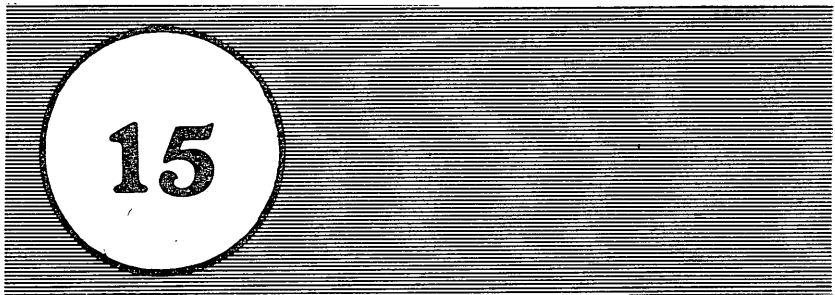


IOA



25 AÑOS

1966 - 1991



15

RS-19-8056

EDITOR: INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA

Casilla 10-02-1478

Otavalo-Ecuador

CONSEJO DE HONOR:

*Plutarco Cisneros Andrade
Segundo Moreno Yánez
Juan Freile-Granizo*

CONSEJO EDITORIAL:

*Carlos Coba Andrade
José Echeverría Almeida
Patricio Guerra Guerra
Hernán Jaramillo Cisneros
Marcelo Valdospinos Rubio*

*MARCELO VALDOSPINOS RUBIO,
Presidente*

Edwin Narváez R., Director General

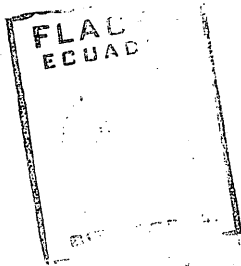
Hernán Jaramillo Cisneros

COORDINADOR



Instituto Otavaleño de Antropología

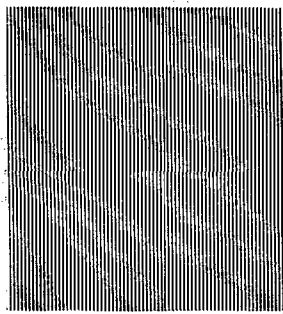
1991



Los artículos que publica esta revista son de la exclusiva responsabilidad de sus autores y no traducen necesariamente el pensamiento de la entidad. Se solicita canje con publicaciones similares.

**Dirección: Casilla Postal 10-02-1478
Otavalo-Ecuador**

RMFN 24B1



Contenido

Pág

Presentación		9
Fundamentos para la definición de una política de investigación	<i>Carlos A. Coba Andrade</i>	11
✓ Reflexiones sobre dos aspectos de la cultura popular	<i>Celso A. Lara Figueroa</i>	21
El sueño de volar	<i>Elizabeth Rohr</i>	27
Artesanía e identidad cultural: una cuestión de historia, ideología y elección	<i>Linda D' Amico</i>	61
La cestería de Imbabura	<i>Hernán Jaramillo Cisneros</i>	71
Las guaguas de pan en San Pedro	<i>Jaime Hernando Parra Rizo y Claudia Afanador H</i>	89
Juegos infantiles de tradición oral en el área urbana de Otavalo	<i>Lola Cisneros de Coba y Clara León Vinuesa</i>	101
Folklore y educación	<i>María Ramírez</i>	143
La bomba en la cuenca del Chota-Mira: sincretismo o nueva realidad	<i>Julio Bueno</i>	171
El sanjuanito o sanjuán en Otavalo	<i>Peter Banning</i>	195
Vida institucional	<i>Marcelo Valdospinos Rubio</i> ...	219

Julio Bueno

**LA BOMBA
EN LA CUENCA
DEL CHOTA-MIRA:
SINCRETISMO O NUEVA
REALIDAD**

Antes de abordar los aspectos del sincretismo cultural (genético-primario; orgánico-funcional), es necesario conocer los criterios (descriptivos, conceptuales o de hipótesis), de otros investigadores con relación a este fenómeno cultural.

Según Alfredo Costales, bomba: "...son versos que improvisa la gente del pueblo en los jaleos. En el Perú y Chile se llaman Pampa. En el Ecuador como en Honduras es el canto popular y baile de los morenos del Chota y Salinas" (Coangue: 1959: 191). El mismo autor en su libro "El Quishi-

huar o el árbol de Dios", tomo 1, emite una descripción organológica: "...es un instrumento musical afroecuadoriano: trátase de un gran tambor construido con aros de naranja previamente secos, en los que tiemplan una piel de cuero de chivo crudo" (pág.: 221).

Para Segundo Luis Moreno es "... una danza de los negros que habitan en el valle del Chota... Las llaman así (bombas) porque las parejas bailan siempre formando "bomba" (redondel, círculo);¹ y creo que bien le queda esta denominación además, porque la composición carece de cadencia perfecta² para su terminación. Por esto vuelve constantemente al principio, en forma circular" (Moreno: 1950: 71).

Carlos Coba (1980: 185) se refiere a la bomba: "... es un baile típico de la región del valle del Chota. Es una mezcla de afro y de serranía, que da como resultado una hibridación folklórica: Afro-andinaecuadoriana, o mejor dicho "Indo-hispano-afroecuadoriana". Sostiene esta hipótesis, diciendo que la bomba posee ritmo afro, pentafonía indígena y forma europea.³ En otro trabajo (Coba, 1981: 89), menciona a la bomba como instrumento: "... es un tambor afroecuadoriano. Dos parches. Confección casera. Se toca con las manos en lugar de la maza".

A estas afirmaciones no se escapan otras con carácter subjetivo (criterios connotativos, con gran densidad de sugestión), como los planteados a nivel de interpretación del fenómeno bomba por Costales: "... expulsa de su pecho las primeras notas de esa música pentafónica, monorítmica, igual a la que todavía sigue sonando en los orígenes del Nilo, en las profundidades misteriosas del Congo ... pese al ruido y al estrépido, diríase el salvaje primitivismo en el canto, hay un dejo de nostalgia... en algunas canciones que hemos podido recoger ... toda la composición es simple, nada poética ... causan desengaño el leerlos (a los poemas), porque parecen las palabras sueltas en la conversación de un niño" (Costales, Coangue: 1959: 193-205).

Este tipo de interpretaciones, aparte de carecer extremadamente de fundamentos científicos a nivel etnomusicológico, ignora los procesos de aculturación, transculturación, etc, de los negros africanos que fueron traídos en calidad de esclavos hacia América.

Revisando las apreciaciones de estos 3 autores encontramos que sus criterios redundan al rededor de dos aspectos generales de análisis:

Organo-
lógico { Instrumento musical
 { membranófono.

Sincres-
tismo { a. Manifestaciones artísti-
 { cas: canto, poesía y bai-
 { le.
 { b. Etnico-cultural en rela-
 { ción al aspecto musical:
 { ritmo: afro.
 { pentafonía: (melodía) in-
 { dígena.
 { forma: europea.

Paralelo a esto, es necesario pre-
cisar que la bomba no solo es una
manifestación dancística-poética-
musical de los negros que viven en
los valles del Chota y Salinas; sino
que trasciende este espacio geográ-
fico y la encontramos también en
parte de la cuenca del río Mira y en
la zona de Intag (cantón Cotacachi).
En el presente trabajo, nos remitire-
mos a estudiar a la bomba como
manifestación cultural-musical, úni-
camente en las comunidades negras
asentadas en la cuenca del Chota-
Mira.⁴

El análisis y estudio de la in-
vestigación bibliográfica y de
campo, nos ha permitido establecer
que el fenómeno BOMBA tiene di-
ferentes acepciones, de orden: orga-
nológico, tímbrico, compositonal
musical, poético, coreológico y as-
pectos antropológicos externos e in-
ternos, que detallaremos a continua-
ción.

1. La bomba, instrumento musical

Las culturas negras asentadas
en la provincia de Esmeraldas y en
la cuenca del Chota-Mira, poseen
géneros característicos, cuyas deno-
minaciones parten del nombre del
instrumento principal de sus grupos
musicales respectivos: marimba y
bomba.

Algunos viajeros registraron la
presencia del instrumento de percu-
sión bomba en la cuenca del Chota-
Mira.

Hassaurek en 1865 (Carvalho-
Neto, 1963: 262), vio la utilización
del instrumento en una hacienda de
la cuenca, describiéndolo así:

"... la bomba... viene a ser un
tambor. Es una especie de barril
de cuyos lados se ha templado
una piel; para tocarlo no se usan
bolillos, sino los dedos o los
puños, y así se da el compás a
los cantores".

Igualmente Festa en 1909
(Carvalho-Neto, 1963: 270), regis-
tra la utilización del instrumento
bomba en la fiesta religiosa de la
Pascua en el valle del Chota; al res-
pecto nos dice:

"La bomba es una especie de barril con dos extremos cerrados por dos pergaminos estirados; el músico golpea sobre estos con los dedos de ambas manos sin interrumpir jamás, ni siquiera para beber el aguardiente, que un compañero le presenta a cada momento llevándole él mismo la copa a los labios".

Juan García (mecanografiado: 15), investigador esmeraldeño contemporáneo, nos dice que el instrumento bomba es utilizado tanto en Esmeraldas como en el Chota, con finalidades distintas:

"En Esmeraldas la bomba se utiliza más comunmente para limosnear antes de las fiestas y para acompañar las imágenes durante las procesiones. Se percute de un solo lado con dos bolillos de madera con cabezas de tela. En Chota la bomba se utiliza especialmente en los 'bailes de la bomba' acompañada de la guitarra y se percute de ambos lados con las manos. Fabricación:" Tanto en la región norte de Esmeraldas como en el Chota, la bomba es un tambor de dos membranas. En consecuencia, está tensada de membrana a membrana utilizando los arillos. En el Chota, la caja es labrada en una pieza de madera de

balso. Las dos membranas son de piel de chivo amarradas con veta".

Según Carlos Alberto Coba, etnomusicólogo del IOA (1981: 89):

"Bomba: tambor afro-ecuatoriano. Dos parches. Confec-ción casera. Se toca con las manos en lugar de la maza. Intag y Chota, Provincia de Imbabura. Río Limones, provincia de Esmeraldas. Micro grupo afro-ecuatoriano".

Sintetizando, la bomba es un instrumento de percusión bime-mbranófono, se toca con las manos, aunque determinadas veces se lo hace con otras partes del cuerpo:

"Yo toco con ambas manos, toco-con el codo, con el pie y con la quijada".

(Informante: Teodoro Méndez: ver OPUS No. 5: 66).

Generalmente existen cuatro po-siciones de la mano al ejecutar el instrumento:

- a. con el asiento trasero de la palma.
- b. con los dedos juntos en po-sición horizontal, golpeando al mismo tiempo.

c. con los dedos juntos pero estando la mano en posición cóncava (apagado o reventado).

d. con los dedos separados (suelos) en golpes sucesivos (repique).

Para ejecutar el instrumento, se lo sostiene entre las piernas y determinadas veces se cambia de lado al instrumento (se le da la vuelta) luego de ejecutar alguna pieza y raramente el momento de su ejecución.

En nuestra investigación de campo hemos llegado a comprobar que la construcción de la bomba se realiza regularmente con los siguientes materiales:

- El aro que conforma la caja de resonancia se lo construye con una pieza de madera de balso.

- Las membranas fijadas y templadas a los extremos del aro por intermedio de amarras (de diverso material) son de cuero de chivo la una y de borrego la otra.

La afinación del instrumento, según testimonios recogidos, parece que está en directa relación con la afinación (grado de tensión de las cuerdas) de la guitarra (en los grupos de bomba). Para algunos (David Lara, informante de Tumbactú) la guitarra se afina en función

de la bomba, para otros es inverso.

El desarrollo en la ejecución del instrumento, ha llevado a inventar e incorporar nuevos procedimientos de obtención de sonidos (efectos), como es el caso del glisando, que se realiza de dos maneras:

a. frotando fuertemente con la yema de un dedo (generalmente el medio) la membrana luego de haber sido golpeada.

b. presionando con el codo la membrana y golpeando al mismo tiempo, lo que permite mayor presión del codo (o quijada en algunos casos) que se tiempe más la membrana, cambiando la altura del sonido.

El instrumento bomba. Cosmovisión

La concepción cósmica del universo dentro de la cultura negra de la cuenca del río Chota-Mira, está relacionada, en el campo musical, con determinadas formas de obtención del sonido en el instrumento (aspectos tímbricos y de altura).

"... ésta para una guitarra no está buena y es lo mismo en ambos lados, hay necesidad de que por ejemplo tenga suelo y cielo, entonces para repicar y

para asentar el golpe, entonces está igual con la guitarra"

(Informante: David Lara: Tumbactú).

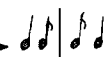
La investigación de campo, nos ha permitido clarificar que:


Cielo: es la obtención del sonido con golpes sucesivos: Repique.


Suelo: es la obtención del sonido con el asiento trasero de la palma (acento principal del ritmo que genera una resonancia constante: pedal, que dura entre golpe y golpe y sobre la cual va el repique).

Sintetizando, en los diferentes ritmos (de base o variaciones), generados por el instrumento bomba, encontramos la dualidad cósmica cielo, suelo.

A continuación, ilustraremos musicalmente estos aspectos:

Ritmo de base bomba → 

Variación del trocaico 

Variación del yámbico. 

2. La bomba: grupo instrumental

La música bomba ha sido interpretada a través del tiempo por diversos grupos instrumentales, principalmente por los denominados grupos de bomba y bandas mochas.

Parece ser que el grupo tradicional de bomba fue el que vio Hassaurek en 1868.

"La parte principal de la orquesta consiste en las voces de las mujeres y de los niños, acompañadas por la voz del tocador del alfandonque. Dando continuas palmadas, cantan una gran variedad de canciones, al compás de la bomba y el alfandonque"

(Carvalho-Neto, 1963: 262).

Festa en 1909 en relación al grupo de bomba, señala:

"... acompañan tales bailes con un canto monótono por parte de las mujeres espectadoras, las cuales además alimentan continuamente las manos, y la salvaje música de dos instrumentos; la bomba y el alfandonque..., el cual unido, al sonido de la bomba, a la alentada de las manos y al canto de las mujeres, forman una música bárbara que nos hace suponer estar en el centro de

Africa"

(Carvalho-Neto, 1963: 270-271).

Este grupo tradicional de bomba se ha ido transformando con el transcurso del tiempo, al igual que su música, debido a diversas influencias externas e internas; así también por factores socio-económicos y culturales.

Algunos instrumentos musicales han desaparecido, otros se han incorporado. Por ejemplo: el alfan-doque, salvo raras excepciones, ya no es utilizado actualmente; por otro lado, se han incorporado instrumentos como: la guitarra, el requinto, el güiro, las maracas, pandereta, las claves e inclusive el bajo eléctrico (influencia externa); igualmente: la hoja, los puros y la calanguana (influencia interna), dando lugar a una gran diversidad en la nomenclatura de los grupos de bomba que existen en la actualidad.

Dentro de los instrumentos de influencia externa, parece ser la guitarra el primero en introducirse al grupo instrumental de bomba; al respecto la información testimonial comprueba esta afirmación:

"Bueno, de anterior que me acuerde, ha sido de guitarristas y la bomba. Dos guitarras, o a veces una chulla y la bomba, nada

más" (Informante: Segundo Congo, Carpuela).

A veces se suele suplantar al instrumento principal del grupo (bomba), percutiendo sobre tanques vacíos, mesas o cualquier otro artefacto percutible que se adapte a este propósito y que se encuentre al alcance de la mano.

Existen indicios de que alguna vez, en la zona de estudio, se utilizó otro tipo de afinación para la guitarra, conocida con el nombre de Galindo.

Los grupos grabados en la zona de investigación, tenían diferentes nomenclaturas instrumentales y vocales, las mismas que describiremos a continuación:

Nombre del grupo: "Los hermanos Padilla".

Localidad: Estación Carchi.

Fecha: 14-X-1988.

Nomenclatura vocal: solista mujer, solista varón, dúo mixto.

Nomenclatura instrumental: solista: requinto, acompañamiento rítmico- armónico: guitarra, acompañamiento rítmico: bomba y maracas.

Nombre del grupo: "Orquesta Típica".

Localidad: Santa Ana.

Fecha: 14-X-1988.

Nomenclatura vocal: solista varón, solista dúo, trío, responso-
rial: trío.

Nomenclatura instrumental:
solista: guitarra, acompañamiento
rítmico-armónico: guitarra,
acompañamiento rítmico: bomba,
calanguana y claves.

Nombre del grupo: "Juventud
de Carpuela".

Localidad: Carpuela.

Fecha: 15-X-1988.

Nomenclatura vocal: solista
varón, solista dúo.

Nomenclatura instrumental:
solista melódico: hoja de naranjo,
requinto, acompañamiento rítmico-
armónico: guitarra. Acompañamien-
to rítmico: bomba y güiro.

3. Diferentes categorías de crea- ción en la música de tradición oral. Aproximaciones para su sistematización (géneros y repertorio)

Dentro de la música de tradi-
ción oral existe una riqueza y diver-
sidad de creaciones, de diferente na-
tureza (vocales, instrumentales,
vocal-instrumentales), que se pre-
sentan en variadas formas de sincretis-
mo (música-poesía; música-dan-
za; música-poesía-danza), con di-
versos aspectos estructurales: rítmi-
cos, modales, arquitectónicos, con
aspectos variados en su contenido,

en su función y con evidentes parti-
cularidades sobre todo estructurales
con carácter regional o local.

Los factores principales, entre
otros, que determinan esta diversi-
dad y explican estas categorías,
según Tr, Mirza (1963: 3), son:

a. Intima relación de la creación
artística con la vida, con lo ritual
(símbolo en acción), mito (símbolo
en palabras).

b. La capacidad creativa y el ta-
lento artístico de determinada cultu-
ra.

c. El buen mantenimiento a tra-
vés de los siglos de la mayoría de
las creaciones artísticas tradiciona-
les.

d. La contribución dada por las
generaciones simultáneas (niños, jó-
venes, adultos) y las sucesivas.

Existen diferentes modalidades
de reflejar la vida tanto individual
como comunitaria a través de múlti-
ples categorías de creación. La ex-
presión artística algunas veces
puede ser realista, otras mágica ri-
tual.

Para especificar las diferentes
categorías de creación, la etnomusi-
cología utiliza el término abstracto

de género.

Según Tr. Mirza (Ibid: 5): "El género dentro de la música de tradición oral es una agrupación de creaciones, generalmente sincréticas, relacionadas entre ellas por el carácter semejante de su temática, por el carácter semejante de estilo compositivo y de sus estructuras, como también por la función que cumplen dentro de la vida social-cultural de los hombres".

Por lo visto anteriormente, los componentes principales y definitorios del género dentro de la música de tradición oral son: la *unidad temática*, la *unidad estructural* y la *unidad funcional*, componentes que incluyen o implican otros (como: modo de ejecución individual o de grupo, ocasión de canto, etc.).

Reunidos estos componentes definitorios, las creaciones de tradición oral que incluyen el fenómeno musical, pueden ser agrupadas en un gran número de géneros o esferas de creación:

- Cantos infantiles,
- canciones de cuna,
- cantos rituales de matrimonio,
- cantos rituales de difuntos,
- cantos rituales de iniciación.
- cantos rituales de invocación (curación).

- cantos vocales de danza,
- melodías instrumentales de danza, etc.

Según I. Szenik (Ibid, Curso de Folklor Musical V. II: 1964: 6), los géneros dentro de la música de tradición oral: "... aparte de ser cierta modalidad de reflejo vivencial, son también categorías históricas que expresan la vida y mentalidad de cierto conglomerado social, en sus diferentes etapas de desarrollo. Siendo creados en épocas históricas diferentes, son generados por ciertas condiciones social-económico-culturales específicas".

Los géneros cumplen una *función utilitaria*, relacionada con los momentos más importantes de la vida social-cultural del hombre y su trabajo.

Relacionados con los acontecimientos, estos géneros son integrados a ciertas *costumbres* que se dan generalmente como acciones *ceremoniales*; algunas veces espectaculares, siguiendo un *ritual* constituido por la tradición; y, como modo de realización, les es inherente el *sincretismo* y la *ejecución colectiva*.

Los géneros dentro de la música de tradición oral tienen un carácter relativo, elástico, algunas veces un género puede ser interferido (en

la práctica) por elementos de otro género, pudiendo en algunos casos llegar hasta a substituirse recíprocamente.

Existen diferenciaciones claras que aparecen en la práctica de la música de tradición oral que nos conducen a agruparlas en otras categorías: repertorios. Estas diferenciaciones se manifiestan por la edad, por el sexo, por la profesión y por el modo de ejecución; así tenemos:

a. Según la categoría de *edad*: existe un repertorio infantil, otro juvenil, de adultos, de viejos.

b. Según la categoría de *sexo*: existe repertorio específico femenino y otro masculino.

c. Según la *profesión*: repertorio pastoril, etc.

d. Según el *modo de ejecución*: un repertorio vocal, otro instrumental (vocal-instrumental), solístico o de grupo, etc.

Según Tr. Mirza e I. Szenik (1964: 11) "Los repertorios tienen una importancia secundaria en la sistematización de la música de tradición oral", recomendando como la más indicada sistematización a aquella que parte de los géneros. Al mismo tiempo plantean algunos criterios directrices que nos conduzcan hacia la sistematización de los géne-

ros:

a. Criterio Histórico (método comparativo).

b. Criterio Funcional: 1. géneros relacionados con un acontecimiento u ocasionales; y, 2. géneros no relacionados con acontecimientos o no-ocasionales.

c. Criterio Estructural-musical (aspectos musicales semejantes).

Conjugando algunos criterios (históricos, funcional, estructural, didáctico), los mismos autores plantean el orden en la sistematización de los géneros:

I. Música de tradición oral en la vida familiar:

1. Repertorio infantil.
2. Canciones de cuna.
3. Repertorio para matrimonios.
4. Repertorio para difuntos.

II. Música de tradición oral que acompaña los trabajos y festividades:

1. Repertorio pastoril.
2. Repertorio del ciclo agrario.
3. Repertorio para fiestas religiosas.

III Melodías vocal-instrumentales de danza.

La bomba como género

Considerados los aspectos anteriores, notamos que la bomba tiene una diversidad temática, pero una unidad estructural y funcional, lo cual nos permite clasificarla como género.

A continuación anotaremos los elementos principales que conforman el género "Bomba":

1. A nivel de fuentes de emisión y de estructura composicional es un género:

a. Predominantemente vocal-instrumental (grupos de bomba).

b. Instrumental (bandas mochas: instrumentos parlantes; y, excepcionalmente, grupos de bomba).

2. Se presenta con diversos niveles de sincretismo:

a. Sincretismo genético-primario a nivel de múltiples manifestaciones artísticas reunidas: música-poesía-danza.

b. Sincretismo etno-cultural a nivel de "corpus" estilístico: el fenómeno musical recibe influencias o toma elementos de otras culturas (española e indígena).

3. Contiene variados aspectos estructurales:

a. rítmicos: sistema rítmico de danza.

b. modales: predomina la pentafonía anhemitónica con bi-centralismo total y paralelismo modal.

c. arquitectónicos: formas respensoriales y con refrán.

4. Presenta múltiples aspectos en su contenido, en su función con evidentes particularidades regionales o locales.

4. Aspectos musical-dancísticos

a. Lugar que ocupa la música de danza en el complejo coreográfico. Momentos de manifestación

La música de las danzas populares, por sus atributos específicos de naturaleza psicofisiológica y artística, representa una de las más importantes manifestaciones culturales sincréticas, cuya funcionalidad se manifiesta no solamente como acompañante de la coreografía propiamente dicha, sino que se separa de ésta como una expresión artística independiente.

En la vida cultural del valle del Chota-Mira, la música de las danzas populares se encuadra perfectamente en la homogeneidad (rasgos culturales) característica de la zona, comprendiendo todos los procesos evolutivos de ésta, reflejándolos de cierta manera propia, característica, acompañando o sin acompañar a la

coreografía. Pero, nacida de la danza y para la danza, la música que acompaña a la coreografía popular pide en primer término, ser analizada en su funcionalidad originaria (sincretismo genético-primario).

La relación genética con la coreografía, determina a la música no solamente características estructurales elementales como el ritmo y la forma (arquitectura), sino otros fenómenos como la variedad, desaparacimiento (el caso de la danza Bundi) o la creación de nuevos tipos musicales.

Por otra parte (y debido al hecho de que la música sola, puede ser utilizada como simple divertimento de la colectividad) se evidencia su carácter independiente, dentro de una modalidad de existencia diferente a aquella de la simbiosis con la coreografía, lo que va a generar en la concepción del ejecutante instrumentista y de la colectividad una nueva acepción: como melodía de danza. En este caso se le da al concepto funcional-originario un alargamiento hacia el sentido afectivo de la música, que es suficiente para crear nuevas imágenes y funcionalidades artísticas. Esto nos conduce al hecho de que la música en nuestra época, se demuestra más rica tipológicamente que la coreografía.

A esto podemos agregar que los momentos de manifestación coreográfica son menos frecuentes que los musicales independientes (música sin coreografía).

Los bailes (la botella, el cade-razo, la angara, el puro, la zafra, la representación pantomímica de la corrida de toros -según Hassaurek-, el actualmente desaparecido bundi, etc.) se realizaban y realizan (algunos) en los matrimonios, velorios de niños, en las festividades de los santos patronos de las diferentes comunidades, en los eventos no tradicionales (festivales de bomba, concursos de bomba y bandas mochas, etc.), mientras que la música sola (sin coreografía) se realizaba y realiza en determinadas fiestas sociales (algunas veces se contratan grupos para estas ocasiones) o por simple diversión.

b: Sobre la música de danza bomba. Sus características y factores evolutivos.

Actualmente la homogeneidad folklórica de la zona aparece como resultado de un largo proceso de pulimiento, y el encontrar los factores determinantes de su evolución constituye uno de los principales problemas impuestos por la investigación.

A continuación desglosaremos las características y los factores determinantes de la evolución de la música de danza en la zona de la cuenca del río Chota-Mira, con el contenido específico para cada característica y factor:

1. Factor social-económico: El contexto en que se desarrolló inicialmente el género bomba fue la hacienda cañera colonial, la cual:

"... era un sistema productivo, altamente integrado y nacional, basado en el empleo de mano de obra esclava y cierta, jerarquizada y atada al sistema por el huasipungo, y cuya producción estaba orientada al consumo de un mercado regional y nacional" (Espín: 1986: 694).

Debido a las características mencionadas, la hacienda cañera constituía un contexto cerrado, lo que de alguna manera permitió el mantenimiento del hecho cultural en su estado tradicional. Los cambios socio-económicos y políticos: manumisión de la esclavitud, construcción del ferrocarril y la reforma agraria, fueron factores determinantes para la transformación del género tanto a nivel estructural como temático y funcional.

2. Estructura étnica y demográfica de la zona: La mayor parte de asentamientos en la cuenca del Chota-Mira están habitados por población negra, existiendo también asentamientos con población mestiza que se dan a raíz de cambios económico-sociales producidos en el presente siglo (construcción del ferrocarril a San Lorenzo, Reforma Agraria, etc).

Existe una interinfluencia cultural entre estos dos grupos que se manifiesta en:

a. presencia de algunos instrumentistas mestizos en los grupos de bomba y bandas mochas de la zona.

b. algunos cantantes negros interpretan música mestiza.

c. las comunidades negras además de la bomba, en sus fiestas bailan: pasodobles, pasillos, polkas, marimbas, alzas, etc. y más recientemente: cumbias, vallenatos, etc, lo que demuestra serias influencias dadas por factores externos e internos, que serán tratados más tarde.

3. Los medios de ejecución musical: Son definitorios para la evolución coreográfica. Los grupos musicales con sus diferentes instrumentos, contribuyen con sus posibilidades sonoras características llegando a enriquecer las modalidades

expresivas, contagiando a los bailarines con sus variaciones rítmicas expresivas, que generan una respuesta coreográfica: variaciones de pasos, mayor acentuación en los mismos, agrandamiento de movimientos, etc, que más tarde pueden o no incluirse dentro del patrimonio tradicional. A continuación transcribiremos parte de una entrevista que nos concediera Diómedes Aguas, informante de la población del Chota:

"Las parejas suelen pedir 'más bomba', entonces el instrumentista (ejecutante de la bomba) aumenta la intensidad (con variaciones rítmicas) y los bailarines los movimientos de la danza".

4. La concepción artística de la comunidad: Es el factor que tácitamente determina la aceptación o rechazo de ciertas manifestaciones nuevas, como también su inclusión o no dentro del fondo tradicional.

5. La concepción artística del ejecutante-instrumentista: Representa la puesta en vigencia y circulación del repertorio. Debido a su personalidad, a sus aptitudes artísticas, a su concepción musical, a sus posibilidades creativas, a su circulación geográfica, el instrumentista es el promotor principal en la difusión, el que en parte mantiene la existencia

de los géneros y repertorios (en este caso el género bomba) y el principal transmisor de los conocimientos musicales a través de la oralidad.

6. La moda: Al margen de su poder efímero, puede separar con gran rapidez lo viejo y abrir largamente las puertas a lo nuevo, inclusive cuando éste no es recomendado. Otras veces como capricho, puede retomar y reponer al día quien sabe qué elementos ya desaparecidos.

7. Los movimientos artísticos: Constituye un factor importante, tanto por la difusión de actividades dancísticas y musicales regionales, como también por la promoción que da (algunas veces con cuidado) con competencia (generalmente) a lo nuevo artístico. Por este tipo de movimientos (rurales y urbanos) se desarrollan los grupos musicales y coreográficos, con participantes de diversas generaciones.

Algunos artistas de la región han emigrado a los centros urbanos (los hermanos Congo, el grupo Llamarada residen en Ibarra; el grupo Angara, en Quito), en donde desenvuelven sus actividades de difusión, a la vez que reciben otro tipo de influencias artísticas, que en lo posterior dará frutos importantes o no, para el desarrollo del género.

8. La circulación de la música de danza: Generalmente independiente de la manifestación coreográfica, contribuyó mucho a su viabilidad en la memoria colectiva y mucho tiempo después de que el tipo coreográfico salió de su repertorio, lo que condujo a una gran riqueza tipológica musical, pero denotando una herencia determinada por la íntima relación estructural evidenciada por los impulsos del ritmo coreográfico, perfectamente correspondientes con los acentos musicales.

9. Difusión interna del género bomba: A través de festivales, generalmente realizados en sus propias comunidades, aunque se ha trasladado su difusión (externa) a localidades estrictamente urbanas (Ibarra, Quito).

10. Los medios de difusión mecanizados: Algunos grupos de la zona: los hermanos Congo, juventud de Carpuela, los Románticos, los hermanos Espinoza, etc, han realizado grabaciones discográficas, determinando actualmente, por su nivel de difusión interna en la zona, la conformación de un repertorio casi fijo para las jóvenes generaciones, influyendo mucho hasta llegar casi a establecerse como un modelo del gusto actual hacia el género.

11. Influencias externas: Representa un proceso generado por la circulación de los habitantes de la zona, como también por la presencia de los medios de comunicación. A continuación diferenciaremos los niveles y factores de influencia:

a. Influencias de las zonas culturales (coreográfico-musicales) vecinas: inter-étnicas e interculturales.

b. Influencia de la música popular que se difunde a través de los medios de comunicación (radio, televisión, etc).

12. La tendencia de evolución: De la estructura morfológica de la música de tradición oral bomba es un importante factor determinante que se manifiesta con ciertos elementos que no son específicos a una sola categoría cultural-artística (sincretismo). Esto se presenta como resultado de una evolución general de la concepción artística popular y se genera desde las posibilidades de un desarrollo interior del fenómeno artístico.

Todos estos factores determinantes aparecen dentro de una continua e íntima interdependencia, y su presencia es un fenómeno en constante transformación. Estos factores no tienen una existencia permanente al mismo nivel, pueden desaparecer

o cambiar según la necesidad histórica del período respectivo. Por ejemplo: podría ser que en cierto período llegue a desaparecer el aporte creativo del ejecutante (debido a: la difusión del género a través de medios mecanizados como el disco o cassette, incidiendo en los instrumentistas -especialmente jóvenes- a nivel creativo, normando su interpretación -a nivel de influencia repetitiva- por intermedio de clisés rítmicos -de base-, armónicos y melódicos), llegando a estancarse ese factor. Igualmente en otros períodos, se pueden incorporar otros factores. Por ejemplo: la inclusión de la hoja dentro de los grupos de bomba (fenómeno dado por la influencia-interna- de la banda mocha) llegando en última instancia a enriquecer el acervo tímbrico de los grupos de bomba.

En el estado contemporáneo (de nuestros días) de la música de tradición oral bomba, estos factores tienen un carácter actual e influyente, son aspectos importantes que parecerían ser leyes o normas.

5. La danza dentro del género bomba

La danza es un componente del sincretismo genérico primario del género bomba. Vinculada a la música bomba, fue igualmente registrada

por Hassaurek (1868) y por Festa (1909):

"... su danza no es el lento y medido paso de los indios, sino que está caracterizada por salvajes carreras y saltos y las extravagantes gesticulaciones peculiares de los africanos. Bailan varias danzas, algunas de las cuales son irresistiblemente cómicas. En esto tienen un grado mayor de genio inventivo que la muchedumbre blanca y chola, que no puede ir más allá del lento y monótono alza que te han visto. Hubo una danza especialmente divertida, que era la representación pantomímica de la corrida de toros. El paso era del alza que te han visto, pero mucho más rápido. La mujer ataca a su pareja intentando embestir como un toro. El varón, sin perder el compás ni marrar un paso, esquivo el ataque. Ay de pareja que no sea lo suficientemente ágil para evitar el golpe; caería al suelo por la fuerza de la embestida. La danza está acompañada de los vehementes y cómicos gestos propios de la raza negra. Los bailarines continúan sin interrupción, pareja tras pareja, hasta que antes entre a relevarlos; pero el cambio de parejas no interrumpe ni un solo momento la ejecución de la danza,

como tampoco hay interrupción en el canto... el bailarín tiene que danzar mientras la mujer lo haga o hasta que alguien acuda a reemplazarlo..." (Carvalho-Neto, 1963: 262-263).

"... Las danzas de estos negros son muy variadas, pero dos son las preferidas. En una, la mujer de una pareja de danzantes finge agredir a su compañero tratándolo de golpearle con la cabeza como haría un toro que quiera embestir; el bailarín con variadas y cómicas contorsiones trata de evitar los golpes, sin interrumpir la danza; después las partes se invierten, el hombre ataca y la mujer se defiende, y al final ésta

da un abrazo al hombre y así termina el baile. El otro baile semeja a aquella llamada "La Chilena": el bailarín y labailarina se mantienen unidos con dos pañuelos, de los cuales cada uno se sostiene de los extremos con la mano; la habilidad de los bailarines consiste en ejecutar, con la mayor desenvoltura posible, variados movimientos, sin perder el tiempo y sin desunirse, ni enredarse en los pañuelos" (Carvalho-Neto, 1963: 271).

La investigación bibliográfica y de campo, nos ha permitido encontrar sistematizaciones diferentes y variedad de manifestaciones coreográficas respectivamente.

SISTEMATIZACION DE LAS MANIFESTACIONES COREOGRAFICAS

C. Sachs, ⁵ clasifica las danzas humanas desde tres puntos de vista:

Según la naturaraleza de los movimientos	}	Danzas convulsivas:	agitación y movimientos preternaturales.
		Danzas conscientes:	el ejecutante se exalta pero equilibradamente.
Según los temas y tipos	}	Danzas abstractas:	ocultan su sentido casi siempre bajo el aspecto común de la ronda uniforme, la danza no varía aún cuando varíe su objeto o función.
		Danzas Mímicas:	Representa las aspiraciones se mima la caza provechosa, la guerra segura del triunfo, etc.
		Danzas Mixtas:	con características de las dos anteriores.
Por su forma	}	Danzas individuales	
		Danzas coro-circulares	
		Danzas de pareja	

Carlos Vega (1956: 56-57) clasifica al igual que Sachs, las manifestaciones coreográficas en:

Danzas individuales: el hombre solo o la mujer sola constituyen todo el espectáculo.

Danzas colectivas: danzas de grandes grupos en que hombre y mujer no se reconocen como pareja.

Danza de pareja: suelta o tomada,
a. pareja suelta interdependiente, en donde las parejas combinan sus evoluciones y forman rondas, molinetes, arcos, etc.

b. pareja suelta independiente, la pareja realiza sus evoluciones sin relación con las otras parejas.

Descripción y aproximaciones a la sistematización de algunas manifestaciones coreográficas dentro del género bomba

El caderazo: Es un baile de pareja, en donde la mujer, constantemente está buscando a su pareja para golpearla con la cadera. El hombre debe evitar que esto suceda. "... un descuido, sobre todo para el hombre, significaría una vergonzosa caída y la hembra habría vencido, entre las risas y burlas de la concurrencia" (Costales, 1959: 196).

La botella: Igualmente es un baile de pareja en donde la mujer lleva sobre su cabeza una botella, en perfecto equilibrio, sin permitir que ésta se caiga.

6. La bomba como fenómeno musical narrativo: musical-oral-histórico

El estudio de la oralidad constituye uno de los aspectos más importantes para aquellas sociedades en donde la escritura -al menos- en su forma occidental, no es utilizada para la transmisión de los conocimientos culturales, históricos, etc.

Los pueblos sin escritura han logrado conservar y desarrollar mejor el carácter específico de la tradición oral, que aquellas tradiciones halladas en sociedades que conocen ya la escritura.

En lo que se relaciona con la etnomúsica, podemos indicar que una característica principal de la misma constituye la transmisión oral del fenómeno sonoro, así como el aprendizaje de diversas técnicas que difieren de las de la música escrita académica.

La música bomba de la cuenca del río Chota-Mira, posee características orales que es necesario remarcar. Sus textos se encuentran en

directa relación con la vida cotidiana y comunitaria, es decir constituyen parte esencial de la historia oral de las comunidades negras asentadas en la cuenca. Al respecto veamos:

Domingo siete de junio
vino el río y se llevó
plantas que nos daban vida
vino el río y se llevó...

Ya no quiero vivir en este Car-
puela
porque lo que tenía se llevó el
río
ya me voy, yo ya me voy
al Oriente a trabajar

Que lindo puente
el del Juncal
Jaime Roldós
dejó donando,
que lindo puente
el del Juncal

Ojalá el presidente León
cumpla con todo lo que ofreció
y así todos podamos disfrutar
de pan, techo, empleo y libertad

La oralidad en la música
bomba posee las siguientes caracte-
rísticas estructurales:

Texto:

Forma responso-
rial: elemento atri-
cario

Forma estrófica:
influencia europea
o española.

La oralidad presenta, también, un carácter psicológico y probablemente de origen africano, al relatar o contar mediante la música, hechos acaecidos en la vida cotidiana comunitaria. Al respecto, debemos señalar que en el África Occidental, la historia ha sido transmitida tradicionalmente de forma oral; no obstante, la tarea de narrar la historia fue encomendada a la casta de Griots, verdaderos especialistas de la música:

"La participación de los Griots era necesaria en todos los momentos importantes de la vida, como el nacimiento, el matrimonio, etc. Cantaban también las alabanzas de sus huéspedes y conocían la historia de las familias... los Griots narradores cantaban las grandes epopeyas tradicionales, los hechos de armas, de los héroes, el país, el amor, etc. (Konte, 1986: 22).

Por otra parte, la oralidad en la poesía negra, de la zona de estudio, manifiesta características vinculadas a la cosmovisión. (Dualidad cósmica: cielo y suelo). Veamos:

Ya sale la luna *hermosa* cielo
con barandillas de plata
a mí lo que más me gusta
son los *dengues de esta mulata*

Alto camina la *luna* cielo
y un lucero le acompaña
que triste se pone el *hombre*
cuando la *mujer* lo engaña suelo

La mujer es comparada con la luna (cielo), sin embargo la mujer es terrenal (suelo), pero también es el medio para relacionar lo terrenal con lo celestial.

7. La bomba como factor unificador

La mayoría de canciones (música popular) que se escuchan en la zona, son inmediatamente transformadas y readecuadas en función del ritmo de base del instrumento bomba, de la nomenclatura instrumental del grupo bomba, integrándose de esta forma (a manera de apropiación) a la circulación musical a nivel de repertorio.

En nuestra recopilación, hemos grabado alguna música de otros géneros, transformada a bomba: cumbias, vallenatos, alba-zos, etc; es decir, toda la música es trasladada a "estilo" bomba.

La bomba, aparte de ser un instrumento, un grupo instrumental, un género musical sincrético, es también un factor unificador.

8. Aspectos antropológicos internos

En nuestro país, las diferentes características históricas, económicas socio-culturales, en relación con la población negra, han dado lugar a la configuración de dos culturas negras distintas: la cultura negra esmeraldeña y la cultura negra de la cuenca del río Chota-Mira.⁶

Por sus características específicas (sincretismo genético primario y sincretismo etnocultural), la bomba como género constituye un símbolo de cohesión cultural de la cultura negra de la cuenca del río Chota-Mira.⁷

8.1 Aspectos antropológicos externos

Es interesante saber que la bomba, como manifestación musical, es un fenómeno propio de varias culturas negras americanas.

Storm Roberts (1978: 31-35), en relación a la danza bomba de Puerto Rico expresa:

"La danza bomba de Puerto Rico usa dos tambores, el burlador y el requinto... casi siempre hay un tambor principal, que improvisa, junto con uno o dos más, que tocan secuencias repetidas. En la bomba de Puerto Rico es el requinto el que improvisa... los tambores de los bomba de Puerto Rico recibían con frecuencia atributos sexuales, como en Ghana, y se los llama macho y hembra, un vestigio de la personalidad africana de los instrumentos... la bomba tiene muchos elementos africanos: melodía de frases cortas muy repetidas; ritmos complicados y variados: una forma de danza colectiva que incluye instrumentos, bailarines y espectadores, y donde nadie es pasivo..."

Hace un tiempo atrás en Santo Domingo, existió la manifestación musical de la bomba, pero en la actualidad ha desaparecido.

"Es interesante que también en Santo Domingo se le llamara bomba a la música negra más apegada a la tradición africana y es posible que la debilidad de la formación de plantaciones esclavistas allí fuera un factor importante en su desaparición, en contraste con Puerto Rico donde la bomba ha mantenido una impor-

tancia fundamental y es uno de los reconocidos troncos principales de la música popular Puertorriqueña contemporánea: evidente, por ejemplo en la salsa" (Quintero Rivera, 1986: 20).

Costales nos dice que la bomba constituye el baile popular de "los morenos del Chota y Salinas" al igual que en Honduras (ver capítulo III, pág. 71).

Por otra parte, aunque no como manifestación musical, bombas, es también "término del habla diaria en Estados Unidos (Bombs)" que se aplica a acentos fuera del tiempo fuerte, utilizados por los percusionistas, recurso que se hizo muy común durante la era del "Bop" y en el Jazz moderno, pero que no era del todo desconocido con anterioridad a esa época" (Schuller, 1978: 392).

Lo visto nos conduce a pensar que el término bomba se encuentra estrechamente ligado a diversas manifestaciones negras americanas, no obstante, esta diversidad, no suprime de ningún modo su unidad de manifestación musical negra americana.

Es muy posible que las características generales de la música del Africa Occidental se encuentren pre-

sentes, en diversos grados, en las diferentes manifestaciones "bomba" americanas.

Notas

- 1 Si aceptamos este criterio, deberíamos pensar igualmente que otras danzas, como por ejemplo el sanjuanito (coreogramas en círculos), deberían llamarse bombas.
- 2 Aquí el autor denota una óptica de análisis basada en el sistema de pensamiento musical Tonal-funcional Mayor-menor. La música bomba se constituye en base al sistema Modal, capítulo que será tratado más tarde.
- 3 Es necesario mencionar (como lo demostraremos más tarde) que la pentafonía indígena es mayoritariamente anhemitónica, como también lo es la pentafonía de Africa occidental (al respecto ver Nettl, 1985: 171). De acuerdo a esto se podría pensar de que la pentafonía en la bomba es de origen africano; sin embargo creemos que las características de estructura modal similares (segundas mayores y terceras menores) entre la pentafonía indígena y africana, facilitaron su influencia recíproca.
- 4 No queremos decir que las manifestaciones culturales musicales que se dan en la zona de Intag, no correspondan a la bomba; sino que simplemente esa zona no se encuentra dentro de

nuestra área de estudio.

- 5 (Ver Carlos Vega, 1956: 50-55).
- 6 Existe un asentamiento de negros en el valle de Catamayo en la provincia de Loja, sin embargo por diversos factores económicos sociales, políticos, etc., no han llegado a consolidar una cultura homogénea.
- 7 El instrumento bomba ha sido registrado en la provincia de Esmeraldas por Carlos Alberto Cobo y Juan García, no así el género.

Bibliografía

- CARVALHO-NETO, Paulo de
1963 **Bibliografía Afroecuatoriana**. Editorial Universitaria, Quito.
- COBA, Carlos Alberto
1980 **Literatura popular afroecuatoriana**. Colección Penderos, No. 43, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo.
- 1981 **Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador**. Colección Penderos, No. 46, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo.
- COMISEL, Emilia
1967 **Folklor musical**. Ed. Didáctica y pedagógica, Bucarest.

COSTALES, Alfredo

1959 **Coangue**. Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía, Quito.

ESPIN, Jaime

1986 "Historia agraria de la cuenca del río Mira: de la hacienda cañera a la agroindustria y a las fincas ganaderas". En: **Cultura**, No. 24b, Banco Central del Ecuador, Quito.

FRANCO, Juan Y FREIRE, Pablo

1986 "Desde el Chota: la bomba". En: **Opus**, No 5, Banco Central del Ecuador, Quito.

GARCIA, Juan

s.f. Breve presentación de los instrumentos musicales asociados a ritos afro-ecuatorianos en la zona norte de Esmeraldas. Mecanografiado.

KONTE, Lamine

1986 "El griot: cantor y archivo de la sociedad africana". En: **El correo de la Unesco**, París.

MIRZA, Tr, y otros

1963 **Curso de folklor musical: II parte**. Ed. Didáctica y pedagógica, Bucarest.

MORENO, Segundo Luis

1950 **La música en el Ecuador**. Tomo II, Quito.

QUINTERO RIVERA, Angel

1986 "Ponce, la danza y lo nacional: apuntes para una Sociología de la música puertorriqueña". En: **Música**, Ed. Casa de las Américas, La Habana.

SCHULLER, Gunter

1978 **El jazz, sus raíces y su desarrollo**. Ed. Víctor Lerú, Buenos Aires.

SRTORM ROBERTS, John

1978 **La música negra afroamericana**. Ed. Víctor Lerú, Buenos Aires.

SZENIK, I. y otros

1964 **Curso de folklor musical, V. II**. Reproducción Conservatorio Gh Dima, Cluj-Napoca.

VANSINA, Jan

1968 **La tradición oral**. Ed. Labor, Barcelona.

VEGA, Carlos

1956 **El origen de las danzas folklóricas**. Ed. Ricordi, Buenos Aires.