borja, 80 años aproximadamente, Estación Carchi.

Profesora C., 30 años aproximadamente, La Concepción.

Barbarita Lara, 40 años aproximadamente, dirigente político, La Concepción.

Quito, Casa Ochún

Rosa Mosquera, 40 años aproximadamente, directora de la Fundación Casa Ochún

Ana Valencia, 21 años, estudiante de enfermería y directora del área de danza de Torbellino.

Jairo Espinoza, 21 años, director musical de Torbellino e integrante del grupo Ochún.

Steven Rodríguez, 16 años, integrante del grupo musical Torbellino.

Michael Rodríguez, 16 años, integrante del grupo musical Torbellino.

Jairo Arce, 23 años, integrante del grupo musical Torbellino.

John Jairo, 15 años, integrante del grupo musical Torbellino.

De Black: Jefferson, 16 años, integrante del grupo musical Torbellino.

Jordan Rodríguez, 16 años, integrante del grupo musical Torbellino.

Juan Pablo, 17 años, integrante del grupo musical Torbellino.

David Gudiño, 15 años, integrante del grupo musical Torbellino.

Daniel Méndez Polo, 14 años, integrante del grupo musical Torbellino.

Jimmy Sebastián, 15 años, integrante del grupo musical Torbellino.

Kelly, 17 años, integrante del grupo de danza Torbellino.

Milena Aguinaga, 14 años, integrante del grupo de danza Torbellino.

Alana Rodríguez, 16 años, integrante del grupo de danza Torbellino.

Alisson Anangonó, 16 años, integrante del grupo de danza Torbellino.

Mayeli Espinoza, 15 años, integrante del grupo de danza Torbellino.

Carla Méndez, 17 años, integrante del grupo de danza Torbellino.

Mariam Chalá, 14 años, integrante del grupo de danza Torbellino.

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.

VII. Anexos

Anexo 1. Bomba el tambor

Bomba el Tambor

Música y letra: Kevin Santos

Introducción

No me imagino el dolor que tuvo que pasar nuestro pueblo de ayer.
Todas las lágrimas que derramaron,
Tierras ajenas conocer.
Los libros que me enseñaron
No cuentan las cosas que quiero saber,
Donde se encuentra la historia
De un pueblo que vio a este país florecer… aquí

Estribillo

Oooh oooh oooh bomba el tambor

Estrofa 1

Esas son lágrimas que derramaron
Nuestros pueblos de la esclavización,
Les quitaron la esperanza, creencias, costumbres
¡Ay cuánto dolor!
Asesinaron, violaron, vendieron, usaron,
¡cuánta humillación!
Pero nunca les quitaron la imagen
Del cuero que al bomba y tambor
Bomba el tambor, bomba el tambor
Bomba el tambor, bomba el tambor

Estribillo

Ooooh bomba el tambor

Estrofa 2

Pasaba el tiempo

Y el pueblo caído con el tambor se levantó.
Llegan los héroes que dieron su vida
Para que haya liberación.
Nos unimos al deporte, las ciencias, el arte y la revolución.
Hicimos nuestra esta tierra,
Juntos construimos todo el Ecuador.
Pero seguimos en deuda,
Aún somos extraños en esta nación.
Nos tratan por conveniencia,
Se vive constante discriminación,
Por eso nos levantamos con nuestra cultura en esta canción.
Los ancestros nos legaron alzar nuestra voz con la bomba el tambor

Estribillo
Oooh oooh oooh bomba el tambor.

Estrofa 3
Los ancestros nos legaron
Alzar nuestra voz con la bomba el tambor (x2)
Nuestra historia fue fatal,
Pero igual construimos este tricolor,
Por eso nos levantamos con nuestra cultura en esta canción (x2).
Hicimos nuestra esta tierra
Afrodescendientes en el Ecuador (todo x2)

Estribillo final

Anexo 2. El Morejón

Recopilación: Oscar Paredes Morales

Nueva York, 1990

Fuente: David Stiflller, antropólogo de Estados Unidos

Origen: Juncal, Valle del Chota, Imbabura, Ecuador

I. El día sábado ocho de enero
Le correntiearon al Morejón
Le corretearon al Morejón
Le corretearon al Morejón
Le corretearon al Moreón

II. Cuando el jeep blanco lleno de gente
Cuando el jeep blanco lleno de gente
Lleno de gente para cogerle
Lleno de gente para cogerle
Lleno de gente para cogerle
Lleno de gente para cogerle

III. Cuando el Godoy estaba arando
Cuando el Godoy estaba arando
Prendió la yunta, se sorprendió
Prendió la yunta, se sorprendió
Prendió la yunta, se sorprendió
Prendió la yunta, se sorprendió

IV. Cuando Victorina le gritó a Rubén
Cuando Victorina le gritó al Rubén
Camina Rubén anda da avisando
Camina Rubén anda da avisando
Camina Rubén anda da avisando
Camina Rubén anda da avisando

V. Cuando el Morejón salió corriendo

Cuando el Morejón salió corriendo

Saltó la tapio cual si se cae

Saltó la tapio cual si se cae

Saltó la tapio cual si se cae

Saltó la tapio cual si se cae

Anexo 3. Bomba "Vicente"

Bomba
Vicente
Autor: Jorge Carcelén

Estrofa 1
Mi mamita me dio a luz
Debajo de un limonar (x2)

Estrofa 2
Y después vine yo a crecer
En este lindo Juncal (x3)

Estrofa 3
Recuerdas cuando te vi
Con el alto de Vicente
Hasta que dicen que te bese

Estribillo
Coro: Yo primero te besé
Voz principal: pa' qué dicen que te bese (x3, a manera de pregunta respuesta)

Anexo 4. La Cosecha

La Cosecha
Autor: Mario Diego Congo

Interpreta: Grupo Juventud y El Valle del Chota
Año de grabación: 1989
Disco: Recuerdos de Nuestra Tierra
Productora: Producciones Zapata

Estrofa
Bonito se ve el arado
Maíz empieza a nacer (1er vez solista y contesta repitiendo la frase el coro)
Ya se acercan las cosechas
Alegría y felicidad (1er vez solista y contesta repitiendo la frase el coro)

Repetición de la Estrofa

Estribillo
Bolitas hemos de hacer
Humitas para comer
Morocho cuando esté jecho
Tortillas con el café
(todas las frases se repiten dos veces, cantan a la vez solista y coro)

Repetición del estribillo

Anexo 5. El tren de la capital (1983)

El tren de la capital

Letra: Alfonso Herrera
Música: Abdón Santacruz
Interpreta: Hermanos Padilla
En el disco: Música del Valle del Chota y Concepción
Año de grabación: 1983
Productora: CEDEP y FETRAVACH

Estrofa 1
El tren de la capital (bis)
ya ha llegado al platanal del Cabuyal (bis)
entonemos una bomba y'a la patria ecuatoriana (bis)

Estrofa 2
Comay Pastora tómese un trago (bis)
y tómese un trago de este barril (bis)
gritando viva Ferrocarril (bis)
si no le gusta esta canción (bis)
toque la bomba de su patrón (bis)
si no le gusta esta canción (bis)
toque la bomba de su patrón (bis)

Anexo 6. El tren de la capital (2015)

El tren de la capital
Grupo: Auténticos del Valle
Año de grabación: 2015
Productora: desconocida

Estrofa 1
Allá viene el tren
allá viene el tren de la capital (bis)
gritando va pal altamar (bis)

Estribillo
wi wi wi wiii gritando va pal altamar (bis)

Estrofa 2
Y qué pasó que ya no pita (bis)
llegando a Lita se descarriló (bis)

Estribillo
wi wi wi wiii gritando va pal altamar (bis)

Estrofa 3
¿Locomotoras para dónde vas? (bis)
me voy para San Lorenzo
me voy al muelle y me quedo allá (bis)

Estribillo
wi wi wi wiii gritando va pal altamar (bis hasta el fin de la canción)

Anexo 7. Bomba el tambor

Bomba el tambor

Música y letra: Kevin Santos

Interpreta: Kevin Santos y Katha Bailona

Año de grabación: 2016

Introducción

No me imagino el dolor que tuvo que pasar nuestro pueblo de ayer.
Todas las lágrimas que derramaron,
Tierras ajenas conocer.
Los libros que me enseñaron
No cuentan las cosas que quiero saber,
Donde se encuentra la historia
De un pueblo que vio a este país florecer… aquí

Estribillo

Oooh oooh oooh bomba el tambor

Estrofa 1

Esas son lágrimas que derramaron
Nuestros pueblos de la esclavización,
Les quitaron la esperanza, creencia ¡Aay cuánto dolor!
Asesinaron, violaron, vendieron, usaron, ¡cuánta humillación!
Pero nunca les quitaron la imagen
Del cuero que al bomba y tambor
Bomba el tambor

Estribillo

Estrofa 2

Pasaba el tiempo
Y el pueblo caído con el tambor se levantó.
Llegan los héroes que dieron su vida
Para que haya liberación.
Nos unimos al deporte, las ciencias, el arte y la revolución.

Hicimos nuestra esta tierra,
Juntos construimos todo el Ecuador.
Pero seguimos en deuda,
Aún somos extraños en esta nación.
Nos tratan por conveniencia,
Se vive constante discriminación,
Por eso nos levantamos con nuestra cultura en esta canción.

Estribillo

Estrofa 3
Los ancestros nos legaron
Alzar nuestra voz con la bomba el tambor x2
Nuestra historia fue fatal,
Pero igual construimos este tricolor,
Por eso nos levantamos con nuestra cultura en esta ocasión x2.

Anexo 8. Notaciones adicionales de bomba

Ilustración 19 Lovato (2016) Ritmos de bomba y cortes (p. 51).

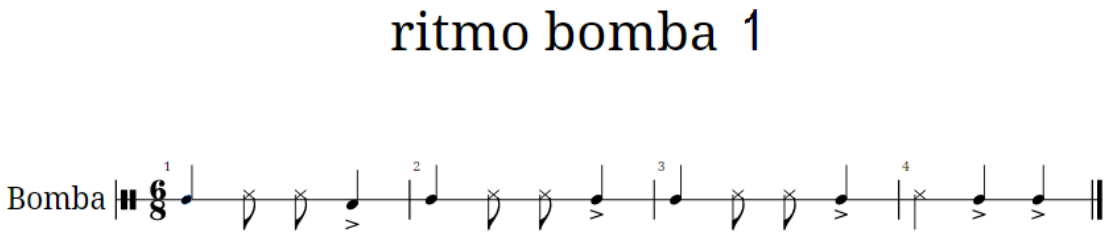

Ilustración 18. Patrón rítmico interpretado por don C. (Comunicación personal, 13 de agosto de 2016). Transcripción propia

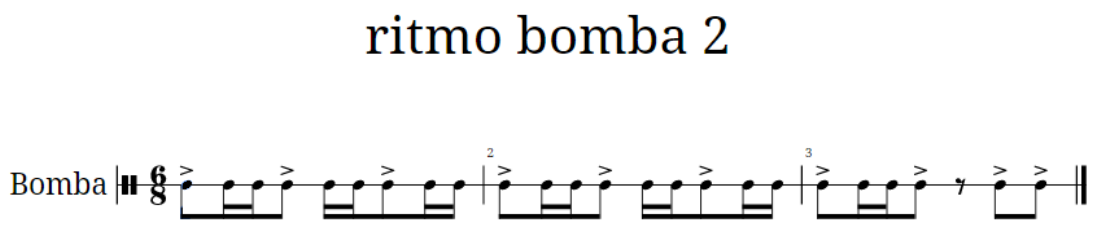

Ilustración 21. Patrón rítmico interpretado por don C. (Comunicación personal, 13 de agosto de 2016). Transcripción propia

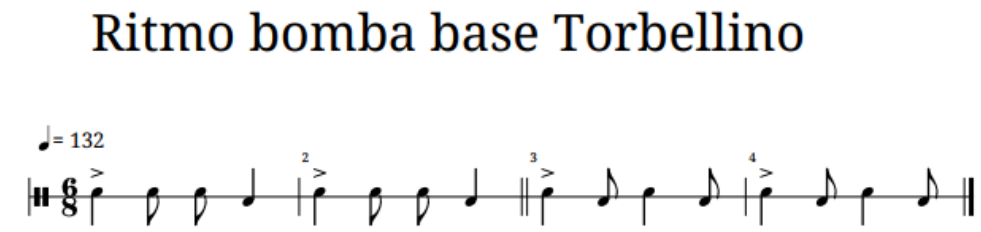

Ilustración 20. Patrón rítmico enseñado durante ensayos con el grupo Torbellino (Comunicación informal, 2016)

Anexo 9. Fotos del trabajo de campo

Ilustración 23. Primera Prospección. Chalguayacu, 2016

Ilustración 22. Ensayo grupo de danza Torbellino, Quito, 2016

Ilustración 25. Grupo Sueño Negro de Carpuela, en la fiesta patronal de Caldera, 2016

Ilustración 24. Misa negra en la comunidad Piquiucho, 2016

Ilustración 27. Grupo de baile, fiestas de Piquiucho, 2016

Ilustración 26. Foto con Oscar Paredes Morales, 2018

Ilustración 28. Tambores de la familia de la bombachera bim, bum, ba. Elaborados por Rubén Congo, 2018