

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

Mis manos también son negras

**La Bomba: identidad(es) y etnomusicología en la comunidad afropastusa de La
Concepción, Carchi**

Romel Alexis Ruano Reyes

Tutor: Santiago Arboleda Quiñones

Quito, 2022



Cláusula de cesión de derechos de publicación

Yo, Romel Alexis Ruano Reyes, autor de la tesis titulada: “Mis manos también son negras: La Bomba: identidad(es) y etnomusicología en la comunidad afropastusa de La Concepción, Carchi”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

11 de abril de 2022

Romel Alexis Ruano Reyes

Resumen

En esta tesis investigué cómo La Bomba aparte de ser un género musical, también es un estilo dancístico, poético e instrumento musical. Expresiones culturales que identifican a las comunidades que pertenecen a la parroquia de La Concepción, Carchi. También abordé, cómo este conjunto de manifestaciones tiene una intrínseca relación con la naturaleza y con el cuidado y protección de sus diferentes ecosistemas. Para ello, realicé un análisis bibliográfico de textos que estudien a la música de la Bomba, y cómo esta expresión incide en la estructura social y cultural de la comunidad de La Concepción. Además, analicé las diferentes entrevistas realizadas a lideresas y líderes comunitarios, con el objetivo de conocer y reconocer los diversos impactos socioculturales que se originan a través de La Bomba, en las personas que habitan en las diferentes comunidades afropastusas y afroandinas. Quienes, a través del tiempo, han sabido encontrar en la tradición oral y la memoria colectiva de sus pueblos; el legado cultural y social que los identifica. También estudié la estructura musical e instrumental de las composiciones de La Bomba, haciendo un estudio del ritmo, armonía y melodía en este género musical. Para luego analizar, cómo este estilo de música puede también tener una dimensión etnomusicológica, en donde la Bomba activa la protección y cuidado de la naturaleza y todos sus ecosistemas de vida. De esta manera, identifiqué las diferentes manifestaciones culturales que surgen de La Bomba, articuladas con los sentimientos y pensamientos de las personas que habitan en el Valle del Chota y cuenca del río Mira. Posibilitando que las identidades se fortalezcan mediante la visibilización y empoderamiento de las expresiones socioculturales que se generan a través del género musical de la Bomba.

Palabras clave: afrodescendientes, afroecuatorianos, afropastusos, afroandinos, identidad, tradición oral, memoria colectiva, etnomusicología, etnomusicología

A la madre tierra, que me acoge entre montañas y valles.

A mi familia, que me han enseñado a compartir la vida con amor y ternura.

A las comunidades afroandinas y afropastusas, poseedoras de conocimientos y saberes
ancestrales.

A la comunidad de La Concepción, por su solidario abrazo en la existencia y resistencia
en la Bomba.

A los músicos, poetas y danzantes del camino, quienes con sus pies y manos han
transitado la soledad azul de la existencia

A los artesanos y constructores de la Bomba, que con sus manos han tejido el sonido
percusivo del tambor

A la Bomba por ser: música, danza, instrumento y poesía para la vida.

Agradecimientos

El realizar esta tesis ha sido el resultado de muchas voluntades. Las cuales han contribuido a terminar esta investigación con felicidad y éxito. Quiero empezar agradeciendo a la vida, por dejarme transitar entre sus ciegos y diversos caminos. A la Universidad Andina Simón Bolívar, en especial al Área de Letras y Estudios Culturales, y a toda su planta docente. Quienes han aportado a este estudio, con sus conocimientos y enseñanzas impartidas en clases de la maestría en Estudios de la Cultura. A mi tutor, el doctor Santiago Arboleda Quiñonez quien, con su gran espiritualidad y conocimientos ha sabido guiarme, a lo largo de este transitar académico e investigativo.

A mis padres, quienes con su incondicional amor y apoyo han podido acompañarme y conducirme por los caminos de la vida. A mis hermanas, que a lo largo de nuestras existencias hemos compartido el calor abrazador de casa, del pan, de la comida y del querer profundo en la fraternidad familiar. A mi compañera de vida, quien con su ternura e inteligencia ha caminado junto a mí, estos últimos años de mi existencia. A mis sobrinxs, quienes son la luz que permanece en mi camino.

A la comunidad de La Concepción, quienes han sabido recibirme con su gran cariño y calidez humana, y han compartido conmigo sus sentires y pensares a través de profundas conversaciones sobre la vida, la música y la Bomba.

A Ezequiel Sevilla, maestro y constructor del instrumento musical de la Bomba, quien ha contribuido con sus conocimientos a que seguir manteniendo viva la cultura de la Bomba.

A Barbarita Lara, líderesa comunitaria de Concepción quien ha colaborado con su trabajo y estudios al fortalecimiento de la etnoeducación, como una forma de crear conocimientos desde las comunidades afroandinas y afropastusas.

A Justo Méndez, guardián de la memoria y tradición oral de Concepción, quien ha transmitido sus saberes y conocimientos a las nuevas generaciones, haciendo posible que las costumbres y tradiciones de la Bomba no desaparezcan

A Marcelo Acosta, Fernanda León, Anderson Chala, Carlota Chala, Wilson Delgado quienes, desde sus vivencias como líderes y gestores culturales de la Bomba, han compartido sus experiencias promoviendo y activando en las comunidades sus manifestaciones culturales.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: Territorio, identidad y cultura a través de La Bomba	17
1. Visión y construcción histórica de la comunidad afropastusa de La Concepción, Carchi	17
2. Identidad(es) cultural en la comunidad de Concepción	22
2. Territorio y territorialidad afropastusa	26
4. Relaciones socioculturales entre comunidades afrodescendientes e indígenas pasto.....	30
5. La cultura de la Bomba: cultura de resistencia y cuidado ecológico.....	32
Capítulo segundo: Matrices, evolución y prácticas culturales-musicales-ecológicas en La Bomba.....	37
1. Matrices y evolución de La Bomba.....	37
2. La Bomba como un género musical	40
2.1. Ritmo, melodía y armonía en el género musical de la Bomba.....	42
3. Prácticas culturales, sociales y ecológicas posibilitadas a través de género musical de la Bomba	47
Capítulo tercero: Memoria colectiva y tradición oral afropastusa: Hacia la etnomusicología por medio de La Bomba.....	53
1. Memoria colectiva: Compositores y poetas de la Bomba	53
2. Memoria colectiva en la danza de la Bomba.....	56
3. Tradición oral afropastusa en La Concepción	59
3.1. Topónimos Pastos: comunidades, cerros, montañas y lugares geográficos	60
3.2. Cimarronaje cultural afropastuso: Bomba y gastronomía	62
4. La Bomba y su dimensión etnomusicológica	66
4.1 Las canciones de la Bomba: Visión etnomusicológica.....	67
4.2. Re-pensar la etnomusicología: Hacia la etnomusicología	74
4.3 Etnomusicología mediante la elaboración del instrumento musical de la Bomba .	76
5. Construyendo y fortaleciendo identidad(es) por medio de La Bomba y etnomusicología en Concepción	81
Conclusiones.....	85

Obras citadas.....	89
Anexos	94
Anexo 1: Fotografías	94

Introducción

Este trabajo investigativo nace del interés por estudiar a La Bomba, como un conjunto de expresiones culturales que identifican a la comunidad afropastusa de La Concepción, como también a los diferentes pueblos afroecuatorianos ubicados en el Valle del Chota y cuenca del río Mira. Manifestaciones culturales que están vinculadas a la música de la Bomba, como activadoras de saberes culturales, musicales, poéticos y dancísticos. Así también, analizar y visibilizar los conocimientos ecológicos y ambientales que se producen por medio de estas expresiones; derivadas de un estilo musical.

Esta investigación parte de un objetivo, el cual busca fortalecer la identidad(es) en la comunidad afropastusa de Concepción, Carchi. A través de la expresión cultural del género musical de la Bomba, haciendo una exploración investigativa desde el enfoque de los Estudios de la Cultura. Y, como de las diferentes categorías culturales se analiza y complejiza, las diferentes manifestaciones culturales que identifican a las comunidades de la cuenca del río Mira-Chota. Pues La Bomba es música, es danza, es poesía, es un instrumento musical y son estas expresiones las principales activadoras culturales en la comunidad de Concepción, como también en las demás comunidades afropastusas y afroandinas.

Para cumplir con el objetivo planteado, ha sido necesario recurrir a una investigación teórica-metodológica: cualitativa, descriptiva, participativa y etnográfica. Analizando las diferentes fuentes bibliográficas y documentales obtenidas principalmente en la biblioteca de la Universidad Andina Simón Bolívar, como en el Fondo Documental Afro-Andino, así también en la bibliográfica recopilada y recomendada por los docentes de la maestría. Los cuales me permitirán conocer la evolución histórica de La Bomba, conjuntamente con el desarrollo social, cultural de la comunidad de Concepción, y como La Bomba se revitaliza siendo una expresión activadora y fortalecedora de la identidad(es) en este pueblo afroecuatoriano.

De la misma forma, utilizaré un enfoque participativo en la investigación, logrando que las personas de la comunidad de Concepción se apropien y participen a través de sus experiencias en el tema objeto del estudio. Como también, este trabajo investigativo procurara ser un estudio etnográfico de La Bomba, realizando un trabajo de

campo en la comunidad afropastusa de Concepción, mediante la observación, descripción y participación en las diferentes manifestaciones culturales y sociales que son posibles por medio de La Bomba.

De esta manera, bajo estos presupuestos investigativos se desarrollará la presente tesis, que se encuentra orientada a examinar a La Bomba, como esas expresiones culturales que generan y fortalecen a la afroepistemología. Vista a esta categoría cultural como el estudio, reconocimiento y construcción identitaria afrodescendiente desde la creación y re-creación de una propia cosmovisión cultural que guarda sus orígenes africanos. Así, La Bomba logra activar diferentes conocimientos y saberes traídos desde África por comunidades negras, que pese a haber sido sometidos a una diáspora forzada, supieron guardar en sus manifestaciones culturales, como: música, danza y oralidad; la posibilidad de crear y fortalecer unas identidades que les permitan construir y accionar una propia afroepistemología.

Parte de este trabajo investigativo inició con la necesidad de responder a las siguientes interrogantes: ¿Cuáles son las funciones culturales, sociales, ecológicas y políticas que se activan por medio del género musical de la Bomba? ¿Cómo a través de la expresión cultural de la Bomba, se puede fortalecer la identidad(es) en la comunidad de Concepción?

Para dar respuesta a estas interrogantes, he planteado los diferentes alcances que busca lograr esta investigación, los cuales son: visibilizar y fortalecer las diversas manifestaciones culturales que poseen las personas de la comunidad de Concepción. Como también, profundizar en el impacto ecológico que La Bomba aporta a las comunidades afroandinas, como promotora del cuidado y protección del medio ambiente; prácticas que hacen parte de la construcción identitaria de estas comunidades.

Otro alcance que pretende cumplir esta investigación, es visibilizar el potencial cultural, social y político que tienen las comunidades afropastusas, como productoras de conocimientos musicales, poéticos, dancísticos y ecológicos; que contribuyen al desarrollo de sus propias comunidades y del Ecuador.

Así, el capítulo primero estudia el territorio, la identidad y la cultura a través de La Bomba. Empieza con un análisis de la visión y construcción histórica de la comunidad afropastusa de Concepción. Entendiendo al término de afropastusa/o como a la construcción identitaria presente en las comunidades afrodescendientes del Carchi, como el resultado de esa convivencia e interacción cultural y social con los pueblos indígenas pasto, en los territorios cercanos de la cuenca del río Mira-Chota.

Para finalizar este capítulo examinaré a la cultura de la Bomba, como esa construcción histórica-cultural de resistencia y cuidado ecológico, que permite a las comunidades afroecuatorianas tener respuestas frente al peso de una modernidad hegemónica. Vista a esta categoría cultural como el acaparamiento e influencia sistemática-totalitaria en las diferentes estructuras y esferas sociales, políticas, económicas y culturales que conforman a las sociedades. Así, la cultura de la Bomba desde todas sus manifestaciones resiste a todas estas influencias, pues sus expresiones se encuentran en constante cambio y transformación. Lo que permite acondicionar la estructura musical, poética y dancística de la Bomba a los rasgos culturales-identitarios que evolucionan, a la par de los cambios que tienen estas comunidades.

En el capítulo segundo, exploraré las matrices, evolución histórica y prácticas culturales-musicales-ecológicas en La Bomba. Para de esta forma, analizar y comprender los procesos históricos que ha tenido este género musical, hasta convertirse en una de las manifestaciones culturales más importantes de las comunidades afroecuatorianas, situadas en el Valle del Chota y cuenca del río Mira. Como también, haré un estudio sobre el sistema musical del género musical de la Bomba, haciendo un análisis sobre el ritmo, armonía y melodía que caracterizan a este estilo musical.

Para terminar este capítulo, estudiaré las diferentes prácticas culturales-musicales-ecológicas que son posibles por medio de La Bomba, y como esta expresión musical es capaz de articular y activar otras manifestaciones culturales como la danza, la poesía, la tradición oral. Y, principalmente acciona la diversidad de prácticas, conocimientos y saberes que tiene las personas de las comunidades afroandinas para la conservación, protección y cuidado ecológico de los diferentes ecosistemas de vida que existen en sus territorios.

En el capítulo tercero, analizaré la memoria colectiva y tradición oral afropastusa como el resultado de los diferentes procesos y transformaciones que han pasado las comunidades afropastusas, en especial el caso de la comunidad de Concepción. Donde la memoria y tradición oral forman parte principal de la construcción histórica de estas comunidades, y como a través de estos saberes y conocimientos transmitidos de generación en generación, las personas han aprendido a conservar y proteger los diferentes ecosistemas de vida que los rodean.

Recurriendo a los testimonios orales obtenidos de las entrevistas realizadas a cinco lideresas y líderes en las comunidades afropastusas de Concepción y San Juan de Lachas. Quienes son guardianes de la memoria, músicos, artesanos, poetas y danzantes de La

Bomba, los cuales a través de su liderazgo han luchado por mantener vivas las manifestaciones culturales-ecológicas producidas desde la oralidad. Y como su testimonio contribuirá a tener diferentes perspectivas de estudio y complejización de las características culturales y sociales producidas a través de la Bomba.

También en este capítulo hablaré sobre la danza de la Bomba, vista a esta manifestación cultural como una expresión que ha permitido y permite transmitir un legado cultural a través del baile. Partiendo desde el estudio de la categoría de las corpomusicalidades aplicada a la danza de la Bomba, vista a esta categoría como la conexión corporal entre danza y música, y como el cuerpo a través de sus movimientos transmite una memoria dancística y musical de resistencia.

De esta forma, también analizaré como la música y la gastronomía en Concepción, son fuentes para construir un cimarronaje cultural afropastuso, ya que estas dos expresiones posibilitan que las capacidades y conocimientos culturales sirvan como eje fundamental para construir y fortalecer identidades.

De esta manera, este capítulo continúa articulando estas manifestaciones y prácticas culturales-ecológicas, proponiendo el término de la etnomusicología, como un concepto derivado de la etnomusicología. Resultado de la complejización de este término, que solamente se ha dedicado al estudio de las músicas de etnias-comunidades y su impacto social. Dejando por fuera de su análisis, a la dimensión ecológica que puedan tener los diferentes estilos musicales que puedan existir en un determinado territorio.

Así, la etnomusicología constituye el resultado de la construcción cultural, social e histórica de las comunidades afroandina, afropastusas y afrochoteñas. Producida de los conocimientos y saberes transmitidos oralmente a través de tiempo, que nos enseñan a cuidar y preservar los diferentes ecosistemas.

Finalizaré esta investigación con el proceso de construcción del instrumento musical de la Bomba. Tomando como principal fuente investigativa, el testimonio oral ofrecido por el maestro Ezequiel Sevilla, quien es un constructor y músico de la Bomba. Haciendo un análisis etnomusicológico que explique y detalle la elaboración instrumental y ecológica que tiene la creación y fabricación de la Bomba. Y, así poder determinar la importancia del instrumento, en la conservación y protección de los ecosistemas naturales de donde se obtiene los materiales para construirlo.

Capítulo primero

Territorio, identidad y cultura a través de La Bomba

1. Visión y construcción histórica de la comunidad afropastusa de La Concepción, Carchi

La Concepción es una parroquia rural de la provincia del Carchi, que debe su nombre a la hacienda colonial Concepción propiedad de la Compañía de Jesús, en los siglos XVII y XVIII. En la época prehispánica, este valle era ocupado por cacicazgos y señoríos indígenas de la sierra norte. Las poblaciones cercanas a lo que hoy conocemos como Valle del Chota y cuenca del río Mira, estaban ubicadas en un área estratégica para el poder Inca.

Para la investigadora en historia andina Rosario Coronel, los señoríos y cacicazgos indígenas que se ubicaban en el Valle del Chota-Mira:

Los Señoríos y Cacicazgos que tuvieron asentamientos poblacionales sobre este valle, como: Otavalos, Cayambes, Pastos y Caranquis; modularon perfectamente las relaciones entre las personas y la naturaleza que los rodeaba. Lo cual lograron mediante el conocimiento y uso del agua de ríos y acequias, alcanzando crear un estructurado sistema de riego, para la producción de alimentos. (Coronel 1991, 28)

Según lo dicho por Coronel, las comunidades indígenas que ocuparon los territorios cercanos al Valle del Chota-Mira, a través de su cosmovisión cultural andina. Lograron crear sistemas de vida por medio de prácticas comunitarias que, contribuyeran a formar un equilibrio espiritual-natural entre personas, modos de vida y recursos naturales.

Sin embargo, la conquista y colonización española terminaron parcialmente con estas características culturales y sociales indígenas. Los señoríos locales fueron obligados a sustituir sus manifestaciones y prácticas de vida, a través de la imposición de un sistema y plan colonizador. Les obligaron a cambiar las formas de sembrar y cultivar la tierra, a través de la producción de otros cultivos, de manera que, esto incidió trascendentalmente en el proyecto español que terminó con el sistema de encomiendas. Y paso a crear un sistema hacendario, como base de un nuevo régimen social, cultural, político y económico.

Los Valles del Chota y río Mira pasaron a ser parte de la Real Audiencia de Quito, mediante el derecho de conquista. Para luego ser otorgados a la orden Jesuita, quienes se

encargaron de administrar estos territorios. Así también, hacendados y estancieros adquirieron parte de estos territorios, mediante remates organizados por la corona, o por la disposición legal *mercedes de tierras*.¹ Los primeros años se caracterizaron por utilizar comunidades indígenas para la conformación de sus primeras haciendas, que estaban dedicadas a la siembra y cultivo de especies de plantas introducidas por los españoles, como: la vid, olivos y caña de azúcar (Coronel 1991, 56).

Pero sería la caña, quien daría a Jesuitas, hacendados y estancieros, mayores réditos económicos y expansión de propiedades a lo largo del Valle del Chota-Mira. Por ende, la siembra de esta planta se convirtió en prioridad, como también la producción de los derivados que se obtenía de la caña. En un principio utilizaron la fuerza de trabajo indígena, forzándoles a trabajar bajo el dominio impuesto por el maltrato inhumano.

Siguiendo con lo que propone Coronel, en su investigación: *Indios y esclavos negros en el Valle del Chota colonial*, los jesuitas a través de la orden de Loyola serían lo encargados de introducir forzosamente comunidades negras en la zona del Valle del Chota y cuenca del río Mira:

Este temprano negocio de comprar esclavos fue una actitud que ocupó a la Compañía de Jesús. Aunque se los requirió inicialmente, en el fallido intento vitivinícola, cultivos de algodón y las primeras siembras de caña en las tierras de Pimampiro, sirvieron para marcar a la orden de Loyola la figura de comerciantes negreros de la Real Audiencia de Quito. (Coronel 1988, 177)

Como lo menciona Rosario Coronel, la trata negrera fue un negocio rentable para los jesuitas, que a través de la orden de Loyola controlaron el comercio de esclavos por toda América. La traída de comunidades negras desde África, fue con la principal intención para que fortalecieran las fuerzas de trabajo en haciendas destinadas a la siembra de cultivos como la vid y caña de azúcar.

Así, esta diáspora forzada significó un trauma cultural para estas comunidades quienes tuvieron que abandonar involuntariamente sus territorios africanos. Para acondicionarse a unas nuevas formas de vida, en unos territorios diferentes. Como también, empezaron a intercambiar conocimientos y saberes con comunidades indígenas con quienes soportaron un sistema hacendario colonial.

¹ Rosario Coronel al referirse al término *mercedes de tierras*, está haciendo alusión al mandato real de la corona española, que a través de una disposición legal; otorgaba el poder sobre determinados territorios a la Real Audiencia de Quito, como a la iglesia católica.

Lo mencionado por Coronel dialoga con lo que propone el antropólogo Henry Medina² quien ofrece ciertos antecedentes históricos sobre las comunidades negras en el Valle del Chota-Mira:

Dado el clima del valle y sus fuertes temperaturas, las poblaciones indígenas empleadas para la agricultura, empezaron a enfermarse y a morir de malaria. Comenzando una progresiva disminución de la población local. Fue cuando Jesuitas, estancieros y hacendados decidieron introducir comunidades negras en el siglo XVII. Llegando procedentes del tráfico negrero africano, -presente en toda América-, específicamente de las costas de Cartagena de Indias, en el mar caribe (Medina 1996, 35).

Como lo menciona Medina, la llegada forzada de personas afrodescendientes a esta zona subtropical andina, significó un cambio total para estas comunidades, en todos los sentidos. Desde el clima, hasta el territorio que ocupaban, como el trabajo al que eran obligados a cumplir, también comida y vestimenta eran diferentes. Pese a estas adversidades, estas comunidades supieron existir y resistir al dominio esclavizante operado por los Jesuitas, quienes se beneficiaron enormemente de la fuerza de trabajo de negros e indígenas, empleando un sistema administrativo colonial repartido en haciendas.

Siguiendo con lo que propone Medina, la hacienda de Concepción era de mucha importancia para los Jesuitas, ya que para el año de 1750 se había transformado en la más productiva de las ocho haciendas de propiedad de los Jesuitas. Mantenía un gran número de hectáreas sembradas con caña de azúcar, por ende, era donde se concentraba mayor cantidad de fuerza de trabajo esclava. (Medina 1996, 36)

Las familias afrodescendientes que lograron conformarse, fueron quienes se dedicaron a diferentes trabajos agrícolas y ganaderos. En la hacienda de La Concepción, principalmente se sembraba y cultivaba caña de azúcar, dada su importancia productiva y la elaboración de los derivados de esta planta. Representaba una gran rentabilidad económica para los Jesuitas y hacendados, quienes se encargaban de vender los productos en el mercado regional.

Las fuerzas de trabajo representadas por grupos humanos de afrodescendientes e indígenas, ubicados en las haciendas de la cuenca del río Mira, los cuales provenían de una tradición cultural totalmente distinta. Fueron unidos forzosamente para que compartieran la realidad existencial y vivencial del sistema hacendario colonial.

² Henry Medina es un antropólogo del cantón Mira-Carchi, y ha realizado importantes investigaciones sobre las comunidades afroecuatorianas de la cuenca del río Mira y Chota. En donde destaca sus estudios sobre la historia de estos pueblos, como también sobre las diferentes manifestaciones culturales.

Para Rosario Coronel como para Henry Medina, entrados en el siglo XVIII, los Jesuitas habían consolidado una sólida empresa económica, capaces de administrar un complejo de haciendas en el Valle del Chota y Mira. A través de la siembra de caña de azúcar y elaboración de sus derivados, fueron capaces de crear importantes mercados, articulando a las sociedades regionales como locales, a su estructurado sistema económico colonial (Coronel 1991, 52).

De esta forma, los jesuitas estuvieron a cargo de estos los territorios del Valle del Coangue,³ durante casi dos siglos. Hasta que, en el año de 1767 fueron expulsados por decreto dictado por el rey Carlos III. Esto significó el traspaso de dominio de las haciendas del valle, al control de la Villa de San Miguel de Ibarra, y con ello la disposición legal de rematar el complejo hacendario. Los grandes beneficiados de esta decisión jurídica, fueron hacendados, estancieros y personas particulares quienes adquirieron estas tierras a bajos precios.

De esta manera, hasta la llegada del término de la Real Audiencia de Quito en 1822, a causa de los procesos independentistas y libertarios en toda América Latina. Los territorios del Valle del Chota y cuenca del río Mira pasan a conformar el territorio de la Gran Colombia, durante casi diez años. Para luego ser parte de la naciente República del Ecuador, en 1830. Empero, la situación social de las personas empleadas como fuerza de trabajo en las haciendas del valle, no termina cambiando; pese haber dejado de ser un territorio dependiente de la corona española (Medina 1996, 39).

Promulgadas algunas constituciones del Ecuador, sería la carta suprema de 1854 que, bajo decreto presidencial de José María Urvina, dictaría la manumisión de esclavos en el país. Una vez abolida esta institución legal en el país, las comunidades negras del Valle de Chota y cuenca de río Mira, accederían a la libertad y a la compensación económica de sus patrones

Pero este cambio social no duraría mucho, puesto que las personas de estas comunidades caerían víctimas de nuevas formas de servidumbre. Entonces las familias afrodescendientes siguieron viviendo en las haciendas como huasipungueros, hasta la promulgación de la ley de reforma agraria en 1964. (Medina 1996, 59).

La aprobación de esta ley, sería el resultado de las luchas y movilizaciones campesinas en Ecuador. Esto posibilitó la entrega a campesinos de parcelas de terreno, que usufructuaban a cambio del trabajo casi gratuito que debían realizar en las haciendas.

³ Valle del Coangue: Con este nombre era conocido en los siglos XVII-XVIII, a el territorio que hoy conocemos como Valle del Chota y cuenca del río Mira

Así también esta ley exigía que los grandes predios a cargo del Estado y la iglesia se entregaran al campesinado

Lo dicho por Medina está en dialogo con los que propone el investigador afroandino Iván Pabón,⁴ el derecho a la tierra concedido a través de la reforma agraria significó para estas comunidades:

El derecho a la tierra y territorio que se trabaja, fue el principal reconocimiento de esta reforma. Representó la culminación del sistema hacendario que monopolizaba tierras, fuentes hídricas y trabajo. De manera que, la identidad de las comunidades negras, como de las personas se fortaleció trascendentalmente. Puesto que eran trabajadores explotados, y pasaron a ser libres propietarios de extensiones de tierras, donde pueden desarrollar una vida con dignidad junto a sus familias. (Pabón 2017, 67)

Al corregir los defectos de una estructura agraria injusta, mediante la utilización y distribución de tierras más igualitaria y equitativa. Repercutió en el mejoramiento de la calidad de vida de los trabajadores agrícolas y del campesinado ubicado en La Concepción. Una identidad que, a través de tiempo, fue permeada por el abuso y la explotación colonial y republicana. Dio un giro identitario al cambiar radicalmente, las condiciones y medidas territoriales, sociales, económicas y jurídicas, alcanzadas por los movimientos y organizaciones afrodescendientes e indígenas, por medio de la reforma agraria.

En los testimonios tomados de personas que viven en las comunidades del Valle del Chota y cuenca del río Mira, por Iván Pabón en su libro titulado *Identidad afro. Proceso de construcción de las comunidades negras de la cuenca Chota-Mira*. Cuentan como la aplicación de la Reforma Agraria en el país, cambio el rumbo social, cultural y económico de sus comunidades. El sembrar y cosechar en sus propiedades, hizo que las personas pudiesen administrar sus propios recursos económicos, al vender directamente sus productos agrícolas.

Lo mencionado por Pabón está en dialogo con lo que propone la investigadora Federica Peters,⁵ quien hace énfasis que la reforma agraria de mil novecientos setenta y tres, fue la disposición legal que cambio la vida a estas comunidades:

⁴ Iván Pabón es un investigador afroecuatoriano, quien ha hecho estudios sobre la identidad afro en las comunidades de la cuenca Chota-Mira. Tomando en cuenta principalmente la memoria oral, expresiones culturales que han sido transmitidas a través de los guardianes de la memoria y tradición oral de estas comunidades.

⁵ Federica Peters en esta investigación profundiza en la importancia de la reforma agraria para las comunidades del Valle del Chota y cuenca del río Mira.

Existió la aplicación de una segunda reforma agraria en 1973, que permitió expropiar las haciendas para razones sociales, en lugares de mucha población sin tierra. Las personas de las comunidades de La Concepción, se vieron beneficiadas a través de la legalización de terrenos por medio del IERAC. Se empieza a parcelar las tierras de la cuenca alta de río Mira y se vende terrenos a una cooperativa de personas de La Concepción y Carpuela, que tuvieron que luchar bastante para conseguir estas tierras. (Peters 2005, 209)

Para Peters, según las circunstancias económicas de cada persona, que dependían de las cosechas de sus terrenos, los campesinos empezaron a comprar otros pequeños lotes más, aunque no fuese en el mismo lugar. Su economía empieza a ser mucho más solvente, y las personas empiezan a convertirse en productores comerciales de fréjol, morocho y frutas, así las parcelas de terrenos producen alimento para sus familias, como para la venta.

En la actualidad, para Peters, ha cambiado mucho la cultura social de las comunidades. Sobre todo, las mujeres comienzan a tener más independencia, pues salen de sus poblaciones para vender sus productos a otras ciudades, y son las encargadas de sostener la economía de sus familias. Los jóvenes empiezan a salir hacia Ibarra o Quito, con el fin de estudiar en las universidades o encontrar trabajo (Peters 2005, 211).

Al manejar su propia economía, los habitantes de las comunidades afroandinas han podido controlar sus propias formas de comercializar sus productos. Como también, se dinamiza un propio sistema de mercados, a través del cual las personas pueden obtener un trabajo que garantice la estabilidad económica y laboral de sus familias. Con el ingreso económico, -resultado de su propio trabajo-, las personas de estas comunidades. Han construido sus propias viviendas, en donde han mejorado su calidad de vida y la de sus familiares.

2. Identidad(es) cultural en la comunidad de Concepción

La categoría de identidad(es) cultural se encuentra en la capacidad que tiene una comunidad, para autodefinirse culturalmente con una propia expresión cultural, que es generada mediante largos procesos socioculturales en un determinado lugar o territorio. De esta manera, la música de la Bomba construye y constituye un orden social, cultural y político para las comunidades afropastusas, que encuentran en este género musical la forma de expresar y visibilizar los conocimientos culturales que poseen.

Para la investigadora Olga Lucia Molano en su ensayo *Identidad cultural un concepto que evoluciona*, la identidad cultural está relacionada con el sentido de pertenecía a un grupo social con el cual se comparten características culturales, como

valores, costumbres y creencias. Es un concepto que evoluciona, que se encuentra en constante cambio, que no se encuentra fijo; sino que se recrea individual y colectivamente (Molano 2008, 73).

Lo dicho por Molano se ve reflejado en lo que sucede con el género musical de la Bomba, visto como una expresión que identifica a las personas y comunidades afroecuatorianas. Pero a la vez se renueva culturalmente en el devenir del tiempo, evoluciona conjuntamente con el avance de los procesos socioculturales que construyen la cultura de estas comunidades.

En el caso de La Concepción, la identidad depende mucho de las manifestaciones culturales que produce La Bomba, y como a través de estas expresiones esta comunidad ha ido evolucionando a través de largos procesos de construcción histórica e identitaria. Sin dejar olvidadas sus prácticas y rasgos culturales aprendidos de sus antepasados africanos y re-creados en un nuevo territorio, provocando unas nuevas condiciones vida.

Estas nuevas condiciones de vida creadas y re-creadas en manifestaciones culturales, por las personas que habitan La Concepción. Son las que construyen y solidifican a la categoría de la afroepistemología, como el conjunto de conocimientos que surgen desde un mismo núcleo identitario afrodescendiente, para allí partir hacia una estructuración social y cultural comunitaria basada en los saberes producidos colectivamente a través de la Bomba.

Para el investigador Jesús “Chucho” García en su ensayo: *Afroepistemología y Afroepistemológica*, sugiere que la afroepistemología sigue el objetivo siguiente:

La afroepistemología trata de repensar y construir una concepción propia que signifique la ruptura con ese pensamiento estructurado sobre lo afro. Y que se reconozca en el conocimiento cultural afrodescendiente las contribuciones sociales, artísticas y políticas que han aportado al desarrollo de toda la humanidad, como portadores y creadores de sistemas culturales que han marcado el rumbo histórico de las civilizaciones en todo el mundo (García 2010, 74).

Lo sugerido por García sobre el objetivo a seguir por la afroepistemología, se manifiesta con lo que sucede con La Bomba. Pues existe primero un reconocimiento identitario afrodescendiente a través de los diversos aportes y contribuciones culturales, sociales y políticos que ha hecho la comunidad de Concepción, como las demás comunidades afropastusas y afroandinas.

La afroepistemología vista desde las manifestaciones culturales de la Bomba, como todos los conocimientos que construyen una propia cosmovisión cultural que

permite que estas comunidades generen prácticas y respuestas decoloniales contrahegemónicas, orientadas a consolidar propios sistemas de vida que, fortalezcan los rasgos y características culturales que construyen identidad(es) en a las comunidades afroecuatorianas.

Este reconocimiento de la identidad cultural afrodescendiente, es producto de una autoidentificación comunitaria afroepistémica, de donde parte la creación y construcción de unos sistemas culturales propios. Los cuales, han servido para que las comunidades negras tomen su lugar, como pueblos poseedores de conocimientos y estructuras sociales, políticas y culturales que han marcado la historia de las sociedades en el mundo. Pues estos sistemas culturales propios son el resultado de largos procesos socioculturales, en donde la identidad cultural se constituido en base a los conocimientos y saberes aprendido desde la memoria colectiva y tradición oral.

Así, la identidad cultural en Concepción está relacionada con la Bomba por la capacidad de activar la memoria colectiva que posee esta comunidad, y con el territorio en donde se desarrollan las manifestaciones culturales y sociales que los identifican. De manera, que la construcción de la identidad depende del territorio en donde se vive; como de las prácticas socioculturales que realizamos constantemente y cotidianamente, los que forman una propia identidad cultural.

Por eso las canciones de La Bomba describen hechos y acontecimientos trascendentales, en la conformación de las comunidades afrodescendientes en el Valle del Chota y cuenca del río Mira. Son activadoras de la memoria colectiva, porque relatan un pasado vivido y lo proyectan como eje en el presente comunitario. Para luego convertirlo en fuente principal para la conformación de su identidad cultural en un futuro comunitario.

Para el sociomusicólogo Simon Frith, en su investigación: *Música e identidad*, en referencia al porque la música genera uno sentidos de identidad, sugiere:

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 2003, 184)

Lo mencionado por Frith se encuentra relacionado con lo que sucede con La Bomba, por cuanto este estilo musical a través de sus composiciones musicales, interpretan y relatan unas historias que reflejan una construcción sociocultural de las comunidades afropastusas. En donde estas distintas memorias que provienen de las

vivencias y experiencias de las personas, se transforman en conocimientos y saberes que son utilizados colectivamente.

Así, La Bomba desde su funcionalidad ética genera valores comunitarios con los que se identifican estos pueblos, y en base a estas prácticas se construye una vida comunitaria en armonía. Como también, la funcionalidad estética de este género musical, se encuentra reflejada en las composiciones musicales que se encuentran creadas desde unas características culturales, las cuales reflejan en su estructura musical rasgos y manifestaciones identitarias de la comunidad de Concepción.

De esta forma, que la identidad en relación con la música de la Bomba, como lo propone Frith, conformaría un puente comunicacional de transferencia y aprendizaje de unas memorias individuales y colectivas, que construyen y hacen parte de la historia social de la comunidad de Concepción.

Siguiendo con lo que propone Frith sobre la identidad y su relación con la música, dirá que la identidad es un proceso:

La identidad no es una cosa sino un proceso: un proceso experiencial que se capta más vívidamente como música. La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tanta intensidad tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo (Frith 2003, 185-186)

Analizando lo que propone Frith sobre la identidad como un proceso, diré que la comunidad de Concepción, como los otros pueblos cercanos a la cuenca del río Mira-Chota, han construido su identidad(es) en base a los procesos culturales, sociales y políticos que han tenido que pasar las personas en estas comunidades. Así, las diversas memorias que surgen de estos procesos de construcción social e histórica, encuentran en la música de la Bomba esas manifestaciones y expresiones que los identifican.

De esta manera, La Bomba es producto del autorreconocimiento y autoidentificación individual y colectiva de las manifestaciones que antecedieron a la creación y re-creación de este estilo musical. Me estoy refiriendo a todas las cosmovisiones culturales traídas del continente africano, desarrolladas y acondicionadas en América Latina y el Caribe. Músicas, danzas, oralidades, que se imbricaron en nuevas y re-creadas expresiones culturales.

Una identidad cultural que también se encuentra a travesada por los vínculos con la naturaleza, y su intrínseca relación con el cuidado y protección del medio natural en

donde habitan las comunidades afropastusas y afroandinas. Así la Bomba, a más de ser una activadora cultural y social, es una activadora ecológica y ambiental.

Los compositores musicales de La Bomba crean sus canciones basándose en la naturaleza, en las montañas, los ríos, y su influencia en la vida cotidiana de las comunidades. Los danzantes de La Bomba, a través de sus *corpo-musicalidades*⁶, expresan su conexión corporal con los cuatro elementos vitales: aire, agua, tierra, y fuego; los movimientos y pasos de la danza de la bomba son rasgos identitarios de resistencia a través de unos cuerpos que expresan lo que sienten musicalmente.

Y los constructores de la Bomba, que en un trabajo artesanal elaboran un instrumento percusivo, utilizando materiales y herramientas obtenidas de la naturaleza, y como este vínculo contribuye a cuidar y mantener lo diversos ecosistemas de vida, como una de las características identitarias de la comunidad de Concepción.

Expresiones que se consolidaron como rasgos y características propias de la identidad(es) en la comunidad de Concepción. Principalmente la música de la Bomba como clave generadora de identidad, desde el tambor que guarda sus raíces africanas, pasando por las composiciones musicales que relatan memorias en relación al territorio donde acontecieron, hasta la danza que comunica a través de los movimientos del cuerpo sus pensares y sentires.

2. Territorio y territorialidad afropastusa

Las categorías de territorio y territorialidad se encuentran determinadas por los sitios y lugares ocupados por comunidades afropastusas que comparten características, manifestaciones y expresiones culturales. Como resultado de los procesos de creación y re-creación sociocultural que dependen del contexto territorial en donde se producen; como de las condiciones sociales en que se desarrollan su vida comunitaria estos pueblos.

Las comunidades afropastusas son todas aquellas poblaciones afrodescendientes ubicadas en la provincia del Carchi, que en su totalidad están situadas en la cuenca alta y baja del río Mira. La denominación de afropastusos surge de la relación social y cultural entre comunidades afrodescendientes y comunidades indígenas pastos, que se han configurado desde hace cuatro siglos, cuando fueron introducidas comunidades negras en lo que hoy conocemos como Valle del Chota-Mira.

⁶ Las *corpo-musicalidades* es concepto trabajado por Edizon León, quien investiga la música de la Bomba, desde la memoria, existencias y re-existencias de las comunidades afroandinas.

Para el investigador José Chala, el territorio en donde conviven estas comunidades esta influenciado principalmente por su situación geográfica y de ancestralidad:

El territorio ancestral de los valles del Chota-La Concepción y Salinas se encuentra enclavado en una depresión geográfica de los Andes, límite político-administrativo de las provincias de Imbabura y Carchi en la Sierra Norte del Ecuador. Dicho territorio exhibe un continuo histórico y étnico-cultural, dinamizado por las relaciones de parentesco consanguíneo y ritual. (Chala 2010, 3)

Lo mencionado por Chala, respecto de la ubicación geográfica de las comunidades afroandinas, afropastusas y afrochoteñas, y como esto influye en las características culturales y sociales de estos pueblos, que a lo largo del tiempo han ido transformándose y evolucionado, en una continuidad histórica, permeada de conocimientos y saberes que provienen de una ancestralidad familiar y comunitaria.

Así, la categoría de territorio puede ser vista como el espacio en donde se reproduce y transforma la cultura de las comunidades afrodescendientes en Carchi e Imbabura. Y, como estos pueblos plantean el ejercicio de formas autónomas de convivencia comunitaria. En donde pueden administrar y proteger sus recursos naturales, y concretar sus perspectivas étnicas e identitarias que, consolidan una estructura social y cultural basada en los valores y principios propios de estas comunidades.

La categoría de territorialidad se encuentra profundamente vinculada a la capacidad de mantener prácticas de los pueblos y comunidades afropastusos y afroandinos que han resistido al ordenamiento territorial colonizador. La territorialidad supone asumir concreciones de cambio social en el territorio; alterar estructuras que direccionan prácticas de dominación interiorizadas, y escenificadas en territorios en términos de ordenamientos y jerarquías sociales.

De esta manera, las categorías de territorio y territorialidad se encuentran vinculadas por los procesos de construcción y transformación social que acontecen en un determinado lugar. En el caso de La Concepción, la territorialidad se encuentra reflejada en la resistencia cultural posibilitada por manifestaciones y expresiones culturales que se encuentran articuladas por la cultura de la Bomba. Como también, en los procesos sociales y culturales que construyen unas propias formas de vida desde una propia cosmovisión cultural.

Para John Antón Sánchez,⁷ en su investigación *Territorios ancestrales afroecuatorianos*, en la cual plantea un empoderamiento territorial:

Siempre que los pueblos afroecuatorianos logren apropiarse: política, social y culturalmente de sus territorios ancestrales. Será posible que los derechos como comunidades, establecidos constitucionalmente no queden simplemente como una retórica jurídica del multiculturalismo neoliberal en Ecuador. (Antón 2010, 221)

Lo mencionado por este investigador, es clave para entender que el territorio como la territorialidad, depende de las capacidades culturales, sociales y políticas ejercidas por los pueblos y comunidades afroecuatorianas sobre sus territorios. Desde donde plantean y ejercen unas identidades que surgen desde unas manifestaciones socioculturales, como resultado de los cambios y transformaciones sucedidos en un determinado territorio.

De esta manera, como lo propone John Antón Sánchez, para que exista una verdadera consolidación territorial, se debe de ir más allá del reconocimiento legal de este derecho. Logrando una verdadera articulación sociocultural, que permita solucionar la realidad política de los territorios en que perviven las comunidades afroecuatorianas.

Así, el territorio como la territorialidad deben ser categorías culturales que sirvan para consolidar procesos de construcción social e identidad; que reconozcan y permitan crear mecanismos sociopolíticos que garanticen la práctica de los derechos conferidos a las comunidades afroecuatorianas.

En el siguiente mapa podemos observar la ubicación geográfica de la comunidad afropastusa de La Concepción, con sus respectivas áreas geográficas en donde se encuentran las demás comunidades afroandinas cercanas a la cuenca del río Mira-Chota.

⁷ John Antón Sánchez en esta investigación explora y problematiza la realidad social, cultural, política y jurídica en los *Territorios ancestrales afroecuatorianos*. Y propone un mecanismo para mejorar el ejercicio de la autonomía territorial y los derechos colectivos de las comunidades afroecuatorianas.



Figura 1. Mapa del área geográfica de la comunidad afropastusa de La Concepción
Fuente y elaboración: <https://www.google.com/maps/place/La+Concepci%C3%B3n/@0>.

Este mapa muestra las áreas geográficas donde se encuentra situada comunidad afropastusa de Concepción. Es un territorio ubicado en la cuenca baja del río Mira en el Valle del Chota, esta comunidad se encuentra rodeada de montañas y elevaciones que hacen posible la existencia de variedad de pisos climáticos, los cuales inciden en las características sociales y culturales que identifican a las comunidades que habitan estos territorios.

Así también podemos observar, algunas de las comunidades afroandinas y pastusas cercanas a La Concepción, como: El Goaltal, Guadual, El Naranjal, Mira, El Ángel, La Libertad. Territorios en donde existe una interacción e intercambio cultural entre estos pueblos que, a más de compartir un determinado territorio, comparten características y manifestaciones socioculturales permitiéndoles construir una propia identidad.

Este mapa permite que conozcamos el territorio en que habitan las comunidades afropastusas, como también posibilita que reconozcamos el área de influencia cultural de estas comunidades. Como se puede apreciar, la comunidad de La Concepción se encuentra situada casi en el centro del área geográfica señalada, lo que permite analizar a este pueblo como el principal centro poblado, donde convergen todas las manifestaciones y expresiones socioculturales desarrolladas sobre una territorialidad afropastusa.

Este territorio señalado en el mapa, son todos los espacios donde se desarrolla la cultura de la Bomba. Influenciada por unas circunstancias geográficas donde el valle y las montañas de la cuenca del río Mira-Chota son las que determinan las diferentes formas de vida de estas comunidades, existencias que configuran y transforman las diversas identidades afroandinas.

4. Relaciones socioculturales entre comunidades afrodescendientes e indígenas pasto

Anterior a la llegada de comunidades afrodescendientes a los territorios de la cuenca alta y baja del río Mira. En la época prehispánica, estos sitios eran ocupados por señoríos y cacicazgos indígenas, con una principal influencia de Pastos y Caranquis. Pero con la colonización, los jesuitas trajeron comunidades negras, procedentes del continente africano, para que trabajasen en condiciones de esclavitud en complejos hacendarios. Fue allí, en donde afrodescendientes e indígenas empezaron a intercambiar conocimientos culturales y sociales, mediante condiciones de sometimiento operada por los jesuitas y hacendados.

Estos conocimientos se transformaron en expresiones culturales, que sintetizaron las características sociales que identifican a estos dos grupos étnicos. Tanto afrodescendientes e indígenas pasto, desarrollaron sistemas culturales que les permitieran resistir a los procesos colonizadores, republicanos y democráticos. Puesto que estos procesos sociales surgieron y se establecieron, pero sin dejar atrás las huellas y marcas de la esclavitud, discriminación y racismo estructural sobre las comunidades afropastusas.

Así, en La Concepción comunidades indígenas pasto y afrodescendientes han convivido logrando consolidar manifestaciones culturales que, aparte de generar identidad, son una respuesta de resistencia frente a la influencia de la globalización que, amenaza con re-colonizar los espacios socioculturales en donde se producen conocimientos que surgen de una propia cosmovisión cultural.

A continuación, revisaré algunos antecedentes históricos y características socioculturales de la cultura pasto, que permitan conocer y analizar la influencia de esta comunidad indígena en Concepción. Y, como a través de largos procesos culturales, estas comunidades han compartido e intercambiado saberes y conocimientos que les han permitido construir una identidad afropastusa.

La cultura pasto (250 a. C – 1500 d. C) estuvo ubicada en lo que hoy conocemos, como Provincia del Carchi en Ecuador, y Departamento de Nariño en Colombia. Ocuparon la zona interandina entre los ríos Mira y Chota, extendiéndose hasta gran parte del sur colombiano. Para Verónica García (2017, 81), “el nombre pasto tiene una ascendencia etimológica que proviene de la cultura Cuaiquer o Awá, que se denomina como *past awa*, que significa gente escorpión o gente alacrán”.

Esta cultura es importante por su alfarería y metalurgia, así como en el sofisticado sistema de siembra y cultivo de alimentos. Los caracterizo su interés por la interpretación de animales sagrados como el jaguar y el mono. Se especializaron en la técnica de pintura al negativo para decorar su cerámica, que era de un color rojo oscuro. Al igual que otras culturas prehispánicas, hicieron uso de metales como el oro, cobre y plomo para crear y pintar collares y cerámica, y utilizarlos para rituales, como para el comercio entre regiones.

Bastidas (2017, 52) menciona en su ensayo, *El tejido y su historia a través de la historia del pueblo Pasto*, que la cultura Pasto se movilizaba desde los pueblos precolombinos, de forma constante, siendo su matriz en Muellamues (actualmente resguardo indígena Pasto - Colombia). Sitio en donde encontraron el centro del tiempo y del espacio para su cultura. Se dirigieron a diferentes sitios, hasta llegar a los ríos Mira y Chota, luego se situarían en Tuza (actualmente San Gabriel-Ecuador), con presencia también en Altaquer al oeste, y en Yacuanquer estaría la frontera fluida del abajo.

La cosmovisión de la cultura Pasto, -como la gran parte de culturas indígenas interandinas-, estaba principalmente unida y regida por la naturaleza y la tierra, pues era la siembra y cultivo de alimentos lo que les daba la posibilidad de pervivir. Como también, su espiritualidad enmarcada en sus dioses y antepasados, dependían intrínsecamente de la convivencia con el medio natural que los rodeaba. De allí, que todas sus manifestaciones culturales, como alfarería y cerámica, representaban al sol, la luna, el agua, las montañas; y animales sagrados como: monos, arañas, serpientes, jaguares, aves.

Para el antropólogo Henry Medina,⁸ las comunidades afro-indígenas ubicadas sobre la cuenca del río Mira, sufrieron condiciones de vida que estuvieron condicionadas por la existencia de una estructura social piramidal y jerarquizada, por el sistema de hacienda colonial. Lo cual, no posibilitaba autonomía en múltiples aspectos de orden económico, político, social y limitaba la posibilidad de que existiese un cambio a estas condiciones. Sin embargo, el tambor significó ese escape musical-cultural, y esa clave identitaria con nuestros ancestros. (Medina 1996, 56)

Así, una de las principales características socioculturales entre afrodescendientes e indígenas, fue la música. Pues la influencia de instrumentos musicales de matriz indígena, que fueron y son utilizados en diferentes agrupaciones musicales, como las bandas mochas, muestran la estrecha relación entre estos dos grupos sociales.

⁸ Henry Medina en su estudio sobre la comunidad afroecuatoriana de Concepción, hace una investigación antropológica sobre la diversidad de cambios y fenómenos culturales que se han producido desde la llegada de comunidades negras al Valle del Chota y Cuenca del río Mira.

Instrumentos como el pingullo, las flautas de carrizo o las dulzainas, son utilizados por músicos afros, en conformación e interpretación de las bandas mochas, una expresión cultural que identifica a las comunidades afropastusas y afroandinas.

Otra de las características socioculturales que han intercambiado estos dos grupos sociales, son los hábitos alimenticios que compartieron estos dos grupos sociales. La utilización del fogón o tullpa para la preparación de la comida, es un conocimiento empleado tanto en comunidades negras como indígenas en todo el mundo que, han encontrado en el elemento del fuego, un método a través del cual se pueda lograr la cocción de alimentos para el consumo humano.

De forma que, alrededor del fogón o tullpa las comunidades afro-indígenas pastos pudieron preparar sus comidas, para poder proveerse de la alimentación vital y poder sobrevivir a la esclavitud. Es así, que esta forma tradicional de alimentarse, aún permanece presente en las comunidades de la parroquia de La Concepción, permitiendo que las nuevas generaciones de habitantes, aprendan y conozcan esta manifestación cultural gastronómica que los identifica.

De manera que, las diferentes condiciones y expresiones socioculturales que vincularon a comunidades negras e indígenas pastos, sobre los territorios de la cuenca del río Mira. Han existido y resistido a largos procesos de sociopolíticos de esclavitud hacendaria, huasipungaje, y reformas agrarias; mediante la creación y re-creación de sus propias costumbres y tradiciones culturales que, a través del tiempo, han perdurado en diferentes manifestaciones afro-indígenas pastos.

5. La cultura de la Bomba: cultura de resistencia y cuidado ecológico

La cultura de la Bomba son todas las capacidades, conocimientos, saberes, manifestaciones y expresiones culturales presentes en todos los procesos de construcción histórica que se generan desde y hacia este estilo musical. Principalmente por ser una cultura de resistencia, desde su capacidad para crear un propio género musical que los identifique, hasta consolidarse y adaptarse a las constantes transformaciones que sufren las sociedades contemporáneas. Como también, es una cultura de resistencia porque aporta respuestas frente al cambio climático, desde el cuidado ecológico de todos los ecosistemas de vida presentes en las comunidades afroandinas y afropastusas, producto de los saberes aprendidos de sus antepasados quienes a han sabido proteger la naturaleza.

Para las comunidades afropastusas, la resistencia se encuentra intrínsecamente vinculada a la memoria colectiva como la posibilidad de re-construir su pasado en el

presente y proyectarlo hacia un futuro comunitario. Teniendo en cuenta, principalmente, los múltiples conocimientos que hacen parte de la cosmovisión cultural de estos pueblos.

Así también, la memoria colectiva para estas comunidades es un proceso de construcción social-comunitaria, que confiere diversidad de manifestaciones socioculturales, que principalmente tienen que ver con la cultura de la Bomba. Como una cultura que resiste desde los saberes aprendidos de sus ancestros, y como estos conocimientos nos enseñaron a respetar, cuidar y convivir con la naturaleza.

De manera que, como lo menciona Maurice Halbwachs⁹ la resistencia y memoria colectiva son producto de largos procesos de construcción social:

La memoria colectiva como un proceso social mediante el cual, las comunidades han reconstruido un pasado que los identifica culturalmente. Identidad que es el conjunto de manifestación culturales que poseen estas comunidades, pues son el resultado de la transmisión permanente de tradiciones y costumbres, que permiten la existencia y resistencia de estas comunidades, en un determinado espacio y tiempo. (Halbwachs 2000, 13)

Así lo mencionado por Halbwachs, permite analizar que las comunidades afropastusas, específicamente La Concepción, son pueblos que han existido, re-existido, resistido y desarrollado una propia cosmovisión cultural desde sus territorios, habitando y cuidando un determinado espacio que se transforma con el tiempo. Lo que les ha permitido resistir desde unas propias identidades, manifestaciones y expresiones surgidas a partir la cultura de la Bomba, como una cultura de resistencia y cuidado ecológico.

Así, la resistencia como resultado de esa existencia cultural y social comunitaria, ha permitido y permite que se haga justicia a los diversos procesos culturales, sociales y políticos que han sufrido estas comunidades. Dignificando la vida de las personas que habitan las comunidades afropastusas, pues toda expresión cultural permanece y se regenera cotidianamente por la memoria colectiva que activa y acciona todos los significados y sentidos comunitarios.

Para de D'Agostino la categoría de resistencia se halla vinculada a la vitalidad cultural con la cuenta estas comunidades. La cual, se ve reflejada en las constantes transformaciones sociales y culturales que han tenido las personas dentro de sus pueblos. Así, la vitalidad de la Bomba se la encuentra en las manifestaciones culturales que han dado y dan respuestas a las influencias culturales colonizadoras, republicanas y

⁹ Maurice Halbwachs hace un estudio desde la sociología y semiótica sobre la memoria colectiva. En donde establece que la existencia de un lenguaje y una significación común a los miembros de un grupo social, hacen de que estos vuelvan a un pasado de manera colectiva.

democráticas. Resistiendo a las huellas y marcas de exclusión, discriminación y segregación sobre las comunidades afrodescendientes e indígenas (D'Agostino 2015, 31).

De manera que, La Bomba es una cultura de resistencia por su vitalidad cultural expresadas desde sus músicas, danzas, oralidades. Como también, desde las luchas sociales y culturales que han protagonizado los pueblos afroecuatorianos, con el objetivo alcanzar el reconocimiento de derechos y garantías sociales que les han sido vulnerados. Estos logros conseguidos fortalecen la identidad de estas comunidades, que ven en sus expresiones culturales y artísticas, las formas más adecuadas de construir sociedades estructuradas y consolidadas en una propia cultura.

Así que siguiendo con lo que propone de D'Agostino sobre la resistencia y su relacionamiento con la cultura, identidad y territorio; sugiere lo siguiente:

Las categorías de territorio, identidad, cultura y resistencia pueden ser vistas como realidades humanas que están estrechamente relacionadas. Puesto que la identidad se encuentra conformada por rasgos, expresiones y materiales culturales. De manera que, no son categorías innatas e inherentes al ser humano solamente, sino que dependen de un determinado territorio y espacio social en donde se generan manifestaciones culturales y resistencias sociales (D'Agostino 2015, 29).

Lo expresado por D'Agostino en su libro *Identidad, cultura y cimarronaje*, se encuentra relacionado con lo que sucede con la Bomba, que es un género musical que identifica culturalmente a las comunidades afropastusas, ubicadas en el territorio ancestral afroecuatoriano Valle del Chota y cuenca de río Mira; -específicamente en la parroquia de La Concepción-.

Así, La Bomba se convierte en una forma para existir-resistir a procesos de colonialidad, racismo estructural y desigualdad social. Formando una expresión que los represente y entreteja ciertos códigos culturales únicos entre las comunidades afroecuatorianas. Como también, les dé la posibilidad de unificar sus saberes, sentidos y valores comunitarios, a través de la música, poesía, danzas y tradición oral.

Para el investigador Ulrich Oslender en su ensayo: *Discursos ocultos de resistencia*, en el cual sostiene que la tradición oral y sus formas poéticas constituyen “discursos ocultos de resistencia” que desafían a las representaciones dominantes del Pacífico colombiano:

En este sentido, podemos acercarnos a las formas cotidianas de la tradición oral en comunidades negras como expresión de resistencia a percepciones dominantes sobre territorio y espacio en el Pacífico colombiano: resistencias “ocultas”, pues no parecen constituir un desafío abierto al poder dominante, pero sí se dejan movilizar, por ejemplo,

en el proyecto político de comunidades negras por el reconocimiento legal de sus derechos culturales y territoriales. (Oslender 2003, 206-207)

Lo mencionado por Oslender, en referencia a las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano, se relaciona con lo que sucede con la cultura de la Bomba en las comunidades afropastusas y afroandinas. Pues en base a una tradición oral y memoria colectiva se produce resistencia, pero no una resistencia “oculta” como lo propone Oslender, sino más bien la oralidad y la memoria se transforman en música, poesía, danza manifestaciones culturales que se expresan públicamente en las comunidades afroandinas.

De manera que, si constituyen un desafío abierto al poder dominante de una modernidad hegemónica, porque se encuentran constantemente cuestionando las estructuras políticas y sociales que tratan de desvirtuar los aportes socioculturales que las comunidades afropastusas y afroandinas, han contribuido para el desarrollo de las sociedades contemporáneas. Estos cuestionamientos y levantamientos populares en contra del poder dominante, se encuentran vinculados a todas las expresiones culturales que reclaman desde la cultura de la Bomba.

Lo que permite, que se entreteja lo dicho por Oslender, en tanto que las comunidades negras del Pacífico colombiano, como las comunidades negras de la sierra ecuatoriana, desde sus tradiciones orales plantean una propia cosmovisión cultural que les permite diseñar proyectos políticos que busquen el reconocimiento y práctica de sus derechos culturales, sociales, territoriales y políticos.

Para el investigador afroandino José Chala, la cultura de la Bomba resiste porque tiene una intrínseca relación con lo natural, sobrenatural y el cosmos:

De las variadas y ricas expresiones de cosmovisión afroandina y afrochoteña y su relación con lo natural y sobrenatural, lo que más se relaciona con lo natural es la bomba. Pues la bomba tiene una estructura “formal” como expresión libre, sin reglas rígidas de composición. Esto la identifica como una manifestación tremendamente rica en contenidos sociales, siendo, por su lenguaje, un vehículo de socialización y comunicación grupal. Por su “informalidad” admite la creación y recreación de nuevas formas y estilos rítmicos y organológicos. (Chala 2010, 22-23)

El análisis que propone Chala, establece como La Bomba desde sus diferentes manifestaciones entreteje un relacionamiento con lo natural, permitiendo que las personas que viven en las comunidades afroandinas, como La Concepción, se empoderen del

cuidado del ambiente, a través de los conocimientos sobre el cosmos reflejado en un todo universal.

El sentido ecológico de La bomba, radica en lo que menciona José Chala, lo natural está representado en la capacidad que tienen estas comunidades de conservar sus recursos naturales, por medio de la implementación de mensajes socioculturales de cuidado y preservación a través del entendimiento y respeto a los fenómenos físicos provocados por la naturaleza.

La Bomba, como lo menciona Chala, desde su estructura más formal configura unos sentidos liberadores, que logra ser una respuesta de resistencia contrahegemónica. La gran carga de contenidos sociales y culturales que posibilita La Bomba, hace que las comunidades se identifiquen y unifiquen a través de la creación de versátiles ritmos y nuevos sonidos y sonoridades. Así, La Bomba desde su condición más informal, objeta las estructuras clásicas de composición musical y poética, pues sus músicas y letras logran crear e innovar desde la resistencia cultural provocada por estas expresiones.

Capítulo segundo

Matrices, evolución y prácticas culturales-musicales-ecológicas en La Bomba

1. Matrices y evolución de La Bomba

La Bomba como ese conjunto de expresiones culturales, es el resultado de largos procesos sociales en donde este estilo musical ha evolucionado juntamente con los cambios que suceden en las comunidades afroandinas, afropastusas y afrochoteñas.

Así se convierte en necesario dar una mirada a los sucesos históricos que condujeron la llegada de los primeros pueblos afrodescendientes, a lo que hoy conocemos como Valle del Chota y cuenca del río Mira. Su venida fue el resultado de una diáspora forzada de comunidades negras traídas por los jesuitas en el siglo XVII.

Esto a consecuencia del tráfico negrero presente en toda América Latina. El cual representaba uno de los negocios más rentables para la corona española. Los cuales esclavizaban, con el fin de comercializar su mano de obra, y los empleaban principalmente en trabajos que tenían que ver con la agricultura, crianza de animales y servicio doméstico (Coba 1980, 29).

Pese al sometimiento que sufrieron estas poblaciones afrodescendientes, fueron capaces de crear códigos culturales y sociales que ayudaron a que su identidad no se extinguiera. Un ejemplo claro es la Bomba que es -un género musical, dancístico y un instrumento musical de percusión que guarda sus raíces africanas-. Esta músicas, danzas y tambores han permanecido y permanecen como lenguajes vivos y sonoros para estas comunidades afroecuatorianas.

Así La Bomba tiene principalmente una matriz e influencia cultural africana. Las comunidades negras que llegaron forzadamente al Valle del Coangue, trajeron consigo sus culturas; caracterizadas principalmente por conocimientos artísticos, gastronómicos y medicinales.

Los grupos sociales que fueron ubicados en la sierra norte ecuatoriana, provenían de países africanos como Angola, Nigeria, Congo. Por ende, poseían características sociales y culturales muy variadas, pero pese a ello, tenían en el tambor algo en común. Pues este instrumento era fundamental para la realización de rituales religiosos, fiestas, y como elemento eje para la comunicación entre comunidades (Lovato 2016, 39).

La Bomba como ese instrumento cultural-musical derivado de tambores africanos, tuvo que ser re-creado con elementos naturales propios del nuevo territorio, en el que vivirían estas comunidades. Los procesos de creación, elaboración y entonación de este instrumento, configuraron un orden cultural para estas comunidades. Pues les permitió conservar sus raíces africanas a través del tiempo, para que en la actualidad sea un instrumento musical que los identifica social y culturalmente.

La entonación del instrumento percusivo de La Bomba, significó para las comunidades afroandinas un cimarronaje cultural. La forma más adecuada de resistir a las imposiciones provocadas por un sistema colonial esclavizante. El sonido de la Bomba era empleado como método de sanación y curación espiritual, ante el sometimiento y exclusión social que pesaba sobre estas comunidades. La función liberadora de la Bomba permitió que encontrarán en este instrumento la manera de expresar y comunicar sus conocimientos culturales y sociales (Lovato 2016, 40).

Así, pese al sometimiento provocado por el sistema colonial, La Bomba fue resistiendo en base a la implementación de ciertos códigos culturales generados por la música, danza y oralidad. Códigos indescifrables para los colonizadores, quienes desconocían de las características y manifestaciones artísticas-musicales procedentes del continente africano.

De esta manera, la Bomba desde su función liberadora constituyó una respuesta cultural al sistema hacendario colonial. Como también, este estilo musical permitió que las comunidades afroandinas y afropastusas construyeran una propia identidad basada en los conocimientos y saberes culturales traídos del África, reacondicionados en un nuevo territorio.

Ahora analizaré la matriz e influencia indígena en La Bomba, la cual se encuentra plasmada, en las diversas caracterizaciones culturales con que cuentan estas comunidades. Partiendo de la ocupación territorial indígena del Valle de Chota-Mira, por señoríos y cacicazgos: Pastos, Caranquis, Cayambes y Otavalos. Los cuales generaron en este territorio, una propia forma de vida cultural-comunitaria.

Luego con la colonización, fueron obligados a compartir este territorio con comunidades negras. Fue en esta interacción forzada, donde indígenas y afros intercambiaron conocimientos culturales, artísticos y sociales.

Para Estéfano Lovato¹⁰ existe una matriz indígena en la música Bomba, principalmente por la relación entre sonoridad y la lengua Kichwa. En la oralidad de afrochoteños y afropastusos existen muchas palabras que son de ascendencia indígena, una de ellas es la *wasca*, palabra utilizada al referirse a las cuerdas que tensan los cueros del chivo del instrumento de la Bomba. Como también, el compartir las mismas costumbres ancestrales vinculadas con la música, tanto para sus ritos comunitarios, como para sus fiestas de siembra y de cosecha de alimentos.

A demás que la implementación de escalas pentatónicas para la creación de melodías de canciones de la Bomba, es un rasgo característico que se encuentra principalmente en la música andina. Es por eso, que los sonidos pentafónicos de la música indígena se fusionaron con los sonidos percusivos africanos, para darle un estilo musical andino al género musical de la Bomba (Lovato 2016, 41).

Las flautas de carrizo utilizadas en las agrupaciones musicales de las bandas mochas, explican los intercambios culturales entre grupos sociales de personas afros e indígenas. Este instrumento de viento es representativo de las comunidades andinas de Imbabura, las cuales estuvieron también ubicadas en la cuenca baja del río Mira. Logrando así el intercambio cultural y social con las comunidades negras situadas también en esta zona territorial.

Siguiendo con el análisis de las matrices musicales en La Bomba, compete estudiar la matriz hispánica, que significó, a más de la imposición e implementación de un nuevo sistema de vida e idioma, la influencia hispánica se vio reflejada principalmente en variadas características y rasgos artísticos y culturales. Como la introducción de instrumentos musicales propios de occidente, entre ellos tenemos: laudes, guitarras, requintos, violines, arpas, pianos. Siendo especialmente guitarras, las que mejor se acondicionaron a las características musicales de comunidades negras e indígenas ubicadas en el Valle del Coangue. Esto dado su cómodo traslado de un lugar a otro, como también su fácil método de entonación.

Otra influencia hispánica transcendente, fue la implementación del sistema universal de música para la creación de nuevos géneros musicales, que conserven una estructura clásica de la música. De manera, que la influencia del sistema musical

¹⁰ Estéfano Lovato en este ensayo sobre la Bomba en el Valle del Chota-Mira, identifica la presencia de la influencia de músicas indígenas, en la música Bomba. Esto dado por el asentamiento de comunidades Pastos, Caranquis y Otavalos en estos territorios.

occidental, se ve reflejada en la conformación de nuevos estilos musicales de matriz indígena y negra, como también en la forma de crear y componer nuevas poesías y canciones (Lovato 2016, 42).

Al principio y durante el proceso de colonización, los ritos y celebraciones de las comunidades negras fueron prohibidas por la corona española y la iglesia católica. Pues consideraban a estas prácticas como paganas y profanas. Pero esto no impidió que las costumbres y tradiciones culturales, traídas desde el continente africano se extinguieran en su totalidad. Puesto que principalmente, las danzas y cantos lograron activar ciertos códigos culturales que permitieron resistir a estas comunidades.

Con el paso del tiempo, estas expresiones culturales africanas se intercambiaron con las prácticas artísticas españolas. Principalmente la influencia de estilos musicales como el vals y la polca calaron fuertemente en los sectores populares y rurales ecuatorianos. La música Bomba, se vio influenciada fundamentalmente de estos géneros europeos, tanto en sus composiciones musicales, como poéticas (Lovato 2016, 43).

De esta manera, las comunidades afroandinas y afropastusas ubicadas en el Valle del Chota-Mira, han tenido la capacidad de crear y re-crear un género musical, unificando conocimientos culturales indígenas, mestizos, hispanos y afrodescendientes. Construyendo un propio estilo musical y dancístico, el cual identifica a estas poblaciones; pues la Bomba nace de la creatividad y de los conocimientos artísticos-culturales con que cuentan estas comunidades.

2. La Bomba como un género musical

La estructura musical de los géneros musicales en el mundo, están conformados por tres elementos: ritmo, armonía y melodía. La música Bomba no es la excepción, pues sus composiciones musicales son el resultado de largos procesos culturales y sociales. Donde las diversas influencias artísticas hispánicas, afrodescendientes e indígenas, se mezclaron en el territorio del Valle del Chota y cuenca del río Mira.

Así, para analizar como La Bomba es también considerado un género musical, es necesario estudiar ciertas aproximaciones teóricas e históricas sobre la música, que nos permitan comprender como La Bomba genera un conjunto de expresiones culturales, que surgen de un mismo estilo musical.

De esta manera, diremos que la música al igual que el sonido son universales. Generados de elementos y fenómenos naturales-físicos que hacen parte de un todo. Las personas estamos dotadas del sentido del oído, y a través este órgano percibimos ondas y

vibraciones que son producto de la combinación y transformación de elementos naturales, como: agua, aire, tierra y fuego.

En la Enciclopedia Argos de Bellas Artes II,¹¹ encontramos que la música es producto de la interacción auditiva de las personas con el mundo exterior. Pues el oído, cumple con dos funciones sensoriales fundamentales a lo largo de nuestra vida. Una función representativa, que se encarga de obtener informaciones sensitivas de un entorno o medio natural. Y, una función afectiva, encargada de percibir sonidos que resultan satisfactorios o placenteros al ser escuchados.

Estas funciones sensoriales del oído, son las que han permitido a las personas reconocer y experimentar con diferentes sonidos que es capaz de escuchar. De manera que, el interés por mimetizar estos sonidos que provienen de la naturaleza, son las que han hecho que las personas entremos en procesos de búsqueda creativa.

Para el musicólogo Brenno Boccadoro,¹² el arco musical es uno de los instrumentos más antiguos del mundo, esto lo demuestran las pinturas rupestres encontradas en la gruta de *Trois Frères* en Francia. En estas imágenes se representa a un chamán con un arco en la boca. Probablemente esta representación, surgió de la idea que tuvo el arquero de transformar el arco que utilizaba para la caza, en un arco musical.

Este ejemplo citado por Boccadoro, nos muestra como los sonidos producidos por una cuerda en tensión de un arma letal, pudieron convertirse creativamente en un instrumento musical. Es así, que la música en un sentido universal tiene la capacidad de transformar las formas de vida en el planeta. Pues unifica los elementos y fenómenos naturales-físicos, a través de las capacidades lúdicas y creativas que tiene cada persona.

Con este precedente, se puede argumentar que, la música es el conjunto de diferentes expresiones sonoras, que provienen de un todo natural y físico. Pues la unión de estos diversos sonidos que son emitidos organizadamente, a través de múltiples instrumentos musicales, que buscan ser agradables y placenteros al momento de ser escuchados por nuestros oídos. De esta manera, la música está compuesta por tres elementos fundamentales: ritmo, melodía y armonía.

¹¹ En la *Enciclopedia temática Argos-Bellas Artes (II)*, encontramos una sección sobre los conceptos básicos sobre la música. Haciendo énfasis principalmente, en el estudio de la música clásica, blues y jazz.

¹² Brenno Boccadoro, en esta investigación estudia los orígenes mismos de la música, basándose principalmente en las muestras de pinturas rupestres encontradas en Francia.

2.1. Ritmo, melodía y armonía en el género musical de la Bomba

El ritmo en música es la base fundamental para que se establezca una combinación armoniosa y melódica de sonidos. Visto como el movimiento ordenado y calculado de elementos sonoros diferentes, que pone en relación silencios, cortes y pausas necesarias para que tengan sentido las compases musicales.

Según el investigador musical Manuel Pérez Herrera, el ritmo es el elemento principal de la música, el cual nos sugiere que:

El Ritmo como acción infalible de la música, se constituye en mediación de desarrollo integral, porque transversaliza al ser humano a través de la palabra, la expresión corporal, y las emociones. Como recurso natural expresivo y sonoro, complejiza el pensar, sentir y hacer de los sujetos y en tal sentido traduce en inteligencia las prácticas sociales, la creatividad, la convivencia, el goce placentero, etc., formando su escenario natural – performativo. (Pérez 2012, 2)

Como explica este concepto musical sobre el ritmo, este es un elemento físico de la música, el cual tiene una división específica y calculada de tiempo. De manera que dispone de las acciones sonoras, sensitivas y creativas de las personas, para ponerlas en relación con una estructura musical armónica y melódica, que pueda ser escuchada y empleada en la cotidianeidad de la vida. La integridad del ritmo, se encuentra en la capacidad de ordenar sonidos disímiles y unificarlos para que tengan un sentido sonoro. De forma que tal sonoridad pueda transformarse en música, una expresión sensorial-creativa de los ser humanos, que se transversaliza en prácticas socioculturales humanas, como en la danza, baile o la poesía.

De esta forma, se puede tener una visión sobre cómo funciona el ritmo en el género musical de la Bomba. En este tipo de música, el instrumento que lleva el ritmo es la Bomba, pues el sonido percusivo emitido por este tambor, marca el compás en el que se guían las agrupaciones musicales. Los compases rítmicos en que generalmente se tocan las composiciones musicales de la Bomba, fluctúan entre una subdivisión ternaria: compás de 6/8 y compás de 3/4.

Para el percusionista e investigador musical Estefano Lovato,¹³ “la función musical que cumple el instrumento de la Bomba, es dotar al resto de la agrupación musical un ritmo bien marcado por los tonos agudos-secos, y sincopados-cadenciosos en los tonos

¹³ En esta parte del ensayo, Estefano Lovato profundiza en el estudio de la Bomba, desde un análisis pormenorizado de la estructura instrumental de los conjuntos de la Bomba. Como también, explora la estructura musical de las canciones de la Bomba.

graves”. Así como dar la velocidad y la pulsación adecuada en que la música de la Bomba se interpretará, que generalmente se encuentra entre los 90 a 140 bits por minuto.

El toque del instrumento de la Bomba, mantiene un juego musical con el requinto en las canciones de este género musical, el cual consiste en dialogo de pregunta y respuesta. Que consiste en la combinación armónica de sonidos producida por estos dos instrumentos musicales, en donde el requinto al estar ejecutando la melodía por acordes dominantes, la Bomba tiene que sonar sincopando los sonidos graves. De la misma forma, cuando el requinto marca acordes de tónica menor, La Bomba suena dando estabilidad a la canción (Lovato 2016, 50).

Este diálogo armónico entre el instrumento musical de La Bomba y el requinto, configura un estilo musical propio de este género musical. Pues las melodías emitidas del requinto en forma de punteos musicales, se armonizan con el sonido percusivo del tambor. Creando así un ritmo cadente en cada canción del género musical de la Bomba.



Figura 1. Ritmo de la Bomba
Fuente: Ezequiel Sevilla
Elaboración propia

Melodía

La melodía en música es la progresión de sonidos de diferente duración y altura, que manifiesta o expresa una ideal musical. Según Francisco Borrero¹⁴ la melodía es la superficie de la composición musical, pues son las melodías aquellos sonidos que se escuchan más fácilmente en las canciones. De esta manera, se puede decir que existen dos clases de melodías: melodías vocales y melodías instrumentales.

Las melodías vocales son aquellas en que las letras de las canciones, marcan la intención melódica y rítmica en la composición musical, pues hacen recordar más fácilmente los sonidos que forman la melodía. Mientras que las melodías instrumentales, no tienen la intención de ser interpretadas por la voz; pues la composición melódica en las canciones instrumentales, forman parte de un extenso periodo musical en las composiciones musicales. Un ejemplo son las canciones del género musical jazz.

¹⁴ El investigador musical Francisco Borrero, hace un estudio sobre los elementos de la música. Partiendo desde los conceptos de ritmo, melodía y armonía.

En el género musical de la Bomba, las canciones tienen melodías vocales, es decir que la intención musical melódica se guía por la composición poética. Las letras son creadas conforme a un ritmo poético, de manera que cada sílaba de cada palabra dialoga métricamente con los sonidos que componen la melodía.

En las composiciones musicales de La Bomba, los instrumentos que ejecutan melodías son: el requinto, la hoja de naranjo y la guitarra. En el caso del requinto la función que cumple este instrumento, es componer arreglos melódicos cargados de rítmicas sincopadas. Las melodías producidas por el requinto, tienen la intención musical de imitar la melodía de la voz en las canciones de La Bomba; logrando dar mayor emotividad sonora y un timbre más brillante a las composiciones.

La hoja de naranjo es un instrumento natural característico del género musical de la Bomba. Como su propio nombre lo indica, las hojas obtenidas del naranjo generan un sonido parecido al de una corneta, al ser ejecutadas por el músico. Quien pone las hojas en sus labios, para soplar sobre los bordes de las mismas. El músico al soplar sobre las hojas, tiene que buscar el tono musical en que se está tocando la canción de La Bomba.

De esta manera, tratará de imitar la melodía vocal que es producida por el cantante, como la melodía instrumental generada por el requinto o guitarra. En canciones de la Bomba como: *Cenizas y ruinas*,¹⁵ o *Por un caminito*,¹⁶ del Grupo Juventud,¹⁷ se puede apreciar sonoramente lo mencionado con anterioridad. Por lo general, el músico que entona la hoja de naranjo, busca igualar la melodía que el coro y el estribillo canta, como también se guía por el sonido producido por el requinto.

En una entrevista realizada en la comunidad de Concepción-Carchi, al músico Wilson Delgado, quien se dedica actualmente a entonar la hoja de naranjo. Ha resuelto algunas interrogantes referentes a la utilización de este instrumento natural en los Conjuntos musicales de la Bomba. La primera pregunta que le realice fue la siguiente: ¿Cuál es el método musical para entonar la hoja de naranjo?

A la hoja de naranjo es fácil, es sencillo el tocarla. Pero entonar el tema musical que quieras escuchar es un poquito difícil, hay que saber llegar al tono en que se toca la canción. Para entonarla, se debe soplar sobre la hoja, las cinco vocales, pero en forma de sílabas con la letra m: ma-me-mi-mo-mu. Entonces, una vez practicado muchas veces

¹⁵ El Grupo Juventud, compone la canción “*Cenizas y ruinas*”, cantan y hacen un reclamo hacia las autoridades gobernantes por la falta de obras sociales y por la falta de trabajo

¹⁶ El Grupo Juventud, compone la canción “*Por un caminito*”, en la que cantan y relatan sobre el amor que se encuentra en el camino. Como una forma de pervivir a través del amor hacia las demás personas.

¹⁷ Grupo Juventud: Es un conjunto musical de Bomba, originario del Valle del Chota. Sus integrantes provenían de distintas comunidades afroandinas, ubicadas en la cuenca del río Mira-Chota.

este procedimiento, se debe tratar de imitar la melodía de la canción. Es, por ejemplo, si la guitarra está tocando en sol mayor, el sonido que sale de la hoja también debe de estar en sol mayor; o si no suena por otro lado y no va a sonar bonito. Es por eso el detalle de afinar. Es como la guitarra que recién esta puesta cuerdas, como tiene su tono hay que templarla, es igual con la hoja. (Delgado Andrango 2021, entrevista personal)

El testimonio de este músico nos detalla el método musical con que se logra la entonación de la hoja de naranjo. Soplando sobre las hojas para producir el sonido de las melodías características de este instrumento, y como la dificultad de esta práctica musical radica en la afinación con los demás instrumentos musicales, como la guitarra.

De manera, que la melodía emitida por el músico que entona la hoja, debe sonar perfectamente afinada con los demás instrumentos musicales, en especial con el requinto, guitarras y voces. Las escalas pentatónicas menores, en que se crean las melodías, son marcadas con precisión por los instrumentos de cuerda de los conjuntos de Bomba. Por ende, los sonidos producidos por las hojas de naranjo o cualquier otra hoja, deben de tratar de imitar y seguir la secuencia de sonidos de estas escalas musicales, para formar la melodía que es cantada e instrumentalizada en las canciones del género musical de la Bomba.

En esta entrevista, al músico Wilson Delgado, hizo una demostración musical de la entonación de la hoja de naranjo, con el acompañamiento de Marcelo Acosta, músico quien toca el instrumento musical de la Bomba. Tocaron la canción llamada *Carpuela*, del compositor y poeta Milton Tadeo. La partitura de la canción es la siguiente:

Movido ♩ = 140 em

Ya no pue-do vi-vir en es-te Car-pue-
Te-de-jo mi co-ra-zón Car-pue-la lin -
Mi Car-pue-la mi Car-pue-la
la do por-que lo que te-ni-a se lle-voel ri-
ju-ro que yool-vi-dar te ya no po-dri-
mi Car-pue-la mi Car-pue-la mi Car-pue-la mi Car-pe-la

Figura 2. Canción “Carpuela”

Fuente: Wilson Delgado, Marcelo Acosta

Fuente y elaboración propias

Armonía

La armonía es la base fundamental sobre la que se compone la música, pues como lo describe la Enciclopedia Argos-Bellas Artes II¹⁸: cuando existe la simultaneidad sonora, de dos o más sonidos que se escuchan a un mismo tiempo. Dando como resultado, que varias voces o líneas melódicas diferentes suenen a la vez, se dice que existe armonía en la música.

Producto de esta simultaneidad sonora de dos o más sonidos, es que se forman los acordes. De manera que, la armonía logra la combinación y progresión vertical de bloques de acordes, que tienen una *vibración simpática*.¹⁹

Los acordes son la base armónica sobre la cual se fundamenta la relación musical entre armonía y melodía. Pues la melodía como la sucesión de sonidos, se encuentra compuesta sobre una base armónica de acordes. Como también, la melodía se halla creada en una determinada escala musical, que se guía por una tonalidad armónica. De esta forma, melodía y armonía están vinculadas musicalmente, mediante líneas musicales marcadas por los acordes, como también por la utilización de escalas para la composición de melodías.

De manera que, las canciones del género musical de la Bomba, tienen esta estructura de composición musical universal. Pues encontramos una nota musical que servirá como guía tonal, para la melodía vocal o instrumental que es creada sobre la progresión armónica de acordes.

En los conjuntos musicales de Bomba, el instrumento que acompaña marcando la armonía, es la guitarra. Los rasgueos sobre los acordes que componen las canciones, sirven de guía armónica para los demás instrumentos musicales. Para el investigador musical Estefano Lovato, una práctica musical que es común en este género musical, -al igual que en otros géneros, como el *blues*-, es tener una guitarra que acompañe armónicamente con rasgueos. Mientras otra guitarra o requinto compondrá arreglos y líneas melódicas sobre los acordes menores que constituyen la armonía de las canciones (Lovato 2016, 53).

¹⁸ En esta parte de la *Enciclopedia temática Argos-Bellas Artes (II)*, encontramos como se encuentra estructurada y conformada la armonía. Explicando la complejidad musical, al momento de componer la armonía en las canciones.

¹⁹ Brenno Boccadoro, en esta parte de su libro *Vicio y virtud en la música*, investiga sobre el término musical vibración simpática. Explorando los diferentes fenómenos físicos-sonoros, en los que se produce el efecto de ondas sonoras que se expanden, a un mismo tiempo, ritmo y frecuencia sonora.

Mayormente en las canciones de la Bomba, se utilizan círculos armónicos mayores y menores para componer:

Tabla 1

Círculos armónicos más utilizados para componer canciones Bomba

Círculos armónicos mayores	Círculos armónicos menores
C – Am – F – G	Am – Dm – E
D – Bm – G – A	Bm – Em – F#
E – Cm# – A – B	Cm – Fm – G
F – Dm – Bb – C	Dm – Gm – A
G – Em – C – G	Em – Am – B7
A – Fm# – D – E	Fm – Bbm – C
B – Gm# – E – F#	Gm – Cm – D

Fuente y elaboración propias

Los demás instrumentos musicales, que componen las agrupaciones musicales de la Bomba, como: Bajo eléctrico, Güiro, Bongos acompañan rítmica y armónicamente, a las melodías vocales e instrumentales de las canciones. El bajo, por ejemplo: marca las notas que componen las canciones de la Bomba, sonando una octava más grave; para evitar un uso excesivo de las líneas armónicas de las composiciones musicales. Mientras que el güiro, sigue un ritmo bien cadente y marcado, tocando la clave musical llevando tiempos y contratiempos dentro de compas en que está compuesta la canción.

Esta estructura musical en el género musical de la Bomba, que está marcada por la influencia del sistema occidental de música, es relativa. Pues, muchas de las creaciones musicales de este género, han provenido principalmente de la tradición oral de las personas, que crearon letras cantadas que buscan contar sus vivencias y experiencias, sin tener la intención de componer musicalmente una canción.

3. Prácticas culturales, sociales y ecológicas posibilitadas a través de género musical de la Bomba

El género musical de la Bomba es principalmente un conjunto de prácticas culturales, musicales y ecológicas que identifican de las comunidades afroandinas y afropastusas. Estas prácticas crean diversas manifestaciones culturales que se derivan de este estilo musical, así, por ejemplo, las canciones de la Bomba que en su estructura poética y musical expresan los conocimientos y saberes aprendidos de la memoria colectiva de las comunidades.

Estas expresiones hacen parte de la cultura de la Bomba, prácticas que nacen de un estilo musical que crea y re-crea manifestaciones sociales como el cuidado y protección de la naturaleza. De manera, que la vida social de estos pueblos gira alrededor

de las dinámicas culturales, musicales y ecológicas que son activadas a través de La Bomba.

Por eso todos los encuentros y actividades socioculturales de estas comunidades, dígase: celebraciones, rituales, fiestas conmemorativas, reuniones familiares, están vinculadas a la cultura de la Bomba. Pues los pensares y sentires de las poblaciones afroandinas y afropastusas, guardan intrínseca relación con las expresiones culturales que se generan por medio de la Bomba. En Concepción, sus habitantes viven a través de la cultura de la Bomba, pues encuentran en esta diversidad de manifestaciones, las maneras de expresar su existir.

Para el investigador Julio Bueno en su ensayo: *La Bomba del Valle del Chota-Mira*, las prácticas culturales, musicales y ecológicas son producto de la interacción cultural:

El género musical de la Bomba es un puente comunicacional para transmitir prácticas y conocimientos hacia los demás, como una forma de expresar su pensamiento a través de La Bomba. Las composiciones poéticas en rimas y coplas, dialogan sobre la diversidad de prácticas culturales, musicales que se desarrollan en un territorio que necesita ser cuidado, permitiendo que el canto de la Bomba sea una expresión que articule y enseñe a conservar y proteger los diferentes ecosistemas de vida, como las diversas manifestaciones culturales (Bueno 1991, 188).

Lo sugerido por Julio Bueno sobre el género musical de la Bomba, y como a través de esta manifestación se posibilita la existencia de un intercambio cultural con otros grupos sociales mediante la difusión cultural de este estilo musical, como una expresión que sintetiza las manifestaciones culturales de las comunidades afroandinas y afropastusas. Constituyendo la posibilidad visibilizar los conocimientos y saberes culturales que estas comunidades tienen, y que los compartan interculturalmente con las diferentes regiones del Ecuador y demás países del mundo.

Los lazos sociales y culturales que son generados por la música, la danza y la poesía fortalecen la identidad de estas comunidades, pues son creadoras de manifestaciones culturales que están dotadas de conocimientos y saberes que sean transmitido de generación a generación logrando avanzar y desarrollar una propia forma de existencia. La Bomba es una propia forma de vida para las personas que habitan en la comunidad afropastusa de Concepción, ya que es una expresión social que activa y fortalece la unidad comunitaria, por medio de vínculos vitales que posibilita este género musical.

El rol de comunicar que cumple este género musical, es fundamental para la creación y regeneración de los lazos sociales entre personas que viven en la comunidad de Concepción. La música de la Bomba comunica y transmite la cotidianeidad de la vida, las diferentes experiencias-vivencias de cada persona, para transformarlas en una manifestación cultural comunitaria.

La Bomba es un estilo de música que contribuye al desarrollo cultural de las comunidades afroandinas, afropastusas y afrochoteñas. Pues ayuda a la visibilización de las capacidades y conocimientos socioculturales, que poseen las personas. Los saberes musicales y artísticos potencian las posibilidades de mejorar las condiciones de vida de las personas que conviven en la comunidad de Concepción.

De esta manera, es necesario conocer la realidad social de la comunidad de Concepción. Para ello, el dialogar y conversar con personas que viven en este pueblo afropastuso, ha sido clave para lograr una relación de amistad y compañerismo. Así he podido conversar con algunas personas que son guardines de la tradición cultural de la Bomba. Como la licenciada Barbarita Lara, quien ha contribuido con sus saberes y conocimientos sobre su comunidad, y la relación con el género musical de la Bomba.

Una de las preguntas sobre la que pudimos conversar, es la siguiente: ¿Cuáles son las conexiones sociales y culturales que se posibilitan a través del canto de la Bomba?

En el canto de La Bomba se expresa un todo, es un cosmos, entonces allí se expresa lo social y cultural. Existe una práctica cultural tanto tangible, como intangible. La Bomba al ser un todo, expresa lo social. Es una mensajera de donde estoy, cuales son mis necesidades, cuales son mis sueños. La Bomba da una postura de resistencia social. La Bomba desde ese todo, también es la encargada de manifestar al mundo, de cuáles son las necesidades y cuáles son las inequidades que vive el pueblo afrodescendiente. Esas brechas socialmente con el otro, que es que tiene el poder y el pueblo afrodescendiente no tiene el poder. Y entonces la Bomba se encarga de visibilizar esa ruptura que existe en esos espacios. Tiene la posibilidad de gritarle al mundo, la Bomba es lo que nos representa. Porque la Bomba es justicia, y a más de la justicia busca el reconocimiento. Por ejemplo: cuando le reconoce a la mujer, porque la Bomba le canta a la mujer, y le reconoce su importancia, enaltece su belleza, su negritud, su descendencia, mejora su autoestima. Y entonces eso construye ese orgullo de pertenencia. (Lara Calderón 2021, entrevista personal)

Lo manifestado por Barbarita Lara, sobre su visión de la Bomba, es importante para lograr entender el verdadero sentido e impacto social que tiene esta expresión cultural, para las comunidades afrodescendientes.

Como lo menciona Barbarita Lara, hay que pensar en el canto de la Bomba como un todo, pues es una manifestación total cultural, social y política que sincretiza todas las

expresiones de vida, que tienen las personas en las comunidades afropastusas y afroandinas. Este pensamiento establece la importancia vital de la Bomba, para la convivencia comunitaria, logrando ser una mensajera que comunica los sueños y las necesidades de los pueblos afrodescendientes.

De manera, que hay que pensar en la Bomba como una herramienta social, que permite la resistencia ante las inequidades. Pues desde un todo, plantea y visibiliza las diversas capacidades y conocimientos, con que aportan las comunidades afrodescendientes al desarrollo de las sociedades contemporáneas.

En palabras de Barbarita Lara, La Bomba es justicia, pues tiene la capacidad de decirle y gritarle al mundo, las brechas sociales que existen en las sociedades. Reclama y canta en contra de los poderes sociopolíticos hegemónicos-sistematizados, que continúa manteniendo su dominio institucionalizado sobre nosotros los subalternos. Empero, la Bomba suena y protesta desde las comunidades afrodescendientes, que perviven en una misma unidad, logrando permanecía en una misma identidad.

“La Bomba le reconoce a la mujer su importancia”, pues las composiciones poéticas son creadas en base a los conocimientos, capacidades y sentires que aportan las mujeres a sus comunidades. La Bomba ha logrado poner a las mujeres, como principales activadoras y promotoras de la existencia y resistencia de los pueblos afroandinos. Con su amor imperecedero por la familia y comunidad, han fortalecido la estructura social y cultural de sus comunidades.

Así también, las mujeres son parte principal en la conformación de los conjuntos musicales de la Bomba. Desde sus inicios, estas agrupaciones artísticas han encontrado en la mujer soportes musicales, culturales y espirituales. Las cantoras, poetas y bailadoras de la Bomba con sus talentos e inteligencias artísticas, han luchado y luchan por la reivindicación social y cultural de sus pueblos.

Otra de las entrevistas que pude realizar, fue con el líder comunitario Anderson Chala, con quien dialogamos sobre el género de musical de la Bomba y su impacto social y cultural en su comunidad. Al igual que Barbarita Lara, le puede preguntar lo siguiente: ¿Cuáles son las conexiones sociales y culturales que se posibilitan a través del canto de la Bomba?

Las conexiones sociales y culturales por medio de la Bomba, se las mantiene a través de los guardianes de memoria, que les consideramos así, a nuestros mayores. Pues existen personas quienes conocen como fue el origen de la Bomba de su inicio. Entonces a través de esto, se han ido haciendo adaptaciones, no tratando de hacer modificaciones que vayan en contra de la esencia viva y de las costumbres de la Bomba. Acá en Concepción, los

guardianes de memoria nos han explicado cómo es la elaboración de la Bomba, como instrumento musical. La Bomba como ritmo, y luego sigue la Bomba como baile, para convertirse la Bomba en un todo. (Chala Ogonaga 2021, entrevista personal)

Lo explicado por Anderson Chala, sobre la Bomba y las conexiones sociales y culturales posibilitadas por este estilo musical, en la comunidad de Concepción. Vínculos que están estrechamente relacionadas con los guardianes de memoria, adultos mayores quienes a través de su vida, han adquirido saberes y conocimientos sobre cómo han sido las costumbres y tradiciones obtenidas desde los ancestros de la Bomba.

Las características sociales y culturales de la comunidad de Concepción, se encuentran relacionadas por la música de la Bomba. Pues a través de esta expresión, los guardianes de memoria logran traspasar sus saberes, transformados en formas de vida a las personas que viven en la comunidad. Para de esta manera, mantener una estructura sociocultural comunitaria, que es posible por la Bomba.

Para Anderson Chala, los guardianes de memoria son fundamentales para vida en comunidad. Pues son quienes han enseñado que la Bomba, no solamente es música, sino también es una danza, un instrumento musical que es capaz de marcar el ritmo de la vida.

Al igual que Barbarita Lara, Anderson Chala también considera que la Bomba es un todo, en el que se expresa los saberes y sentires de sus antepasados. Conocimientos que son fundamentales en la estructura y organización social, cultural y política de la comunidad de Concepción, pues son quienes han enseñado a su pueblo cuales son las costumbres y tradiciones elementales para el fortalecimiento de una propia identidad comunitaria.

Capítulo tercero

Memoria colectiva y tradición oral afropastusa: Hacia la etnomusicología por medio de La Bomba

1. Memoria colectiva: Compositores y poetas de la Bomba

La memoria colectiva es el conjunto de recuerdos, sucesos y acontecimientos que hacen parte de un pasado colectivo que existe, resiste y permanece en el presente comunitario, porque estos hechos se encuentran cargados de significados culturales y sociales. Para David Ramos,²⁰ estos significados son el resultado de la constante interacción y comunicación oral entre las personas que habitan estas comunidades, pues transmiten sus experiencias de vida en comunidad.

Así, la lucha de los pueblos afroecuatorianos por mantener su oralidad en la memoria colectiva de sus comunidades. Es el resultado de una constante existencia y resistencia a una diáspora forzada desde África hacia el resto del mundo. Como también, a largos procesos de esclavitud, colonización y marginalidad que han soportado desde su llegada a América Latina desde el siglo XVI.

Para la antropóloga Sofía Carrión, La Bomba y su memoria colectiva a través de sus manifestaciones culturales, son el resultado:

La bomba, originaria del valle del Chota-Mira, se nutre de un pasado; de sus ancestros africanos, llegados hace más de tres siglos esclavizados para la producción de caña de azúcar; de un presente, la forma en que se han constituido las y los afroandinos actualmente; y de un futuro, que es por lo que actualmente luchan. Por lo tanto, la bomba ha ido teniendo sus variaciones e introducciones, adaptándose a un medio que los ha excluido de manera sistemática, tanto a nivel educativo, económico, laboral, por medio de la discriminación racial y estigmatización histórica. (Carrión 2021, 30)

Lo mencionado por Carrión sobre La Bomba, refleja el proceso que la memoria colectiva ha construido a lo largo del tiempo. En el que este estilo musical ha ido imbricándose y adaptándose a un sistema sociocultural que los excluye y discrimina. Empero, estas comunidades han buscado y buscan las respuestas de resistencia a través de las manifestaciones culturales creadas a través de La Bomba, la cual es un medio para expresar sus pensamientos, sentimientos y transmitir conocimientos y saberes.

²⁰ David Ramos realiza esta investigación sobre la memoria colectiva como una forma de reconstruir lo individual, la historia, el tiempo y el espacio.

De esta manera, La Bomba es producto de la construcción sociocultural de una memoria colectiva musical, que las comunidades afroandinas y afropastusas a través de sus compositores y poetas, han encontrado la forma de luchar y mantener la tradición oral mediante las canciones creadas desde unos conocimientos y saberes aprendidos de sus ancestros.

Para el investigador Carlos Coba (1980, 182), las canciones de la Bomba que son creadas por la mayoría de estos compositores y poetas, son cantos que en sus letras tramiten la memoria de sus ancestros. Puesto que, en su gran mayoría, la versificación relata la relación de las personas con el territorio donde se desarrolla la vida en comunidad. Como también, nos cuentan sobre la cotidianidad social y laboral de las personas que radican en sus comunidades. Asimismo, son cantos que hablan sobre el amor y respeto que sienten hacia las personas de sus pueblos, como hacia la naturaleza que los rodea.

Así que son canciones que son entonadas con la intención de transmitir un ritmo musical vital, que invita a las personas a reunirse para danzar y bailar comunitariamente. Articula y genera espacios de convivencia a través de las diversas expresiones culturales posibilitadas por medio del género de la Bomba. Los sentidos y valores colectivos vuelven a revitalizarse y activarse, mediante la participación lúdica y artística de todas las personas que residen en estas comunidades afroandinas.

Para el investigador afrochoteño José Chala, La Bomba y sus compositores articulan:

La Bomba es el instrumento aglutinador del canto y del baile; además, proporciona el nombre a sus intérpretes. La Bomba es un juglar que nos cuenta oralmente los eventos trascendentales del colectivo. Musicalmente, nos relata los eventos significativos de la cotidianidad. En la bomba se expresa la vida misma; en ella se lee la cosmovisión de este pueblo. (Chala 2010, 23)

Lo mencionado por Chala establece una visión sobre lo que significa La Bomba para las comunidades del Valle del Chota, La Concepción y Salinas, en donde sus juglares y compositores a través de la oralidad transmiten sus vivencias que construyen identidad. La cotidianidad en estas comunidades esta permeada por la cultura de la Bomba, que cumple con una función unificadora y liberadora.

Chala al decir que La Bomba es un instrumento aglutinador, está refiriéndose a la capacidad socializadora que tiene esta manifestación cultural. Esta capacidad unificadora que tiene la música de la Bomba para las comunidades afroandinas, afropastusas y

afrochoteñas que han encontrado en su memoria colectiva la capacidad para fortalecer las diferentes identidades que convergen y fluyen en sinergia con la evolución social y cultural de las comunidades negras del Valle del Chota y cuenca del río Mira

A continuación, analizaré la trascendencia de algunos compositores y poetas de la música de la Bomba pertenecientes a la comunidad de Concepción, como a otras comunidades afropastusas y afroandinas. Pues es necesario reconocer la importancia cultural y social de quienes han dedicado su vida, a fomentar y fortalecer la identidad cultural de sus pueblos, por medio de la música y composición poética.

Como también evidenciar en su trabajo de composición, la influencia de la cultura de la Bomba, como eje fundamental para los procesos de creación musical. Además, que los compositores ahora estudiados, son los pioneros de las primeras grabaciones musicales de la Bomba. Estos compositores de la Bomba son: Mario Diego Congo Méndez, María Beatriz Congo Méndez, Eliezer Espinoza y Mario Polo.

Mario Diego Congo Méndez es un compositor prolífico de La Bomba, quien nació en la comunidad afropastusa de Estación Carchi, perteneciente a la parroquia de La Concepción. Desde muy pequeño sintió un profundo interés por la música, - sobre todo por la Bomba-, como también por la creación de canciones. Junto a sus tres hermanas Fabiola Congo, Rubí Congo y Beatriz Congo, han creado y conformado varios grupos musicales de Bomba desde el año 1984.

En la actualidad, Mario Diego Congo reside en Suiza, donde se ha encargado de difundir el Género musical de la Bomba, logrando gran aceptación como difusor y transmisor de la música afroecuatoriana.

María Beatriz Congo Méndez es una poetisa de La Bomba, quien nació en la comunidad de Estación Carchi, población afropastusa perteneciente a la parroquia de La Concepción. El amor a la música Bomba, la identificó desde que era niña. Pese a las dificultades socioeconómicas de su familia y pueblo, la música contribuyó enormemente al mejoramiento de sus condiciones de vida. Como también, las composiciones poéticas de canciones Bomba, la pusieron en escena nacional e internacional como compositora y poeta afroecuatoriana.

Dado a su gran talento para la composición musical y poética, es conocida como la “Reina de la Bomba”. Su voz potente y carisma escénico, la llevaron a participar de diversos grupos musicales de Bomba junto a sus tres hermanos.

Muchas de las canciones que ha compuesto, tales como: Sabor a miel, El Camaleón, Eres el amor de mi vida; han alcanzado gran éxito y popularidad a nivel nacional e internacional.

Eliezer Espinoza fue un compositor y poeta de la Bomba, quien es oriundo de la comunidad de Santa Ana, perteneciente a la parroquia de La Concepción, provincia del Carchi. Desde su niñez se dedicó a labores relacionadas con la agricultura y la música. Por eso la mayoría de sus composiciones poéticas y musicales describen las vivencias acontecidas en el campo y el pueblo.

La interacción sociocultural entre música, trabajo y comunidad, hace que las canciones compuestas por Eliezer Espinosa, tengan una conexión profunda con las costumbres y tradiciones de su pueblo.

Como autor de canciones de la Bomba, ha servido como transmisor de la cultura afroecuatoriana, a través de su música. Es compositor de varias canciones, algunas de ellas llevadas a ser grabadas, como, por ejemplo: María Chun Chun y La samba maltona. Esta última canción, es considerada por el Ministerio de Cultura y Patrimonio, como Bien Inmaterial del Carchi.

Mario Polo fue un poeta de la Bomba, quien nació en la comunidad de Santa Ana, población afropastusa situada en la parroquia de La Concepción, provincia del Carchi. A lo largo de su vida, la música ha sido trascendental para el desarrollo de sus actividades cotidianas, como el trabajo y celebraciones culturales.

Junto a Eliezer Espinoza, formaron en su comunidad una de las primeras agrupaciones musicales de Bomba. Con la cual, difundieron su música a nivel regional, nacional e internacional.

Como compositor, creo numerosas canciones que describen las costumbres y tradiciones de su pueblo. Varias de estas composiciones han sido, grabadas en diferentes versiones musicales, como: cumbia, son y techno cumbia. Así, por ejemplo, las canciones: Tren de la Capital, Comai Pastora, María Chunchuna.

2. Memoria colectiva en la danza de la Bomba

La danza de la Bomba se ha bailado en las comunidades afropastusas desde hace tres siglos atrás, se piensa que su origen surge en los pocos momentos permitidos para el sosiego y esparcimiento de las personas esclavizadas. A través del baile, estas comunidades desarrollaron ciertos códigos culturales indescifrables para los opresores, mediante los cuales pudieron resistir a la esclavización.

Movimiento y sonoridad son la base para la música y la danza, no obstante, en la memoria colectiva vinieron rasgos culturales de África, que van más allá de los siglos y las distancias. La danza fue y será un diálogo entre las culturas, por eso se adaptó a las formas hispanas e indígenas. La danza de la bomba representó y representa el lenguaje artístico del cuerpo, es motivo de unión familiar y de la comunidad, es la manifestación que hermana y relaciona culturalmente a los pueblos afroandinos.

Para el investigador musical Estefano Lovato,²¹ la Bomba y su baile son un elemento articulador de manifestaciones culturales:

El baile de la Bomba es un elemento clave para la cosmovisión de los pueblos afroandinos, dada la interacción entre la música, el cuerpo y los movimientos dancísticos. Pues es en las celebraciones y rituales, donde se entrelazan las características más importantes de la cultura de la Bomba, como lo son: la danza, la poesía, la música y el tambor. (Lovato 2016, 47)

De esta forma, según lo dicho por Lovato, la danza de la Bomba al ser de ritmo generalmente rápido, invita de manera sugestiva al movimiento del cuerpo tanto de los músicos, cómo de quien participa de esta expresión cultural. El cuerpo se convierte en toda una sistematización de conocimientos, que los comunica en forma directa, integral, y creativamente por medio del danza y música.

Los cuerpos danzantes son construcciones culturales y representaciones identitarias para estas comunidades, por tanto, son contingentes dotados de temporalidad y espacialidad territorial concretas. Los cuerpos y músicas hibridados conforman una suerte de amalgama, que construyen y deconstruyen unas estéticas de vida. Que se desplazan sobre la cotidianidad de las comunidades, dotándolas de significados sociales, revitalizándose cada vez más los sentidos de pertenencia e identidad.

Lo planteado por Lovato dialoga con lo que propone el investigador etnomusical Edizon León,²² quien trabaja sobre la categoría de las corpo-musicalidades en La Bomba:

Las corpo-musicalidades operadas y recreadas por medio de la Bomba, permitieron y permiten que las personas con sus movimientos dancísticos lleven consigo unas memorias corporales y musicales comunitarias que los identifican. Es decir, los significados, sentidos y auto representaciones se construyen desde los cuerpos-sujetos que se

²¹ Estefano Lovato en esta investigación musical sobre la Bomba, analiza la influencia cultural y social de la música como accionadora de expresiones que identifican a las comunidades afroandinas de Imbabura y Carchi.

²² Edizon León en este ensayo explora desde los Estudios Culturales a la música del Valle del Chota y la re-existencia, como parte fundamental para la pervivencia de las personas que habitan estas comunidades afroecuatorianas.

identifican en relación y tensión con una expresión cultural comunitaria, como lo es la música Bomba. (León 2016, 121)

Para León las construcciones de las *corpo-musicalidades* están ligadas a la producción de sentidos de existencia, así que, se debe asumir al género musical y dancístico de la Bomba como una estética de vida, y como una poética de la vida en existencia, re-existencia y resistencia. De esta manera, se puede argumentar que “La Bomba se encuentra viva”, se halla en una constante existencia y evolución a través de expresiones culturales de la música y danza puedan articular y construir.

Así, las *corpo-musicalidades* cobran un carácter de resistencia, la cual radica en las resiliencias de los cuerpos-sujetos, sobre los cuales se ejerce el poder y sometimiento. Así, por ejemplo, mientras se hacía creer al “amo” que estas músicas sólo eran diversión y que servían para emborracharse, en realidad era una resistencia al trabajo duro, injusto e inhumano que pesaba sobre ellos. Así como las fiestas religiosas, eran aprovechadas para bailar y bailar, como para dedicarle tiempo a su casa y huerta (León 2016, 122).

De esta forma, según lo mencionado por León, el recrear y reinventar ritmos y danzas que son inherentes a su cultura misma, es la expresión misma de la resistencia, ante las diferentes influencias de la globalización. Las músicas y bailes afrodescendientes resisten y no desaparecen, porque rompen con ese congelamiento histórico y estatismo cultural; es decir, la idea de ubicar fuera del tiempo de la modernidad, a estas *corpo-musicalidades* de la Bomba. Estas innovaciones y adaptaciones de sonoridades y danzas, han ido ocupando y ganando espacio en las comunidades afroandinas. Esto debido a que estas *corpo-musicalidades* pertenecen al mundo de la diáspora africana, por tanto, son músicas en constante transformación y movimiento.

Así, la consolidación de un género musical y dancístico que identifica a la cultura de los pueblos afroandinos, es resultado de la lucha por ser activadores constantes de las memorias, con que cuentan estas comunidades. Una disputa constante por preservar una expresión artística cultural, que ha resistido a procesos de esclavización y exclusión a través del tiempo.

Como también, la influencia de la modernidad y globalización sobre todas las sociedades, como fenómenos culturales que han transformado las configuraciones y estructuras sociales. De esta forma, los pueblos afroandinos han buscado la manera de adaptar sus expresiones, a estos nuevos influjos, para así re-existir y resistir ante el peso

globalizante, que amenaza con cortar las diversas hibridaciones entre la historia y memoria de los pueblos afrodescendientes.

3. Tradición oral afropastusa en La Concepción

La tradición oral afropastusa radica en la trasmisión de conocimientos, saberes, valores y comportamientos socioculturales que se transfieren de generación a generación, por medio de la oralidad. En donde el rol de los antepasados, ancestros, adultos mayores y guardianes de la memoria, es fundamental para la constitución y conformación de comunidades afropastusas, como también la formación de la personalidad de los individuos que habitan estas zonas. En donde la cultura oral representa una base cultural de vital importancia para estas poblaciones.

Para el investigador afroecuatoriano y guardián de la memoria y tradición oral Juan García Salazar, en su libro: *Tradición Oral. Una herramienta para la etnoeducación*, menciona que:

La tradición oral en los pueblos y comunidades afroecuatorianas, se encuentra en la voz y conocimientos de los ancestros y celosamente guardada en la memoria colectiva de las comunidades”. Pues en nuestros antepasados y ancestros, existe el mandato de asumir un propio proceso de aprender, en el cual las enseñanzas que cotidianamente nos entregan los guardianes de la tradición. (García 1983, 6)

De manera que, como lo menciona Juan García, la oralidad forma parte de la cosmovisión de las comunidades afroecuatorianas e indígenas, como base fundamental para el aprendizaje de conocimientos adquiridos por la experiencia. Así, la narración oral se ha convertido en la forma de comunicación cultural que, ha permanecido y resistido a través del tiempo en estas comunidades. Pues la oralidad afropastusa se basa principalmente en la transmisión de historias, memorias, anécdotas, sonidos obtenidos de cotidianidad de la vida comunitaria, motivados por el amor, amistad y solidaridad hacia los demás.

A través de la tradición oral con la que cuentan estas comunidades, es que han logrado mantener sus conocimientos culturales, sociales y sobre todo ecológicos. Pues los saberes sobre la naturaleza y su influencia vital sobre las personas, han sido transmitidos por los guardianes de la tradición oral y memoria, ya que son ellos quienes por medio de sus experiencias y vivencias relatan y comparten sus conocimientos respecto al vínculo intrínseco entre naturaleza y personas.

Para el investigador John Antón Sánchez, la tradición oral para las comunidades afroecuatorianas es:

La tradición oral constituye una de las estrategias para mantener viva la memoria afroecuatoriana. Se trata de una herencia dejada por los ancestros africanos; surge de la necesidad de conservar resguardadas varias manifestaciones culturales que fueron negadas durante el proceso de la esclavización. Es decir, la tradición oral es una auténtica expresión de la resistencia cultural afrodiaspórica: es el “alma” de los pueblos afroecuatorianos gracias a la cual han sobrevivido raigambres culturales de mayor ancestralidad. (Antón 2007, 68)

Lo dicho por Antón, evidencia que las construcciones socioculturales de las comunidades afroecuatorianas, se encuentran creadas desde la tradición oral heredada de sus ancestros africanos. Con el objetivo de proteger la memoria colectiva construida y reconstruida a través de expresiones culturales orales que posibilitan una “resistencia cultural afrodiaspórica” que trata de ser una respuesta contrahegemónica por medio de conocimientos y saberes ancestrales.

Por eso en la comunidad de Concepción, sus habitantes son conocedores de sus costumbres y tradiciones, especialmente de la tradición oral y La Bomba. Pues es este género musical el articulador de más expresiones culturales, como también es activador de conocimientos y saberes que tienen que ver con el cuidado y protección de la naturaleza y medio ambiente.

De manera que, La Bomba a través de su oralidad contribuye a que se conserven los ecosistemas, en donde viven las personas y de donde se obtiene los materiales naturales para construir el instrumento musical.

3.1. Topónimos Pastos: comunidades, cerros, montañas y lugares geográficos

La tradición oral afropastusa se la puede encontrar principalmente en topónimos pastos, utilizados por las personas para nombrar a comunidades, cerros y lugares geográficos. Pues en estos lugares, es donde se desarrollan y producen diversas expresiones culturales que son parte de la oralidad, como: canciones, cuentos, anécdotas, memorias, adivinanza. Las comunidades afropastusas y afroandinas, que conservan su denominación pasto, y que se encuentran ubicadas en la cuenca del río Mira-Chota, son:

Pusir, Pisquer, Yazcon, Carlisama Chamanal, Piquiucho, Cunquer, Chinambi, Chontahuasi (Mira), Guagrabamba, La Achira.²³

Estos son nombres de algunas comunidades que conservan su denominación indígena pasto. De esta forma se puede evidenciar la influencia de esta cultura en poblaciones afrodescendientes, que a través del tiempo han perdurado. Como muestra del intercambio sociocultural entre comunidades negras e indígenas, en el sector de la cuenca alta y baja del río Mira-Chota.

Otra de las manifestaciones culturales, que permiten dar cuenta de la permanente relación entre los pastos y las comunidades afrodescendientes, situadas en la parroquia de La Concepción. Son los nombres de algunos cerros y montañas que rodean a estas comunidades, por ejemplo: Cerro Chiltazon, Cerro Iguan, Cerro Tausal, Montaña El Chinchinal.²⁴

Los nombres de estos cerros y montañas ubicados en las estribaciones cercanas a la cuenca del río Mira, conservan su designación indígena pasto. Como también, la influencia de las montañas y cerros, en la vida de las poblaciones afrodescendientes e indígenas, asentadas sobre estos territorios. Principalmente porque estas elevaciones, configuran múltiples ecosistemas, de los cuales han dependido las personas de estas comunidades. Las fuentes hídricas que nacen de los cerros, las plantas que crecen y proveen de alimentos, los árboles que purifican el aire; en si la vida de las comunidades depende de la presencia de estas montañas y cerros.

Los nombres pastos designados a comunidades, cerros y montañas hacen parte de la cosmovisión cultural afro-indígena, pues todas las historias, anécdotas, memorias se desarrollan en estos territorios, que forman parte de la tradición oral con la que cuentan las personas de estas comunidades. Estos nombres que provienen de la cultura pasto, son territorios nombrados por sus pobladores en diferentes manifestaciones culturales orales, como: música, cuentos, vivencias, experiencias que han formado la identidad y personalidad individual y colectiva de las personas que habitan las comunidades

²³ Estos nombres Pasto de comunidades en el Carchi, fueron tomados de la página web del Gobierno Autónomo Descentralizado de Mira, en la que se hace referencia a estas poblaciones afroandinas con denominación indígena Pasto.

²⁴ Estos nombres Pasto de montañas y cerros, fueron tomados de la página web del Gobierno Autónomo Descentralizado del Mira, en la que se hace referencia a estas elevaciones con denominación indígena Pasto, que se encuentran ubicados cerca a la comunidad de Concepción.

3.2. Cimarronaje cultural afropastuso: Bomba y gastronomía

La categoría de cimarronaje cultural afropastuso se trata sobre todas las expresiones y manifestaciones culturales que se encuentran vinculadas a cultura de la Bomba y a la gastronomía característica de la comunidad de Concepción, como de las demás comunidades afropastusas y afroandinas.

Al hablar de cimarronaje cultural desde la música y la gastronomía, me estoy refiriendo a las respuestas contrahegemónicas posibilitadas por estas manifestaciones culturales que, buscan construir sus propios sistemas socioculturales que permitan que las comunidades afropastusas puedan resistir desde una identidad propia. Principalmente la gastronomía y la música de la Bomba contribuyen a entretejer diversas prácticas culturales que tienen un impacto y dimensión política.

Para analizar esta dimensión política ejercida por estas dos expresiones culturales, es necesario estudiar, en primer lugar, a la gastronomía cimarrona como un concepto que es desarrollado por el investigador Adolfo Alban Achinte,²⁵ en el que explora las dinámicas gastronómicas en las que están involucradas comunidades negras del Valle de Chota-Mira y el Valle del Patía:

La gastronomía en su dimensión política presenta luchas y tensiones en estos pueblos, desde que estuvieron sometidos al sistema hacendario colonial. Luchas de *re-existencia* que buscaban ir más allá de una anhelada libertad, sino que iban en procura de la necesidad de existencia de estas comunidades (Alban 2015, 44)

En el Valle de Chota-Mira al igual que en el Valle del Patía, las comunidades afrodescendientes encontraron en su gastronomía un elemento desestructurador del orden establecido en las haciendas. En tanto que es un elemento desafiante al poder de hacendados, puesto que establece posicionamientos culturales, en los que se pone en disputa la autonomía alimentaria, como del territorio que es utilizado para la siembra y cosecha de alimentos.

La dimensión política que se genera a través de la gastronomía en las comunidades afroecuatorianas y afrocolombianas, son otras formas de ejercer un cimarronaje cultural. En donde, los conocimientos y capacidades culinarias, -propias de los pueblos afrodescendientes- son puestas a favor de la construcción y solidificación de una propia forma vida social, cultural y política comunitaria.

²⁵ Adolfo Alban en esta parte de la investigación propone la categoría de gastronomía cimarrona, pensando en explorar las distintas dimensiones políticas, sociales y culturales en las que influye la comida en la identidad de las comunidades afroandinas del Valle del Chota-Mira.

Para la guardiana de la tradición oral y memoria de la comunidad de afropastusa de Concepción, Hermencia Chala²⁶ en su libro: *El huesito sazoador*, explica que una de las principales costumbres heredadas de sus abuelos, es el compartir la comida con las personas de su comunidad. Ella describe que, entre las hijas, las nueras y vecinas se mandaban comida en una olla o plato, pues dada las difíciles condiciones socioeconómicas en que vivían, era necesario compartir lo poco que tenían. Como también, a través de esta práctica comunitaria se fortalecían la confianza y el entendimiento común.

De esta manera, que el compartir la comida es una de las características principales de las comunidades afroandinas. La solidaridad en estos pueblos, es un valor primordial para la pervivencia entre las personas. La comida cimarrona, es el compartir lo poco que se tiene, para poder existir y resistir en una misma unidad comunitaria. Como lo menciona Hermencia Chala: “todos los habitantes de las comunidades compartíamos la comida por igual” (Chala 2018, 9).

Este compartir, este ser solidarios ha permitido que las personas que habitan en las comunidades afropastusas y afroandinas, fortalezcan sus valores sociales y comunitarios, por medio de la comida. Pues a través de compartir lo que comemos, es cómo podemos tener soluciones sociales, políticas y culturales a las tensiones causadas por la desigualdad e inequidad estructural. Para las personas que viven en La Concepción, la comida y música Bomba nacen de una misma esencia.

Por eso en esta parte del capítulo detallare dos entrevistas realizadas a lideresas culturales y sociales de la parroquia de Concepción. Las cuales, a través de su testimonio de vida, relatan cómo la gastronomía, se relaciona con La Bomba en las comunidades afropastusas y afroandinas.

Para ello, a las entrevistadas les he formulado la misma pregunta, que responde a la siguiente interrogante: ¿Piensa usted que existen vínculos vivenciales entre el canto de la Bomba y la gastronomía de su comunidad?

Para Fernanda León, lideresa comunitaria de Concepción, existe también una estrecha relación entre música de la Bomba y gastronomía el sector, pero además nos

²⁶ Hermencia Chala investiga desde lo que sabe, desde lo que aprendió oralmente de sus antepasados, abuelos y padres. El huesito sazoador es un libro de suma importancia para las comunidades afroandinas y afropastusas, pues es un aporte desde la memoria colectiva de la comunidad para el fortalecimiento de la etnoeducación afroecuatoriana.

cuenta en una entrevista formulada a ella, que existe un vínculo muy cercano, con el baile de la Bomba y la gastronomía:

Estoy totalmente de acuerdo con esta pregunta. Porque todas las expresiones culturales van de la mano. La música va de la mano con la gastronomía, va de la mano con la vestimenta en sí, con los peinados. Es un conjunto de expresiones la danza y la música, que obviamente van de la mano con la gastronomía del pueblo afroecuatoriano. Y le diría que en realidad tiene mucha relación, porque cuando se va a cosechar y trabajar nuestros productos agrícolas que sirven para sustento para nuestras familias, lo que uno se trabaja es cantando en la huerta. Se trabaja con mucho más amor, con mucho más ritmo, que uno se le pone a lo que se hace. Y del trabajo es de donde nacen las melodías que tocan nuestros artistas, porque las vivencias que se dan son el terreno, en la huerta donde se dan los productos. Entonces obviamente van de la mano, porque son legados históricos que nos ha dejado nuestros ancestros. Cuando se prepara los alimentos se canta y se baila. (León Padilla 2021, entrevista personal)

El testimonio de Fernanda León, como habitante y lideresa de un grupo dancístico de Bomba en La Concepción. Es de mucha importancia para esta investigación, porque corrobora la existencia de una relación muy cercana entre la música de la Bomba y la gastronomía, como también con la danza de la Bomba.

Ella menciona, que estas expresiones culturales van de la mano, tanto la música, la gastronomía y baile, porque cuando se está sembrado y cosechando los productos agrícolas, se trabaja cantando en la huerta. Entonces estas actividades de trabajo, están unidas a las expresiones culturales como la música, pues precisamente el trabajar la tierra para sembrar los alimentos, que después servirán como comida para sus familias. Genera una relación de afectividad profunda, pues es la manera en que se comparte los alimentos con las personas que pertenecen a su vínculo familiar y comunitario.

El músico también es agricultor, cada vez que siembra y cosecha lo hace pensando en componer alguna canción. Y toma de principal referencia, su trabajo y los alimentos que produce su huerta. Esta interacción entre personas, trabajo, comida y música, genera expresiones culturales que nacen de las actividades cotidianas que realiza cada persona en sus comunidades.

Fernanda León desde su rol de lideresa cultural, promueve entre las nuevas de generaciones los grupos de danza de la Bomba, como resultado del interés de la comunidad de Concepción por mantener vivas todas sus manifestaciones culturales. Por eso se convierte en trascendental el papel que cumple cada una de las personas que participa de sus tradiciones culturales, y como a través de lideresas como Fernanda León la cultura de la Bomba sigue presente en las comunidades negras de la cuenca del río Mira y Chota.

La siguiente entrevistada, es Carlota Chala quien es habitante de la parroquia de la Concepción, y es lideresa de su comunidad, y actualmente es la teniente política de la Concepción. Le he preguntado, la misma interrogante planteada a las anteriores entrevistadas

Si, porque de la misma forma en que se hace la Bomba, se hace la canción, se hace la expresión, con lo que son nuestros vestuarios, nuestros peinados, nuestra comida, nuestra alimentación diaria con la Bomba. Es bonito porque existe una relación entre la música de la Bomba y nuestra comida. Como también con el trabajo en el campo, con nuestros alimentos, que más antes no se los transportaba en carros como ahora, sino que existía el tren, por eso existe la canción del Tren de la Capital. Que lo utilizábamos para sacar nuestros productos a Ibarra o Quito, pero ahora se los comercializa con los carros. (Chala 2021, entrevista personal)

Lo manifestado por Carlota Chala, sobre la relación entre la música de la Bomba y de más expresiones culturales como la comida, los vestuarios, los peinados. Hace pensar que las conexiones culturales posibilitadas por La Bomba, están profundamente arraigadas en cada actividad cultural que se realiza en cada comunidad afro pastusa y afro andina.

El trabajo del agricultor que tiene la necesidad de vender los productos que siembra, y ve en transportes como el tren, la forma más adecuada que llevar los alimentos a otras ciudades. Y de esta manera, obtener dinero para poder mejorar las condiciones de vida de su familia y de su comunidad. Estas actividades que se transforman en vitales para cada persona, están vinculadas a las expresiones culturales como fuente para la composición literaria y musical.

Lo dicho por Carlota Chala es fundamental para esta investigación, porque su testimonio expresa las actividades cotidianas que tienen que vivir los habitantes de la parroquia de la Concepción. Pues su relato nos traslada, a la época en que se transportaban por medio del tren, llevando sus productos para comercializarlos y así mejorar la economía de sus familias. Y como a través de esta actividad laboral y vivencias, también creaban sus canciones y melodías.

La vida de estas dos lideresas se encuentra atravesadas por la cultura de la Bomba, y como esta música crea un cimarrorranje cultural, un escape cultural, en las actividades cotidianas de estas personas. Así desde sus perspectivas de vida, la música como la comida son también resistencia, representan el legado de sus ancestros visibilizado en un presente a través de prácticas alimentarias en la cultura del Bomba.

La comida ha sido fundamental en el proceso de consolidación de los grupos sociales afropastusos. Por cuanto ha permitido el surgimiento de prácticas autónomas de siembra, producción, cosecha e intercambio de alimentos con poblaciones cercanas a esta región. Como también, se ha constituido en un referente identitario de las comunidades afros, dotándoles de una reafirmación territorial y como respuesta a los proyectos sociopolíticos hegemónicos que acaparan la producción de comida globalmente.

De esta manera, se puede decir que la comida es un hecho socialmente político, que va más allá de una necesidad de alimentación o nutrición, pues se ha transformado en un escenario de disputas y de diferenciación sociocultural. El cual ha permitido a las personas afropastusas localizarse en determinados territorios como propietarios, que procuran alcanzar una autonomía alimentaria, territorial y social.

4. La Bomba y su dimensión etnomusicológica

Si algo hace la música, es curar es sanar, aliviar la triste comedia del mundo. La música cumple con unas funciones sanadoras, pacificadoras y unificadoras, crea un vínculo intrínseco entre las personas y la naturaleza, que posibilita el entendimiento y respeto a los fenómenos universales de evolución y transformación natural del cosmos.

La música surge de la experiencia sonora que hemos tenido las personas, a lo largo del tiempo, de escuchar el silbido de las aves, el sonido del río, los truenos, el golpe de las hojas; toda clase de sonidos que encontramos en un todo universal, que los humanos hemos aprendido a imitar de la naturaleza. Y en función de este vínculo, natural-musical, es que las personas desarrollamos unos sentidos de cuidado y protección de los medios naturales donde se vive.

Así, la etnomusicología es un término que lo he venido pensando y trabajando desde que empecé a estudiar la maestría en Estudios de la Cultura. Esta idea surgió en las clases de Enfoques plurales sobre el mundo andino, en donde a través del estudio de las relaciones culturales y sociales entre comunidades afroandinas e indígenas, pude darme cuenta de las capacidades que estos pueblos tienen por medio de la implementación de sus conocimientos y saberes en beneficio de toda la colectividad y la naturaleza.

La visión etnomusicológica de la música de la Bomba, hace énfasis en la idea de que el instrumento musical característico de este género; crea diversas capacidades y posibilidades para la conservación ecológica y ambiental de las comunidades, aparte de sus funciones musicales y culturales

Al hablar de etnomusicología también me estoy refiriendo a los procesos históricos, sociales y culturales mediante el cual la música, como los instrumentos musicales que son parte de la cosmovisión cultural de unas determinadas comunidades. Pueden cumplir generar conciencia en la preservación del medio ambiente y naturaleza.

El caso de instrumento musical de la Bomba, es muy particular, ya que el tambor se encuentra construido con materiales naturales que son propios de los territorios de la cuenca del río Mira-Chota. Por eso las personas que habitan en estas comunidades han visto la necesidad de conservar y proteger los diferentes ecosistemas, como: bosques, páramos, ríos, humedales; hábitats de vital importancia para la existencia de fauna y flora silvestres, como para la pervivencia de las personas que también dependen de la naturaleza para existir.

La construcción de La Bomba es un proceso completamente artesanal, desde la recolección de materiales naturales, como en la fabricación manual del instrumento. Es esta forma de elaboración, la que motiva a las comunidades afroandinas a mantener el medio ambiente que los rodea, para que sigan existiendo materiales para la producción de la Bomba, y así también se siga conservando a este instrumento como base fundamental para la cosmovisión cultural.

La interacción entre naturaleza y personas a través del instrumento de la Bomba, sensibiliza a las comunidades sobre la importancia del cuidado del medio ambiente. De manera que, todos los ecosistemas donde se encuentran las especies de plantas utilizadas para hacer este instrumento, empiezan a ser protegidas y preservadas.

Por eso La Bomba cumple con una función ecológica dentro de las comunidades afroandinas y afropastusas, posibilitando que sus pobladores lleguen a consensos y acuerdos sobre cómo proteger la flora y fauna característica del sector. Es un proceso mediante el cual, la elaboración de un instrumento musical guarda una intrínseca relación con la protección ambiental, porque desde la naturaleza es de donde se obtiene los materiales para la construcción de la Bomba, un instrumento que tiene provee de identidad a las comunidades afroecuatorianas de la cuenca del río Mira y Chota.

4.1 Las canciones de la Bomba: Visión etnomusicológica

Las canciones que forman parte del repertorio musical de la Bomba, son cantos que en sus letras llevan consigo una carga memorística muy importante de estas comunidades afroandinas. Puesto que en su gran mayoría la versificación relata la relación de las personas con el territorio donde viven. Como también, nos cuentan sobre

la cotidianidad social y laboral de las personas que radican en sus comunidades. Asimismo, cantos que hablan sobre la naturaleza que los rodea, y como esta influye decisivamente en su comunidad.

Las múltiples creaciones de canciones de la Bomba, parten desde la memoria oral con que cuentan, cada uno de estos pueblos afrodescendientes. Pues las letras de La Bomba, en su mayoría fueron transmitidas en una forma oral, de generación a generación; ya que toda esta presencia de la música Bomba, hace que la comunidad se apropie de sus sentidos y la asuma como parte fundamental de su identidad. Por tanto, cuando en las letras de las canciones de la Bomba se describe y testimonia hechos acontecidos comunitariamente, se está construyendo la historia social de estas poblaciones.

Para el investigador Michael Handelsman, las canciones de la Bomba relatan y construyen la historia social de estas comunidades:

Una historia social que se fija más en la complementariedad creacional de lo afro-indígena con lo hispánico, a través de una poesía que guarda una estructura literaria tradicional. Pero que, al mismo tiempo, es una poesía que testimonia y describe la unificación de características y sentidos de lo afro, poniendo en evidencia la coparticipación de los pueblos afrodescendientes en el desarrollo y evolución de las sociedades contemporáneas. (Handelsman 2001, 29)

De esta forma, como lo propone Handelsman, el testimonio conferido mediante la utilización de letras y música de la Bomba, se convierte en parte fundamental del desarrollo de las sociedades afropastusas. Pues a través del testimonio oral, es que se puede dar evidencia cierta de acontecimientos que están permeados de la exclusión, discriminación y vulneración de derechos humanos y sociales que han sufrido las comunidades afroandinas. Como también, de los sucesos más importantes que han construido socialmente a estas comunidades, como la transmisión de conocimientos y saberes culturales, sociales, políticos y ecológicos.

Así, lo mencionado por Handelsman, lo encontramos desarrollado en el género musical de la Bomba y sus compositores musicales, que testimonian y transmiten las memorias y saberes culturales, sociales, políticos y sobre todo ecológicos, para de allí partir hacia el fortalecimiento y construcción de su identidad cultural.

Para el investigador etnomusical Juan Mullo,²⁷ las canciones del género musical de la Bomba tienen una principal intención al ser interpretadas:

²⁷ Juan Mullo, este ensayo investiga sobre las diferentes expresiones musicales que encuentran en las comunidades afroandinas de Imbabura y Carchi. Y como la influencia de estas músicas, incide en la identidad de las personas que habitan en las comunidades.

Las canciones son entonadas con la intención de transmitir un ritmo musical cadente, que invita a las personas a unirse para bailar y convivir comunitariamente. Articula y genera espacios de convivencia a través de las diversas expresiones culturales posibilitadas por medio del género de la Bomba. Los sentidos y valores colectivos vuelven a revitalizarse y activarse, mediante la participación lúdica y artística de todas las personas que residen en estas comunidades afroandinas (Mullo 2016, 63-64).

Estas observaciones referidas por Mullo, nos sirven para analizar que la música es capaz de crear un espacio donde se aloja la memoria colectiva. Por ello, las comunidades afroandinas la utilizan para narrar el acontecer cotidiano y los hechos más significativos para estas poblaciones. Pues la música no es simplemente una expresión de entretenimiento o diversión, sino un sentido de existencia en medio de la angustia, es un grito existencial que expresa lucha, resistencia para los pueblos afroecuatorianos.

Toda esta presencia de la música Bomba, hace que la comunidad se apropie de sus sentidos y la asuma como parte fundamental de su identidad. Por tanto, cuando en las letras de las canciones de la Bomba se describe algunos hechos acontecidos comunitariamente, se está construyendo la historia social de estas poblaciones.

De esta forma, como lo menciona el investigador John Beverley, el testimonio oral a través de manifestaciones musicales y poéticas, solidifica a la memoria colectiva:

El testimonio de memorias a través de la utilización de letra y música, se convierte en parte fundamental del desarrollo de sociedades. Pues por medio de este tipo de testimonio, es que se puede dar evidencia cierta de acontecimientos que están permeados de la exclusión, discriminación y vulneración de derechos humanos y sociales, que han sufrido estas comunidades. Así el testimonio de estos sucesos adquiere un valor de memoria colectiva, puesto que pone en evidencia ciertas vivencias y experiencias presenciadas por la colectividad. Es en este ejercicio de dar testimonio en donde opera la memoria configurando una realidad que requiere ser escrita, contada y cantada (Beverley 1987, 11).

De esta manera, lo mencionado por Beverley, lo encontramos en las canciones creadas por los compositores de las comunidades afropastusas y afroandinas cercanas a los ríos Mira y Chota. Pues encontraron en su música una estética de la existencia. Porque al igual que otros elementos, como la ritualidad, la oralidad; estos fueron y son componentes que permitieron y permiten, sostener la estructura de la vida y la cohesión social.

La Bomba es una forma para existir y resistir, formando una expresión que los represente y entreteja ciertos códigos culturales únicos entre las comunidades afrodescendientes. Como también, les da la posibilidad de unificar sus sentidos

comunitarios a través de la música, cantos y danzas. Considerándolos elementos claves en la cosmovisión afrodescendiente, dada la interacción artística y cultural entre música y corporalidades.

Ahora analizaré algunas composiciones poéticas del género musical de la Bomba, tomando en cuenta el contexto literario, geográfico, social, histórico y ecológico en que fueron creadas.

La primera canción a ser analizada, se titula “El Gobernador” fue compuesta por Israel Carabalí Borja, quien es un músico y compositor oral de canciones de la Bomba; oriundo de la comunidad de Juncal. Su actividad musical empezó a temprana edad, ya con quince años mostraba actitudes artísticas para el canto.

Durante su juventud, se dedicó a trabajar como agricultor, para luego de extensas horas de labor, dedicarse a componer canciones que hablan de su territorio y cultura.

Este río Chota
se llevó las casas
y ellos pobrecitos
sin tener posada,
fueron al Ingenio
a pedir ayuda. (bis)

El Gobernador
vino a ver el daño,
les dejó ofreciendo
y no se dio nada. (bis)

El señor Obispo
les dejó ofreciendo,
solo con joyitas
y ropita usada. (bis)

Esta poesía se encuentra compuesta en tres estrofas, y está escrita en forma coplas y rimas consonánticas. En la primera estrofa, el poeta al nombrar “Este río Chota” especifica el lugar a donde acontecen los hechos naturales, y además quiere identificarse con el territorio en donde vive. El río Chota es también conocido como río Mira en el Carchi, pues nace de varios afluentes hídricos que nacen del páramo del El Ángel. Este río representa a estas poblaciones, pues es considerado como fuente vital del desarrollo de sus comunidades, ya que de este río toman agua para canales de riego para sus cultivos; como también sirve para el consumo humano en tiempo de sequía.

Pero en este contexto, el poema nos describe un hecho que afectó a las poblaciones que viven cerca a este río. Al decir “se llevó las casas” nos da a conocer sobre las

inundaciones provocadas por la crecida del afluente del río. Al ver que sus parcelas fueron arrasadas por la corriente, los pobladores van a pedir ayuda al ingenio, lugar en donde la mayoría de personas trabajan. También recurren al gobernador quien “vino a ver el daño” el cual les ofreció ayudarles “y no se dio nada”. Esta el obispo, quien pretende dar limosna como “ropita usada”.

¿Entonces que se obtiene de conclusión de esta composición poética? En primer lugar, es una letra que reclama, que es contestaria y rebelde ante la indolencia del dueño del ingenio azucarero, autoridades gubernamentales y religiosas. Que poco o nada han hecho en ayudar verdaderamente a las comunidades cercanas al río Chota y Mira. En segundo lugar, es una composición que nos brinda un testimonio sobre las diversas vicisitudes que tienen que sufrir estas poblaciones, por culpa de su ubicación geográfica.

Y, en tercer lugar, nos da a entender que las comunidades cercanas al río Chota y Mira, -en su mayoría afroecuatorianas-, tienen que saber surgir solas ante las catástrofes naturales que puedan sufrir. Pues son poblaciones que sabido levantarse socialmente, pese a la invisibilización operada por sistemas políticos y religiosos. A través de la unidad identitaria que los representa como comunidades que luchan por el desarrollo cultural y social de sus pobladores afroandinos.

A continuación, analizaré la composición poética titulada: “A la Estación Carchi”, que es una poesía escrita por María Beatriz Congo, quien es una compositora de la música de la Bomba, nacida en la comunidad de Estación Carchi. Desde pequeña se dedicó a la actividad musical y artística, la cual empezó a desarrollar junto a sus otros hermanos, en un conjunto musical de Bomba llamado “Mario Diego Congo y las chicas del valle”. La letra de la canción es la siguiente:

Que lindo que brilla el sol
al ponerse en las montañas.
Las cabritas ya se ven
en su gran comedero.

Y el río Mira
que suena al compa del corazón,
en sus orillas mi vida
se llena de ilusión.
Es la cuenca, la cuenca
la cuenca que baña
el pueblo donde nací.

La gente se ve salir
toditas las mañanas,
alegres y con su afán

dispuestos a trabajar.
 Son sus mujeres tan bellas,
 tan bellas como una flor,
 y al cantar muy airosas
 suspiran con pasión.

Por eso yo canto
 y nunca me olvido
 de mi pueblo y mi estación.

Esta canción se encuentra creada en cuatro estrofas, las cuales están escritas bajo la composición tradicional de coplas y con fórmula de rima A-B-A-B. El título de esta canción refleja la intención de la poetisa, que quiere rendir un tributo a su comunidad de Estación Carchi, y como esta influyó en la conformación de su identidad.

Las estrofas se encuentran basadas en su pueblo y la cotidianidad del campesino afropastuso. El compositor al tener como principal fuente de inspiración su pueblo, reivindica a través de un discurso poético-musical la condición social de la cual todos son partícipes, el sentido de comunidad se fortalece por medio de letras, música y danza de la Bomba.

Así también, podemos apreciar como la compositora conoce la influencia natural del río Mira, y como alrededor de este afluente fluvial se desarrolla la vida en comunidad. Pues a través del cuidado y protección de los ecosistemas que dependen y nacen de este río, es como las personas de la comunidad de Estación Carchi han podido generar sus propios sistemas de siembra y cultivo, como obtener el agua para consumo humano y de animales.

De esta manera, es importante también analizar en este ejemplo de canción de la Bomba, y los procesos complejos de resistencia cultural que experimentaron las sociedades afroandinas. Hay que tener en cuenta que estos procesos se venían produciendo en los medios subalternos, periféricos, o en los espacios populares donde las comunidades negras han sido y son protagonistas al tratar de consolidar su identidad.

Otra canción que se puede analizar, es la composición poética titulada: “El amor lo vence todo” es escrita por Oswaldo Lastra, quien es un músico y compositor nacido en la comunidad de La Victoria, parroquia de Pablo Arenas. Durante su vida se ha dedicado a el trabajo en el campo, como jornalero. A sus veinte años de edad empezó su actividad artística y musical, aprendiendo a tocar el requinto y la guitarra.

Junto a otros músicos del sector de Monopamba, formaron un conjunto orquestal del Bomba, en donde Oswaldo Lastra cantaba y entonaba el requinto.

El amor lo vence a todo
yo lo sé por experiencia,
corazón que se enamora
siempre tiene salvación.

Yo sé bien que tú me quieres
y que tratas de ocultarme,
también sé que tú te mueres
cuando te falta mi amor.

Si el amor es un tormento
un tormento casi niño,
que lo roba poco a poco
alma, vida y corazón.

El título de la canción tiene el nombre de: “El amor lo vence todo”, el autor al nombrar de esta manera a su composición, devela lo que el sentimiento del amor puede lograr cuando es expresado y demostrado de una manera verdadera y sincera.

El amor ha representado y representa el sentimiento más puro y más grande que las personas podamos tener. Siendo la principal referencia para poder componer alguna creación artística, en este caso una poesía que constata lo real del amor a través de la versificación poética. La poesía está compuesta por tres estrofas, escrita en una composición tradicional de coplas y con fórmula de rima A-B-A-B, con terminaciones de los versos de manera asonantes y consonantes.

La primera estrofa habla sobre, cuán profundo puede ser al amor que logra salvarnos de las ataduras de una vida sin este sentimiento. El amor nos libera completamente, dejando en evidencia lo frágiles que somos cuando existimos por existir. Por eso el poeta menciona: “El amor lo vence todo, yo lo sé por experiencia, corazón que se enamora, siempre tiene salvación”

En la segunda estrofa el autor menciona las incertidumbres del amor que, al ser un sentimiento intrínseco, no puede ser medido en qué proporción puede ser mutuamente correspondido. Es por eso que el poeta dice: “Yo sé bien que tú me quieres, y tratas de ocultarme, yo sé que tú te mueres, cuando te falta mi amor”

La última estrofa describe lo tormentoso que se transforma un amor no correspondido, que al igual que un niño sin amor, no se puede ser completamente feliz. Es por eso que el poeta escribe: “Si el amor es un tormento, un tormento casi niño, que lo roba poco a poco, alma, vida y corazón”.

Estas canciones del género musical de la Bomba, que surgen de la tradición oral de las comunidades afropastusas y afroandinas. Llevan en su contenido conocimientos, saberes y sentires que reflejan la cosmovisión cultural de estos pueblos, demostrando su interés comunitario por conservar sus tradiciones y costumbres.

De manera que, todo el conjunto de manifestaciones culturales relacionadas con la Bomba, están intrínsecamente ligadas a la naturaleza, al territorio e identidad de las comunidades. Es por eso que, la Bomba tiene una dimensión etnomusicológica pues genera y activa comunitariamente el cuidado y protección del medio ambiente. Principalmente en estas composiciones musicales, que se refieren explícitamente a lugares, ríos y montañas que son fundamentales para la vida de estas comunidades.

Como también, esta dimensión ecológica la encontramos al momento de construir el instrumento de la Bomba, pues al utilizar elementos de la naturaleza para elaborarlo. Las personas de las comunidades se han empoderado de la conservación de los diferentes ecosistemas naturales en donde se encuentran los materiales para fabricar la Bomba.

Así la unión musical y poética, posible a través del sonido comunicador del instrumento de la Bomba, desencadenan una serie de expresiones culturales, artísticas y ecológicas. Activando los diferentes y diversos sentires y pensares comunitarios que, contribuyen a cambiar y mejorar la calidad de vida de las personas en Concepción; como en las demás poblaciones que pertenecen a esta parroquia del Carchi.

Pues las comunidades afropastusas y afroandinas, son creadoras y productoras de conocimientos musicales, poéticos, literarios, dancísticos; que se encuentran en total sinergia con la naturaleza. Saberes que dependen de la conservación ambiental, por tanto, cuidando sus múltiples ecosistemas, es como la vida puede seguir continuando, la música puede seguir sonando, la danza puede seguir bailando y la poesía puede seguir soñando.

4.2. Re-pensar la etnomusicología: Hacia la etnomusicología

La etnomusicología es el estudio de los fenómenos musicales que se originan dentro de un contexto cultural de una determinada comunidad, etnia o sociedad. Para Jara Romero Luque,²⁸ la etnomusicología nos brinda la posibilidad de comprender y adentrarnos en una comunidad determinada, por medio del entendimiento de la música que en esa comunidad se origina.

²⁸ Jara Romero hace un estudio sobre la etnomusicología y su recorrido histórico, a través de su aparición como investigaciones de música comparada, como música que son de origen étnico.

Así, la música nos da la posibilidad de conocer la cultura de diferentes grupos sociales, y como a través de los fenómenos musicales se encuentra organizada y constituida dicha sociedad. Pues la música es fundamental para la cultura de las comunidades, ya que se encuentra como engranaje entre las diferentes expresiones culturales que pueda tener una determinada sociedad.

Para el etnomusicólogo Timothy Rice,²⁹ en su ensayo *Hacia la remodelación de la etnomusicología*, se debe plantear una reestructuración de esta ciencia, como un estudio que se desligue del influjo eurocéntrico de la musicología. Y plantea acercarse a la etnomusicología a los estudios antropológicos y sociológicos, sugiriendo que la música principalmente contribuye en la construcción histórica, a los procesos de conservación social, la creación y experiencia individual que cada persona puede aportar, en la búsqueda de una armonía social y cultural de las sociedades (Rice 2001, 163).

Al re-pensar la etnomusicología desde el modelo que propone Rice, se puede estudiar a la música desde los fenómenos culturales, sociales y políticos que esta produce. Como también, plantear formas y métodos para cambiar la visión occidentalizada de estudiar a la música de una comunidad, etnia o sociedad; poniendo mayor énfasis en conocer las diversas funcionalidades que pueda llegar a tener la música, como los instrumentos musicales.

Como es el caso de la música e instrumento de La Bomba, que aparte de su funcionalidad musical, aporta con conocimientos sobre el cuidado y conservación ambiental mediante el proceso de construcción de la Bomba. Como también, las canciones de este género musical hablan sobre el territorio, de la ruralidad y su intrínseca relación con la naturaleza; y como a través de la protección del suelo, del agua se logra mejorar las condiciones de vida de las comunidades.

Para el etnomusicólogo Luis Díaz Viana,³⁰ la música debe ser estudiada en un contexto social. Tomando en cuenta diversos aspectos culturales, que van desde el estudio de los instrumentos utilizados en cualquier estilo musical, los textos de las canciones, la música como actividad creativa del grupo social estudiado, la tipología y clasificación de la música, el rol cultural y social que tienen los músicos. Y sobre todo la función que

²⁹ Timothy Rice en este ensayo propone el remodelar el estudio de la etnomusicología, complejizando este concepto separándolo de los estudios musicológicos y de música comparada. Pues argumenta que la etnomusicología debería de ser estudiada desde las funciones sociales y culturales que tiene la música.

³⁰ Luis Díaz en este estudio etnomusicológico, empieza analizando la función social que cumple la música en determinadas culturas del mundo. Y pretende hacer un acercamiento del estudio de la música, desde la mirada de la antropología.

cumple la música, distinguiendo sus diferentes usos en relación con los demás aspectos de la cultura de determinada sociedad (Díaz 1993, 12).

Tomando en cuenta los aspectos enunciados por Díaz Viana, para el estudio etnomusicológico de La Bomba, diremos que este estilo musical logra ser activador y unificador cultural y social de las comunidades afroandinas y afropastusas de la cuenca del río Mira y Chota. Como también, a través del instrumento musical de la Bomba las personas y músicos fortalecen su identidad, mediante la participación cultural y ecológica en la elaboración de la Bomba.

La música Bomba y sus diferentes funciones culturales, sociales, políticas y ecológicas hacen posible que exista y resista la cultura de la Bomba en estas comunidades afroecuatorianas. Los estudios etnomusicales de la Bomba deben de estar orientados a contribuir a los pueblos, con conocimientos que visibilicen el potencial artístico y cultural que cuentan las personas que habitan en estas comunidades.

4.3 Etnomusicología mediante la elaboración del instrumento musical de la Bomba

La Bomba es un instrumento musical bímembráfono, el cual es un tambor percusivo con matriz y ascendencia africana. Re-construido y acondicionado por la capacidad creadora y re-creadora de las comunidades afrodescendientes situadas en el Valle del Chota y cuenca del río Mira.

Instrumento musical que identifica a las poblaciones afroecuatorianas, pues su construcción resguarda conocimientos y saberes artísticos-musicales transferidos por sus antepasados. Lo cuales están intrínsecamente vinculados a la naturaleza y su influencia en los modos y medios de vida de las comunidades afropastusas, afroandinas y afrochoteñas.

Pues en mi interés por llegar a conocer los distintos enfoques contemporáneos de la cultura, he encontrado en los estudios de la música y sobre todo de la etnomusicología, ciertas interrogantes en cuanto: ¿Por qué la música influye en la estructura cultural y social de las comunidades? ¿Cómo un instrumento musical puede aportar conocimientos sobre la protección ecológica?

Pensando en dar respuesta a estas interrogantes, me he interesado por conocer y aprender de los conocimientos y saberes que posee el maestro Wilson Ezequiel Sevilla, quien es un líder, artesano, constructor, y músico ejecutante del instrumento de la Bomba.

Es oriundo de la comunidad San Juan de Lachas, perteneciente al cantón Mira, provincia del Carchi.

Le he visitado en varias ocasiones, en donde he podido presenciar cómo es el proceso de elaboración de la Bomba. Como también, el poder crear un vínculo de amistad con Ezequiel Sevilla y su familia, mediante conversaciones relacionadas a sus experiencias de vida, y como a través de tiempo, La Bomba se ha convertido en parte principal para el desarrollo de sus actividades culturales y artísticas, manteniendo la tradicional forma de construir este instrumento.

El maestro Ezequiel Sevilla de setenta y dos años de edad, me relata que el aprendió de su padre la construcción de la Bomba. Pues desde niño, él se interesó por conocer cómo se fabricaba este instrumento, y como también le gustaba la música, se preocupó por aprender a entonarlo. Pero cuando él era adulto, fue que se dedicó completamente a la elaboración de la Bomba, pues con anterioridad se dedicaba a labores del campo como agricultor.

En compañía de su esposa Melba España, empezaron a elaborar Bombas para poderlas vender a músicos ejecutantes de la Bomba. Como también, ofertar este instrumento musical en diferentes ciudades, como: Tulcán, Ibarra y Otavalo. Al principio, -me cuenta Don Ezequiel-, que fue algo complicado el poder vender las bombas; luego las cosas cambiaron, pues empezaron a tener bastante demanda del instrumento, sobre todo porque surgieron muchos conjuntos de Bomba.

En una entrevista concedida por el maestro Ezequiel Sevilla, me relató y explicó cuáles son las fases a seguir para la construcción del instrumento de la Bomba. A continuación, detallaré los conocimientos que este artesano, líder social y cultural afroandino, ha compartido conmigo, para fortalecer con sus saberes a esta investigación.

Primera fase: Recolección de materiales naturales

¿Qué se realiza primero, para construir el instrumento musical de la Bomba?

Mire usted, lo primero que hay que hacer, es salir a conseguir el balso o el pachaco que servirán como el cuerpo de la Bomba. Mas antes, yo salía al bosque a buscar esta madera, ahora por mi edad, tengo que pagarle a alguien para que me dé consiguiendo. Luego hay que ir en busca del Juan Quereme, que es una planta en forma de enredadera o liana, y es muy difícil de conseguir, pues se la encuentra cerca a los ríos, las peñas o las partes rocosas, este servirá para realizar los aros de la Bomba. Hay que tener en cuenta las fases de la luna, para salir a recolectar estas plantas, por lo general es cuando la luna está llena. Por último, se debe conseguir los cueros del chivo, estos se los allá en los camales de

Ibarra o San Gabriel, a mi como ya me conocen, me tienen separado los cueros que servirán como las tapas de la Bomba. (Sevilla 2021, entrevista personal).



Figura 3. Ezequiel Sevilla, constructor y músico de la Bomba
Fuente y elaboración propias.

Segunda fase: Secado y preparación de materiales naturales

¿Después de haber recolectado los materiales, que es lo siguiente por hacer?

Este proceso es un poquito largo, como ya le digo hay que dejar secar la madera, el Juan quereme y los cueros, porque si lo hacemos en verde es como ponernos una ropa que no es de uno, queda fiero. Siempre mando a traer bastante pachaco que este maduro, no tierno, no ve que, por ejemplo, se pasma en el pavimento y queda patentico, el cemento daña la madera. Ya le cuento que toca ponerle a que se seque bajo el sol, sino se triza se parte, y tampoco hay que ponerle en la tierra, porque se pudre la madera del pachaco. Mas antes hacia las Bombas del árbol del balso, pero últimamente han venido cortando los bosques para llevarse la madera al exterior, por eso aquí nosotros luchamos por mantener los bosques de pachaco y balso, para poder seguir haciendo las Bombas. En cambio, al Juan quereme primero hay que sacarle la corteza, para luego ponerlo a secar bajo el sol, no hay que dejarle ninguna rama hay que pelarle bien, para que calce exactamente en el cuerpo de la Bomba. Para preparar el cuero del chivo, es algo más complicado, puesto que primero hay que sacarle todo el pelaje del animal, para luego lavarlo con bastante agua hasta que quede liso, luego hay que ponerlo a secar bajo la sombra de algún árbol, no hay que ponerlo bajo el sol porque se seca demasiado y el cuero se hace tieso. Para ponerlo a secar, se debe de estacar bien al cuero, poniendo cuatro estacas en el suelo y a cada lado para estirar al cuero, hay que estar pendiente de que no se moje con la lluvia porque se pudre. Se demora en secarse más o menos una semana. (Sevilla 2021, entrevista personal)



Figura 5. El Maestro Ezequiel Sevilla, ensamblando los materiales para construir la Bomba
Fuente y elaboración propias.

Tercera fase: Ensamble del instrumento musical de la Bomba

¿Una vez preparado los materiales, que paso sigue para construir el instrumento de la Bomba?

Para construir este instrumento hay tener bastante paciencia, es un proceso que se demora. Vera, como le digo, una vez que ya todos los materiales estén listos, lo primero que toca hacer es cortar el tronco del pachaco, más o menos de unos 20 a 30 cm de largo. Para luego con el cincel y el mazo, empezar hacer un hueco y vaciar el centro del cuerpo cilíndrico del pachaco. Es un proceso que lleva su tiempo, si el pachaco está bien jecho es más fácil hacer el hueco, pero si no esta tan maduro y están cruzadas las venas del árbol por dentro, es durísimo hacer el hueco. Yo a veces me se demorar dos días en hacer el hueco, hasta que quede bien. Bueno una vez terminado de hacer el hueco al pachaco, hay que hacer los aros de la Bomba, para eso hay que medir el largo del Juan quereme para que calce justo en la Bomba, y hacer el corte de la liana. En total, son cuatro aros los que se deben hacer, dos para cada lado, en estos aros es en donde se va sostener las tapas de la Bomba, y además con estos se tensa el cuero. Para unir las dos puntas del Juan quereme, vamos a utilizar una soga delgadita, y hay que amarrar bien duro para que no se suelte el aro. Una vez que ya tenemos armados los aros, procedemos a dibujar los aros en el cuero del chivo, para tener un aproximado por donde vamos a cortar el cuero, para que sirvan como las dos tapas de la Bomba. Una vez que cortamos el cuero en forma de los aros, vamos a empezar a ensamblar todos los materiales. Para esto vamos a utilizar cuerdas, las cuales servirán para tensionar los cueros a través de los aros de cada lado, esto es lo más complicado, puesto que hay tener en cuenta la dimensión exacta de los aros con los cueros, para que las tapas de la Bomba no queden destempladas. Como le dije, hay que tener mucha paciencia para construir la Bomba. Así cuando hayamos logrado entrelazar los aros con los cueros mediante las cuerdas, vamos a proceder a ajustar las cuerdas con las manos hasta que las tapas queden bien tensionadas y salga el sonido que es de la Bomba. Así queda armada la Bomba, y al final podemos chamuscar un poco más los cueros, para quede bien liso y sea suave tocar la Bomba. (Sevilla 2021, entrevista personal)



Figura 5. Maestro Ezequiel Sevilla, entonado el instrumento musical de la Bomba
Fuente y elaboración propias

Esta entrevista y conversación con el maestro Ezequiel Sevilla, sobre la construcción del instrumento musical de la Bomba, y como este proceso de creación y elaboración contribuye a re-pensar los estudios etnomusicológicos. Analizando los diferentes impactos sociales, culturales y ecológicos que pueda causar el instrumento de la Bomba, como también, este estilo musical.

De este modo, surge la siguiente interrogante: ¿Por qué el proceso de construir el instrumento de la Bomba, es la base para proponer el término de etnomusicología? Si bien es cierto que, el término de etnomusicología es un concepto que propongo en esta

tesis. Puedo decir que esta noción se deriva del término etnomusicología, que es el estudio de las músicas étnicas desde sus influencias y perspectivas sociales, culturales y políticas.

Pero al complejizar y re-pensar a estos estudios desde la música de la Bomba, es que pude determinar que, en el proceso de elaboración del instrumento, como en las canciones de este género musical. Existe un interés comunitario por conservar y proteger a la naturaleza, pues las comunidades dependen de los diferentes ecosistemas que allí nacen; y como también, la protección de los bosques de balsa y pachaco, madera con se construye el instrumento musical de la Bomba.

Un ejemplo de lo antes dicho, es lo que menciona el maestro Ezequiel Sevilla cuando se refiere al árbol del balsa, y su deforestación: “Mas antes hacia las Bombas del árbol del balsa, pero últimamente han venido cortando los bosques para llevarse la madera al exterior, por eso aquí nosotros luchamos por mantener los bosques de pachaco y balsa, para poder seguir haciendo las Bombas”.

En lo expresado por Don Ezequiel Sevilla, evidencia el interés que tienen las personas de las comunidades afroandinas y afropastusas por preservar el medio natural de donde obtienen insumos para poder desarrollar sus sistemas de vida. Como también, el cuidado de los bosques de donde se extrae los materiales para fabricar la Bomba, instrumento que hace parte principal de la identidad cultural que tienen estas comunidades.

Así la bomba como instrumento, activa otros sentidos -aparte de los musicales-, como es la concientización comunitaria por el cuidado y protección de la naturaleza. Las personas se empoderan de los conocimientos ecológicos que produce la Bomba, y luchan por detener la deforestación que se presenta en la zona de la cuenca del río Mira. Recurriendo a sus saberes tradicionales que nos enseñan a proteger y respetar los diferentes ecosistemas y sus ciclos naturales de vida.

Es por eso, que el proceso para construir la Bomba, se convierte en parte fundamental dentro de la cosmovisión cultural de los pueblos afroandinos afropastusos. Pues aparte de ser un activador de las expresiones culturales de estas comunidades, sirve para concientizar y motivar el cuidado y conservación de los medios naturales de vida, como también de las fuentes hídricas tan necesarias para la protección del medio ambiente.

5. Construyendo y fortaleciendo identidad(es) por medio de La Bomba y etnomusicología en Concepción

Como lo hemos analizado en los anteriores capítulos, la construcción de una identidad(es) es un proceso sociocultural que se encuentra en una constante evolución. En la comunidad de La Concepción estos procesos sociales y culturales se encuentran vinculadas, a unas manifestaciones culturales que surgen desde la música de la Bomba, como una expresión que tiene en su estructura varias matrices identitarias, pero principalmente una matriz africana.

Así, se pudo evidenciar que la llegada forzada de comunidades negras al Valle del Chota-Mira, no impidió que estas características culturales propias de África se extinguieran en su totalidad. Sino que más bien, estos rasgos se sobrepusieron a la dominación ejercida sobre estas comunidades, a través de la memoria y tradición oral que permitió que se activaran prácticas sociales y culturales estaban estrechamente vinculadas a unas músicas, danzas, oralidades permeadas de códigos únicos identitarios.

Estos códigos culturales identitarios se fueron imbricando y acondicionando en unos nuevos territorios, en donde sus conocimientos sobre la naturaleza contribuyó a una mejor adaptabilidad territorial. Así, estas prácticas culturales y sociales se fueron intercambiando con las prácticas de las comunidades indígenas pasto, como también con las prácticas socioculturales impuestas por los colonizadores.

Estos intercambios culturales son los que hacen que la identidad(es) de las comunidades negras fueran evolucionando, en base a estas nuevas prácticas aprendidas de estas culturas. De manera que, las comunidades indígenas pasto aportaron con saberes relacionados con la siembra y cultivo de alimentos, medicina ancestral, músicas, comidas, cuidado y protección de las montañas, ríos, bosques, páramos ecosistemas vitales para la existencia de estas comunidades.

Para el investigador afroandino Ivan Pabón, los procesos de construcción identitaria en las comunidades negras del Valle del Chota y cuenca del río Mira, se encuentran constituidas en base:

La primera posición define la 'identidad cultural' en término de una identidad compartida, una especie de 'naturaleza precisa' de carácter colectivo, común a un pueblo con una historia y unos ancestros compartidos y que oculta en su interior las muchas otras 'naturalezas' impuestas más superficial o artificialmente (Pabón 2006, 29).

Según lo dicho por Pabón, en las comunidades afroandinas existe una identidad compartida, de carácter colectivo común en toda la zona del Valle del Chota y cuenca del

río Mira que tiene una historia y unos ancestros compartidos. Una identidad(es) que se sostiene que dentro de rasgos y características identitarias que, reflejan las experiencias históricas comunes a los códigos culturales compartidos los cuales conforman la estructura social y cultural de estas comunidades.

En la actualidad, la identidad(es) en la comunidad de Concepción se encuentran atravesadas por la tensión entre lo tradicional y lo moderno. Muestra de ello es La Bomba, que es una expresión cultural que ha ido evolucionando en base a los conocimientos aprendidos de sus ancestros, para ser utilizados en el presente como activadora y conectora entre las tradiciones-costumbres ancestrales y la influencia de la modernizadora de la globalización.

Así, en los conjuntos musicales actuales de Bomba se han incluido instrumentos musicales no tradicionales en el marco musical. Por ejemplo: bajo eléctrico, timbales, congas, bongos, sintetizadores; estas influencias instrumentales modernizadoras son incluidas como parte de un género musical profundamente vinculado a la memoria y tradición oral obtenida de los ancestros.

De esta manera, estas influencias en el plano musical son incorporadas a la música de la Bomba, haciéndolas parte de la identidad(es) posibilitada por esta expresión cultural. Pues el sentido de la música es universal, y transversaliza esta manifestación transformándola constantemente por sin dejar atrás los diferentes conocimientos y saberes musicales productos de la ancestralidad.

Para la investigadora Lourdes Rodríguez la construcción de la identidad(es) se encuentra en las tensiones provocadas por las transformaciones sociales:

La construcción de la identidad se desarrolla inmersa en las relaciones sociales y políticas que definen solidaridades y conflictos, con actores sociales que tienen intereses que se unifican, que establecen alianzas y oposiciones. No es una identidad estática concebida como una suma de aspectos auténticos que prevalecen en el tiempo. (Rodríguez 1993, 71)

Como lo manifiesta Rodríguez, la construcción de la identidad se encuentra en una constante evolución, debido a las tensiones provocadas por características y expresiones socioculturales que se hallan en permanente transformación. Pero que cumplen con una función de representación identitaria, pues generan unos sentidos y significados que guardan en su estructura conocimientos y saberes transmitidos de generación en generación.

De esta manera, la identidad es también en un espacio político en disputa, pues a través de estas expresiones se establece un orden social y organizativo que, permite a las

personas convivir y pervivir en armonía comunitaria; como también, instaurar vínculos culturales y sociales con el resto de sociedades.

Lo dicho por Lourdes Rodríguez se encuentra en dialogo con lo que propone Arturo Escobar, cuando menciona que la construcción de identidad:

La construcción de la identidad opera por un compromiso activo con el mundo. Hay una constante ida y vuelta entre la identidad, la práctica contenciosa local y las luchas históricas que le confieren a la construcción de la identidad un carácter dinámico. Este carácter procesual de las identidades puede ser explicitado especialmente en las estrategias políticas de los activistas. (Escobar 2002, 62)

Lo mencionado por Escobar, establece como la identidad es un relacionamiento activo intrínseco con el mundo. El carácter dinámico que tiene la identidad esta en los procesos de transformación y evolución histórica que han tenido que pasar las personas de la comunidad de Concepción, como las comunidades del Valle del Chota-Mira.

Así, La Bomba brinda la posibilidad a cada persona, que sea protagonista de sus expresiones culturales, participando activamente en cada encuentro comunitario. Como también, la Bomba logra ser el centro cultural en donde convergen todas las comunidades afroandinas, afropastusas, afrochoteñas posibilitando que las personas que viven en diferentes sectores, se unan e identifiquen a través de la cultura de la Bomba.

Las identidades presentes en las comunidades afroandinas, específicamente en Concepción, están fuertemente vinculadas a las manifestaciones culturales que posibilita la cultura de la Bomba. La música, la poesía, como la danza de Bomba, son un puente comunicacional identitario entre las personas, pues estas manifestaciones expresan los pensamientos y conocimientos aprendido oralmente a través del tiempo.

Conclusiones

El estudio de La Bomba como el conjunto de expresiones culturales que identifican a las personas que habitan la comunidad de Concepción. Ha permitido conocer la construcción historia de esta comunidad, y como la cultura de la Bomba es una manifestación cultural propia de los pueblos afroecuatorianos, pues activa otras expresiones que son parte de la existencia y resistencia cultural de estas comunidades.

Esta investigación se ha ocupado de analizar a La Bomba, como una forma de resistencia, pues se trata de una expresión que representa y entrelaza ciertos códigos culturales únicos entre las comunidades afrodescendientes. Pues brinda la posibilidad de unificar sus sentidos y significados comunitarios a través de la música, cantos y danzas. Considerándolos elementos claves en la cosmovisión afrodescendiente, dada la interacción artística y cultural entre música y personas.

De esta manera, la resistencia cultural y social de la Bomba en las comunidades afropastusas se encuentra en las capacidades de crear, imaginar y construir una sociedad con la se identifican. Los procesos socioculturales generados por medio de este conjunto de expresiones, son una clara evidencia de la vitalidad cultural, en la que están inmersas todas las personas que viven y conviven en las comunidades afroandinas.

Así hemos visto a lo largo de la investigación, como la cultura de la Bomba reúne las diversas expresiones culturales para visibilizarlas comunitariamente. Como también, se entrelaza con los conocimientos musicales, poéticos y dancísticos que poseen las personas, para transformarse en parte de la estructura cultural y social en la comunidad de Concepción.

Si algo hace la música, la danza y la poesía como manifestaciones culturales de una determinada comunidad, es que se tracen diversos vínculos entre las personas que escuchan, baila o cantan un determinado género musical al mismo tiempo. En este caso La Bomba, transversaliza las diferencias sociales pues todo recae en una misma episteme cultural. Logrando que esas brechas causadas por la desigualdad social, se desplacen hacia unos sentires y pensares en donde todos somos iguales culturalmente.

Características y rasgos que son articuladores de la memoria, identidad(es) cultural de estas comunidades. Son la resistencia identitaria que lucha por mantener los diversos conocimientos que, a través del tiempo han sido transmitidos por los guardianes

de la memoria. Pues son quienes protegen y promueven su cultura por medio de sus saberes, que han sido consecuencia de la evolución social y cultural de las comunidades afropastusas.

Así también esta investigación ha logrado identificar, como la música unifica a las personas a través de una expresión cultural. En este caso, La Bomba logra agrupar a las personas que viven las comunidades afropastusas, afroandinas afrochoteñas, para que compartan sus manifestaciones culturales con la comunidad. Alcanzando que sus costumbres y tradiciones se transmitan hacia las demás personas que se encuentran en los territorios del valle del chota y cuenca del río Mira.

Esta investigación también se ocupó de argumentar que La Bomba como instrumento musical, danza, poesía y música; son la principal muestra de que las comunidades afropastusas, afroandinas y afrochoteñas son conocedoras y productoras de conocimientos culturales y ecológicos. Pues son: unos instrumentos, unas canciones, unos bailes que guardan saberes que tienen que ver con el respeto y cuidado de la naturaleza.

En Concepción, las personas son conocedoras de sus costumbres y tradiciones. Pues La Bomba es articuladora de más expresiones culturales, como también es activadora de conocimientos y saberes que tienen que ver con el cuidado y protección de la naturaleza y medio ambiente.

Estos procesos etnomusicológicos presentes en la cultura de La Bomba, contribuyen al desarrollo comunitario por medio de conocimientos sociales, musicales y ecológicos que fortalecen la identidad. Porque estas características trascienden en la memoria comunitaria por medio de una constante evolución social con lo natural, que se regenera a través de permanentes intercambios de múltiples conocimientos sociales y culturales.

Esta investigación ha permitido evidenciar como a través de la tradición oral, con la que cuentan estas comunidades, han logrado mantener sus conocimientos culturales, sociales y sobre todo ecológicos. Pues los saberes sobre la naturaleza y su influencia vital sobre las personas, han sido transmitidos por los guardianes de la tradición oral y memoria, pues son ellos quienes por medio de sus experiencias y vivencias relatan y comparten sus conocimientos respecto al vínculo intrínseco entre naturaleza y personas.

De manera, que La Bomba a través de su oralidad contribuye a que se conserven los ecosistemas, en donde viven las personas y se obtiene los materiales naturales para construir el instrumento musical. Así la etnomusicología planteada desde la perspectiva

ecológica de La Bomba, surge de los conocimientos y saberes que han sido transmitidos oralmente por las personas que han habitado la comunidad de Concepción.

Así La Bomba, como un conjunto de expresiones culturales de los pueblos afroandinos, establece un orden cultural, social y ecológico. Permitiendo que las personas se involucren en la conservación del medio ambiente, a través de la participación comunitaria en encuentros relacionados con la promoción y conservación cultural y ambiental. Por medio de la música que identifica a estas comunidades, con un determinado territorio natural que necesita ser cuidado.

De la misma manera, esta investigación se preocupó por estudiar a la memoria colectiva, la cual se nutre de los conocimientos aprendidos oralmente, como las canciones de la Bomba, que los compositores han creado sus melodías basándose en la tradición oral de las comunidades afroandinas. Sintetizando en esta expresión musical las vivencias y experiencias que han sido guardadas cultural y socialmente en la identidad(es) de las personas.

Así, esta investigación enfatizó la importancia de los saberes ancestrales, las creencias que son parte de la vida diaria de las personas que habitan en Concepción, de sus mitos como parte de su cotidianidad, de sus creencias como fuente de vida y tradición cultural, de su dialecto como parte de la supervivencia y relacionamiento con otras comunidades indígenas y afroecuatorianas.

Son estas manifestaciones culturales las que entrelazan elementos primordiales para las personas que residen en estas comunidades afroecuatorianas, como: el tambor, la danza, la música y la poesía. Elementos que constituyen las principales características de conocimientos culturales que poseen estas poblaciones. Además, que ayuda a consolidar un sistema de valores sociales y comunitarios, presentes en cada uno de los pueblos afropastusos.

El fortalecimiento de la identidad cultural a través de unas manifestaciones culturales que evolucionan en un determinado territorio, comprende la construcción de una propia territorialidad donde es posible cimentar unas propias formas de existencia. Así, la música de la Bomba tiene una intrínseca relación con la danza, con la poesía, con la gastronomía, y principalmente la ecología.

La construcción de la identidad(es) es un proceso social y cultural que se encuentra en una constante transformación. Un proceso que sigue evolucionando al par de los cambios que sufren las comunidades afropastusas, afroandinas y afrochoteñas. En

donde la cultura de la Bomba, establece ciertas características que surgen desde la identidad(es) cultural de las comunidades.

Así también la investigación se ocupó de visibilizar, como la música de la Bomba tiene la capacidad de unificar la diversidad social de la comunidad. Pues a través de su acción socializadora, contribuye a la solidificación de la identidad cultural que posee la comunidad. Este estilo propio de creación musical, hace posible la transmisión de generación a generación; de conocimientos y saberes que los identifican socialmente.

Los legados históricos dejados por los ancestros como la gastronomía, la música y el baile, la tradición oral. Tradiciones y costumbres que se han convertido en conocimientos que han ido pasando de generación en generación, mediante la intrínseca relación entre actividades sociales y expresiones culturales, con que cuentan cada una de las comunidades afropastusas.

Así, La Bomba como eje principal de este estudio investigativo, es considerada como ese conjunto de manifestaciones que se han ido entretejiendo entre las diversas identidades de estos pueblos afrodescendientes.

Construyendo y produciendo conocimientos culturales musicales, dancísticos, instrumentales, poéticos y ecológicos, que sirven para mejorar las condiciones de vida de las comunidades afropastusas, afroandinas, afrochoteñas y afroecuatorianas.

El desarrollo y evolución social de La Concepción se ha encontrado y se encuentra vinculado a las diferentes capacidades, conocimientos y saberes culturales, que se han ido desplegando entorno a unos territorios, en donde La Bomba como expresión viva unifica a los pueblos y comunidades que perviven comunitariamente; permitiendo que las personas encuentren su propio *ethos* cultural.

Obras citadas

- Albán, Adolfo. 2015. *Sabor, poder y saber: Comida y tiempo en los valles afroandinos del Patía y Chota-Mira*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Antón, John. 2007. “Afroecuatorianos: una historia dinámica de identidad, resistencia, y ciudadanía”. En *Afroecuatorianos y afronorteamericanos*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad.
- . 2010. “Territorios ancestrales afroecuatorianos: una propuesta para el ejercicio de la autonomía territorial y los derechos colectivos”. En *La autonomía a debate Autogobierno indígena y Estado plurinacional en América Latina*. Quito: Flacso Ecuador.
- Bastidas, Lucia. 2017. *Memorias del Pueblo Pasto: Primer seminario binacional*. Tulcán: Editorial Universidad Politécnica Estatal del Carchi.
- Beverley, John. 1987. “Anatomía del testimonio”. *Crítica Literaria Latinoamericana* 13, (25): 7-16. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar
- Boccardo, Brenno. 2019. *Vicio y virtud en la música*. Quito: Ediciones Universidad Andina Simón Bolívar
- Borrero, Francisco. 2021. “Los elementos de la música”. 2 de agosto https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_13/FCO_DANIEL_BORRERO_2.pdf
- Bueno, Julio. 1991. *La Bomba en la cuenca del río Chota-Mira. Sincretismo o nueva realidad*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología
- Carrión, Sofía. 2021. “La Bomba del Valle del Chota y Quito”. *Cambio musical y relación identitaria. Antropología Cuadernos de investigación*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE)
- Coba, Carlos. 1980. *Literatura Popular Afroecuatoriana*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología / Ediciones Gallocapitan.
- Congo, Benjamín. 2021. “Mi lindo Carpuela”. *Goraymi*. Accedido 14 de marzo. <https://www.goraymi.com/es-ec/imbabura/ibarra/leyendas-cuentos/leyenda-cancion-carpuela-aise240j5>.
- Congo, Mario. 2014. “A la Estación Carchi”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PgH Udq8it5Q>

- Coronel, Rosario. 1991. *El valle sangriento. De los indígenas de la coca y el algodón a la hacienda cañera jesuita. 1580-1700*. Quito: Flacso Ecuador.
- . 1988. "Indios y esclavos negros en el Valle del Chota colonial". *El negro en la historia de Ecuador y del Sur de Colombia*. Quito: Abya Yala
- Chala, José. 2010. "Los afrochoteños legítimos guardianes de la memoria histórica y del conocimiento". *Conocimientos desde adentro*. Volumen 2. La Paz: FIA, Desarrollo y paz, PIEB.
- Chala, Hermencia. 2018. *El huesito sazonador: Un aporte desde la memoria colectiva de la comunidad para el fortalecimiento de la etnoeducación afroecuatoriana*. Cotacachi: CONAMUNE/Fundación Prodeci.
- D'Agostino, Antonio. 2015. *Identidad, Cultura y Cimarronaje: En la insurgencia/emergencia del pueblo afroecuatoriano 1980-2011*. Quito: Editorial Abya-Yala.
- Díaz, Luis. 1993. *Música y Culturas: Una aproximación antropológica a la etnomusicología*. Madrid: Editorial Eudema
- Enciclopedia temática Argos-Bellas Artes (II) 1982. Barcelona: Editorial Argos L.A.
- Escobar, Arturo. 2002. "El lugar de la utopía. Aportes de Aníbal Quijano sobre la cultura y poder". *Estudios y otras prácticas intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLACSO
- Frith, Simon. 1996. "Música e Identidad". *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- García, Jesús. 2010. "Afroepistemología y Afroepistemológica". En: *Conocimiento desde adentro*. La Paz: Plural Editores
- García, Juan. 1983. *Tradición oral: una herramienta para la etnoeducación. Una propuesta de las comunidades de origen africano para aprender casa adentro*. Quito: Ediciones Genesis.
- . 1984. "Poesía negra en la costa de Ecuador". *Desarrollo de base 8* (1): 33-7. Rosslyn: Fundación Interamericana
- . 2003. *Cuentos de animales en la tradición oral. Valle del Chota*. Quito: Ediciones Fondo Documental Afro-Andino.
- . 2008. "Guardián de la Tradición y la Memoria". En: Ninfa Sánchez, *Biografías*. Quito: Fondo Documental Afro-Andino

- García, Verónica 2017. “Cosmovisión del Pueblo Pasto” En *Memorias del Pueblo Pasto*. Tulcán: Editorial Universidad Politécnica Estatal del Carchi.
- Gobierno Autónomo Descentralizado de Mira. 2021. “Parroquia La Concepción”. GAD Mira. <http://mira.ec/parroquias/la-concepcion/>.
- . 2021. “Geografía de la Parroquia La Concepción”. GAD Mira. <http://mira.ec/geografia/>.
- Guerrero, Pablo. 2010. “Banda Mocha y Bomba Afro ecuatorianas” *Soy música Ecuador*. <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/11/banda-mocha-y-bomba-afroecuatorianas.html>.
- Grupo Juventud. 2011. “Cenizas y ruinas”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jQy6Q5qprs8&list=PLyoxuSdQur3Qgv8t1VKA9bTj-WP7cfBrv&index=26>.
- . 2011. “Por un caminito”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gJqq7YMeLQM&list=PLyoxuSdQur3Qgv8t1VKA9bTj-WP7cfBrv&index=23>
- Halbwachs, Maurice. 2000. *La mémoire collective*. Paris: Editorial PUF.
- Handelsman, Michael. 2001. *Lo afro y la plurinacionalidad, el caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Quito: Editorial Abya-Yala.
- Ibarra, Luis. 2017. “El Ángel prehispánico”. En *Memorias del Pueblo Pasto*. Tulcán: Editorial Universidad Politécnica Estatal del Carchi
- Jelin, Elizabeth. 2012. “¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?”. En *Los trabajos de la memoria*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- León, Edizon. 2016. “Cuerpos-Sonoridades–Memorias y Territorios”. En *Traversari*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- . 2016. “La música del Valle del Chota y re-existencia”. En *Traversari*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Lovato, Estefano. 2016. “La bomba del valle del Chota y río Mira”. En *Traversari*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Medina, Henry. 1996. *Comunidad negra, cambio cultural: El caso de Concepción en sierra ecuatoriana*. Quito: Ediciones Afroamerica / Centro Cultural Afroecuatoriano.
- Molano, Olga. 2008. “Identidad cultural un concepto que evoluciona”. *Opera 7*. (2): 69-83. Bogotá: Universidad del Externado de Colombia

- Mullo, Juan. 2016. "Sonoridades Cimarronas vocales, cabuyas y hojalatas". En *Traversari*. Quito: Casa de la Cultura "Benjamín Carrión"
- Myers, Helen. 2001. "Etnomusicología". En *Las culturas musicales*. Madrid: Editorial Trotta
- Oslender, Ulrich. 2003. "Discursos ocultos de resistencia". Tradición oral y cultura política en comunidades negras de la costa pacífica colombiana. Universidad de Glasgow Escocia
- Pavón, Ivan. 2006. "Procesos de construcción identitaria en las comunidades negras de la cuenca Chota-Mira en tres generaciones abuelos, adultos mayores y jóvenes". *Tenencia de la tierra en los valles del Chota y de Salinas*. Quito: Abya-Yala.
- . 2007. *Identidad afro: Proceso de construcción en las comunidades negras de la Cuenca Chota -Mira*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- . 2015. *Afrochoteñidad: La bomba construcción y exponentes*. Ibarra: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.
- Pazos, Santiago. 2021. "El fréjol, un alimento versátil y con historia". Accedido 4 de mayo. <https://www.elcomercio.com/tendencias/fréjol-alimento-investigacion-cocina-historia.html>
- Pérez, Manuel. 2021. "Ritmo y orientación musical". Accedido 5 de mayo. <https://dialnet.unirioja.es/-RitmoYOrientacionMusical-4099946.pdf>
- Peters, Federica. 2005. *Sobre-vivir a la propia muerte: Salves y celebraciones entre muerte y vida de las comunidades afroecuatorianas de la cuenca del Mira-Valle del Chota*. Quito: Editorial Abya-Yala.
- Ramos, David. 2021. "La memoria colectiva como re-construcción". Accedido 2 de junio. [https://dialnet.unirioja.es/ la memoria colectiva como re-construcción:/articulo/6984235.pdf](https://dialnet.unirioja.es/la%20memoria%20colectiva%20como%20re-construccion:/articulo/6984235.pdf).
- Rice, Timothy. 2001. "Hacia la remodelación de la etnomusicología". En *Las culturas musicales*. Madrid: Editorial Trotta.
- Rodríguez, Lourdes. 1996. "Estamos hecho un puño. Estrategias de reproducción y conflicto en Caldera". Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. <http://hdl.handle.net/10469/108>
- Romero, Luque. 2014. *La etnomusicología y su recorrido histórico*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

- Traverso, Enzo. 2007. "Historia y memoria. Notas sobre un debate". En *Historia reciente*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Walker, Sheila. 2010. "La diáspora africana en la América del Sur hispanohablante". En *Conocimiento desde adentro*. La Paz: Plural Editores

Anexos

Anexo 1: Fotografías



Fotografía 1. Cruz de piedra, frente a la iglesia en la comunidad de Concepción-Carchi
Fuente y elaboración propias



Fotografía 2. Haciendo el cuerpo de la Bomba (Pachaco, combo, cinceles)
Fuente y elaboración propias



Fotografía 3. Maestro Ezequiel Sevilla ajustando la liana (Juan Quereme) al cuerpo de la Bomba Fuente y elaboración propias



Fotografía 4. Monumento en homenaje a Martina Carrillo, Concepción Fuente y elaboración propias