

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
ESCUELA DE EDUCACIÓN MUSICAL



ALVARO MIGUEL ROSERO PONCE

***LA BOMBA DEL CHOTA, una explosión de saberes, propuesta para el  
aprendizaje integral.***

Director: Dr. Fernando Palacios Mateo. PhD

QUITO, febrero 2019

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR



DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **ALVARO MIGUEL ROSERO PONCE**, C.I.100152111-9 autor del trabajo de graduación titulado: **“LA BOMBA DEL CHOTA, UNA EXPLOSIÓN DE SABERES, PROPUESTA PARA EL APRENDIZAJE INTEGRAL”**, previa a la obtención del grado académico de **LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN MENCIÓN EDUCACIÓN MUSICAL** en la Facultad de Ciencias de la Educación:

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 14 de febrero de 2019

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Alvaro', is written over the printed name and ID number.

Alvaro Miguel Rosero Ponce  
CI 100152111-9

**DIRECTOR:**

Dr. Fernando Palacios Mateos, PhD

**LECTORES**

Mgr. Fernando Avendaño León.

Mgr. Marcelo Luje Morales.

## **Agradecimientos**

Con este trabajo de investigación agradezco la gran oportunidad de estudiar y la generosidad con la cual me fueron compartidos muchos saberes, valores y conocimientos. A las personas que formaron parte de esta propuesta: dirigiendo, escuchando, leyendo, conversando, escribiendo, corrigiendo, fotografiando, tocando, jugando, soñando, construyendo, grabando para todos un abrazo. Al arte por darme siempre nuevas rutas para ser feliz.

A la Bomba y sus saberes.

## **Dedicatoria**

Dedico esta propuesta para el aprendizaje de los saberes de la Bomba del Valle del Chota a todos quienes sueñan despiertos, bailan hasta dormidos, tocan un instrumento como si fuera un arcoíris, a los cultores de la Bomba de todos los tiempos, a los educadores populares y sus ganas de cambiar el mundo, a David Lara que se liberó para tocar la Bomba.

## **Resumen**

El presente trabajo de investigación es una propuesta para el aprendizaje integral de los saberes de la Bomba del Valle del Chota, tales como: música, danza, tambor y memoria histórica, como un aporte en la construcción de la identidad cultural ecuatoriana. Es importante conocer dichos saberes desde una mirada intercultural, debido a que el fenómeno migratorio, por un lado ha permitido difundir la cultura afrochoteña, no obstante, se ha perdido el carácter ritual integrador del aprendizaje. Por lo tanto, esta propuesta contempla de manera creativa a dichos saberes, a partir del diseño de una serie de “encuentros culturales” donde las actividades lúdicas nos adentran en la historia y cultura de los habitantes del Valle del Chota, utilizando para esto los aportes de: la pedagogía del oprimido, la educación no formal, la etnoeducación, la pedagogía del cuerpo y del juego. Además, se busca una apropiación afectiva de esta manifestación cultural del Valle del Chota como un bien intangible patrimonial del Ecuador.

### **Palabras clave.**

Bomba, saberes de la Bomba, tambor Bomba, música Bomba, danza Bomba, aprendizaje de la Bomba.

## **Abstract**

This investigation is a proposal for the integral learning of the knowledge of "La Bomba del Valle del Chota", such as music, dance, drums and historical memory, as a contribution in the construction of the Ecuadorian cultural identity. It is important to know this knowledge from an intercultural perspective, since migration, on one hand has allowed the "afrochoteña" culture to spread, but on the other hand, the integrating ritual character of learning has been lost. Therefore this proposal contemplates this knowledge in a creative way, through the design of a series of "cultural meetings" where the ludic activities take us into the history and culture of the inhabitants of the Chota Valley. For this purpose the contributions of the pedagogy of the oppressed, the non-formal education, the pedagogy of the body and the game have been used. Besides, this investigation also tries to encourage the affective appropriation of this cultural manifestation of the Chota Valley, as an intangible Ecuadorian asset.

### **Keywords:**

Bomba, Bomba knowledge, Bomba drum, Bomba music, Bomba dance, Bomba learning

El significado del término diáspora quiere decir sembrar a través de, hace alusión al proceso por el cual los africanos, brutalmente desarraigados de todo lo que conocían, echaron nuevas raíces, produciendo nuevos frutos en las tierras donde se encontraron. En todas las Américas estos sobrevivientes, migrantes involuntarios, después de un trauma tan enorme, tuvieron que empezar inmediatamente, en una situación de opresión inimaginable, a crear nuevas identidades y crear nuevas culturas. Las fundamentaron en los saberes que trajeron de África en sinergia con lo que se encontraron en su nueva tierra, creaciones que marcaron con su originalidad las sociedades de todas las Américas. (Walker, 2010, pág. 6)

## ÍNDICE

Consideraciones Generales .....	1
<b>1. MODELOS PEDAGÓGICOS .....</b>	<b>6</b>
1.1 Pedagogía del Oprimido .....	6
1.2 Educación No Formal.....	9
1.3 Etnoeducación .....	12
1.4 Pedagogía del cuerpo y el juego .....	16
1.5 Aprendizaje Integral .....	18
1.6 Interculturalidad.....	20
<b>2.LOS SABERES DE LA BOMBA .....</b>	<b>23</b>
2.1 MEMORIA HISTÓRICA.....	23
2.1.1 Introducción .....	23
2.1.2 Éxodo de africanos a América. ....	23
2.1.3 Esclavitud en el Valle del Chota: Concertaje y Huasipungo .....	26
2.1.4 Manumisión en el Ecuador .....	30
2.1.5 Ley de Reforma Agraria de 1964.....	32
2.1.6 La migración de afrochoteños.....	35
2.1.7. Significados del término Bomba.....	36
2.1.8 Patrimonio Cultural Inmaterial .....	38
2.2 LA BOMBA COMO DANZA .....	40
2.2.1 Introducción .....	40
2.2.2 La danza el lenguaje artístico del cuerpo.....	41
2.2.3 La Bomba una danza ancestral de la comunidad .....	43
2.2.4 Aprendiendo a bailar la Bomba. ....	47
2.3 LA BOMBA UN GÉNERO MÚSICAL .....	50
2.3.1 Introducción. ....	50
2.3.2 Historia de la música Bomba del Chota.....	50
2.3.3 Descripción musical de la Bomba del Chota. ....	52
2.3.4 Elementos musicales de La Bomba del Chota.....	52
2.3.5 La forma musical de la Bomba del Chota.....	53
2.3.6 Ritmo de la Bomba del Chota.....	56
2.3.7 La armonía de la Bomba del Chota.....	58

2.3.8	Los recursos estilísticos musicales de la Bomba del Chota.....	59
2.3.9	Función de los instrumentos musicales en la Bomba del Chota.....	60
2.3.10	Formatos e instrumentos en la Bomba del Chota .....	61
2.3.11	Melodía en la Bomba del Chota.....	64
2.4	<b>LA BOMBA DEL CHOTA COMO INSTRUMENTO.....</b>	64
2.4.1	Introducción .....	64
2.4.2	Tambores bимembranófonos .....	65
2.4.3	Historia del tambor Bomba.....	66
2.4.4	Técnica instrumental y Patrón rítmico.....	66
2.4.5	Construcción tradicional de la Bomba.....	69
2.4.6	Construcción urbana de la Bomba .....	71
2.4.7	Técnica para tocar la Bomba.....	79
<b>3.</b>	<b>ENCUENTROS.....</b>	<b>84</b>
3.1	Introducción.....	84
3.2	Encuentro uno.....	89
3.2.1	Planificación .....	89
3.2.2	Desarrollo de actividades.....	90
3.2.3	Construcción .....	94
3.2.4	Círculo de Reflexión.....	94
3.2.5	Material de apoyo .....	95
3.3	Encuentro dos .....	97
3.3.1	Planificación .....	97
3.3.2	Desarrollo de actividades.....	98
3.3.3	Construcción de la Bomba (parte 1) .....	104
3.3.4	Círculo de Reflexión.....	104
3.3.5	Material de apoyo .....	104
3.4	Encuentro tres .....	107
3.4.1	Planificación .....	107
3.4.2	Desarrollo de actividades.....	108
3.4.3	Construcción de la Bomba (parte 2) .....	113
3.4.4	Círculo de reflexión .....	113
3.4.5	Material de apoyo .....	114
3.5	Encuentro cuatro.....	120

3.5.1 Planificación .....	120
3.5.2 Desarrollo de actividades .....	121
3.5.3 Construcción de la Bomba (parte 3) .....	124
3.5.4 Círculo de reflexión .....	124
3.5.5 Material de apoyo .....	125
3.6 Encuentro cinco .....	126
3.6.1 Planificación .....	126
3.6.2 Desarrollo de actividades .....	127
3.6.3 Construcción de la Bomba (parte 4) .....	134
3.6.4 Círculo de reflexión .....	135
3.6.5 Material de apoyo .....	135
<b>4. CONCLUSIONES.....</b>	<b>140</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>142</b>
<b>6. ANEXOS.....</b>	<b>146</b>
6.1 Memoria Fotográfica .....	146
6.2 Entrevistas .....	162

## Consideraciones Generales

Este trabajo de investigación plantea una propuesta de aprendizaje del conjunto de saberes alrededor de una manifestación cultural, que se originó en el Valle del Chota<sup>1</sup> y en la cuenca del Río Mira y que se conoce como la “Bomba del Chota”, que se expresa en forma de música, danza o como el instrumento que lleva el mismo nombre.

Sin embargo, no podemos separar estas manifestaciones artísticas de su contexto cultural, social e histórico donde se originan y que son su inspiración y caldo de cultivo para su desarrollo. La memoria histórica, las costumbres, los mitos y las leyendas que forman parte de su entorno cultural, también se consideran parte de los saberes de la Bomba, ya que de su interrelación deviene su desarrollo.

Los saberes de la Bomba se han transmitido de generación en generación a partir de un proceso de aprendizaje, en un contexto cultural que ha favorecido la formación integral de los sujetos que han participado en dicho proceso, a través de las prácticas que se transfieren en la ritualidad de lo cotidiano y de los conocimientos que se imparten en los grupos de danza y música, por parte de quienes han desarrollado su experticia en la enseñanza. En algunos casos, un miembro de la familia, se constituye en un guía en el proceso de aprendizaje.

Debido a la migración de los habitantes del Valle del Chota hacia las ciudades, el afrochoteño fue perdiendo esta ritualidad formativa de los saberes de la Bomba y fue adaptándose a dinámicas citadinas como: el empleo de muchas horas diarias en el trabajo y su consecuente reducción de las horas que destina a su tiempo libre, a su formación personal.

---

<sup>1</sup> Región ecuatoriana situada en la cuenca del río Chota-Mira entre las provincias del Carchi e Imbabura.

Esta propuesta pretende propiciar, de manera consciente y creativa el aprendizaje integral de los saberes de la Bomba, utilizando para esto herramientas formativas sustentadas en los aportes de la pedagogía del oprimido, la educación no formal, la etnoeducación y la pedagogía del cuerpo.

## **Tema**

Etnoeducación artística

## **Título**

*LA BOMBA DEL CHOTA, una explosión de saberes, propuesta para el aprendizaje integral.*

## **Problema**

Este estudio propone fortalecer el proceso de recuperación de la integralidad en el aprendizaje de los saberes de la Bomba, considerados un bien y un legado de un grupo afrodescendiente que contribuye al desarrollo de la identidad cultural ecuatoriana.

En las poblaciones afrodescendientes, asentadas en el Valle del Chota y en la cuenca del río Mira, nacen los saberes de la Bomba, que fueron aprendidos de manera integral en los ritos festivos y sociales, debido a que forman parte de su bagaje cultural. El fenómeno migratorio del campo a la ciudad, produce un rompimiento de este carácter integral de aprendizaje, ya que se genera una división entre quienes se dedican a la música, y quienes se dedican a la danza o a la construcción del instrumento Bomba; situación que acarrea el resquebrajamiento de la interrelación que existe entre el arte, la memoria histórica y cultural.

## **Justificación**

Los saberes de la Bomba del Chota abarcan: la danza, el género musical, el instrumento y la memoria histórica, que en su conjunto son una manifestación cultural que se origina en la cultura afroecuatoriana de las riberas de los ríos Chota y Mira. En la actualidad, debido a los fenómenos migratorios, gran parte de la población afrodescendiente habita en las grandes ciudades, concentrados en barrios periféricos, como es el caso de personas que residen la ciudad de Quito, quienes alejados de los espacios en los que se transmitían los saberes de la Bomba en su conjunto y, sintiendo la necesidad de mantener viva su cultura, han creado grupos para socializar y difundir dichos saberes, sin embargo en esta acción se han disociado los diferentes componentes de esta manifestación cultural. Por ello, es necesario desarrollar una propuesta que viabilice y mejore el aprendizaje de los citados saberes, con la participación de la pedagogía que favorezca su desarrollo, aportando en la construcción de la identidad cultural, no sólo del pueblo afroecuatoriano, sino como un patrimonio que pertenece a un país.

La transmisión de conocimientos de los saberes de la Bomba se realiza en el Valle del Chota de manera integral, durante la vida de las personas, a partir de la observación y la participación en la cultura festiva. Como se señaló en párrafos anteriores, este proceso se ve afectado con la migración del pueblo afrochoteño a las ciudades donde los migrantes se han adaptado al aprendizaje específico de oficios y profesiones, y en lo que se refiere al arte; se han formado como músicos, bailarines o constructores de instrumentos. Este estudio plantea la recuperación de la integralidad del aprendizaje, desde una perspectiva contemporánea, de los saberes de la Bomba, iniciativa que podría aplicarse a otros fenómenos culturales similares.

La creación de una propuesta que garantice a la comunidad afrochoteña migrante y a la sociedad en general, aprender, entender, compartir y socializar los saberes de la Bomba como un aporte a la construcción de la identidad cultural ecuatoriana, se constituye en una salvaguarda de gran importancia, en el proceso de declaración de la Bomba del Chota como un Patrimonio Cultural; una vez que el pedido de la Asociación Humberto Padilla, de que se declare a los saberes de la Bomba como un bien patrimonial, ha sido aceptado por el Instituto de Patrimonialización y el Ministerio de Cultura del Ecuador.

### **Metodología.**

Para la realización del presente trabajo de investigación se tomó en consideración el enfoque educativo desde una perspectiva social, creativa, liberadora, de la educación no formal, que además fortalece nuestra identidad cultural. Por tal razón se escogió la “Pedagogía del Oprimido” del filósofo y educador brasilero Paulo Freire. Así como también los aportes ha realizado la naciente Etnoeducación debido a la vinculación del proceso artístico con la cultura afrodescendiente como un saber ancestral de la comunidad del Valle del Chota y por último a lo que se ha denominado como Pedagogía del cuerpo, del juego y la interculturalidad por considerarse importante en la resignificación del cuerpo como un sujeto que construye conocimientos, a partir del momento que inicia el juego con otros, establece diálogos intergeneracionales, interdisciplinarios propiciando a un aprendizaje integral, holístico.

A continuación se encuentra una sección que contempla una investigación de los saberes de la Bomba empezando con la memoria histórica, la Bomba como danza, la Bomba como música y la Bomba como instrumento. Que no cumplen un papel formal de investigación, sino más bien como insumos teóricos útiles para adentrarnos en la tercera sección que está compuesta de cinco encuentros culturales, en los cuales donde se proponen actividades a realizarse entre los talleristas

y facilitadores, donde a manera de consignas a resolver por el colectivo se desarrollan un conocimiento sobre los saberes de la Bomba desde la experiencia a un conocimiento significativo que incluye la construcción de un tambor con recursos urbanos.

## **Objetivos**

### **Objetivo general**

Diseñar una propuesta metodológica que contemple a la Bomba del Valle del Chota como un aprendizaje integral de saberes, a través del diálogo intercultural e intergeneracional y la aplicación de métodos lúdicos de enseñanza, estableciendo así un modelo de aproximación a un fenómeno cultural, que cultive y potencie este legado. Además, este trabajo investigativo pretende constituir un aporte al proceso de construcción de la identidad afroecuatoriana.

### **Objetivos específicos**

- Conocer los saberes de la Bomba.
- Analizar los principios filosóficos, estéticos, pedagógicos en los que se desarrolla el aprendizaje de los saberes de la Bomba.
- Elaborar y socializar la propuesta de aprendizaje.

# 1. MODELOS PEDAGÓGICOS

## 1.1 Pedagogía del Oprimido

Se abordó este trabajo de investigación del aprendizaje de los saberes de la Bomba a través del enfoque de la “Pedagogía del Oprimido”, propuesta por el profesor y filósofo brasileño Paulo Freire<sup>2</sup>; puesto que es pertinente el análisis que él realiza sobre el proceso de aprendizaje, en el que postula la educación popular como alternativa a la educación bancaria que es parte de una pedagogía de las clases dominantes, que se reproducen en los espacios de formación. Dicha pedagogía bancaria parte del supuesto de que las personas no poseen ningún conocimiento (no saben nada) y que, por lo tanto, necesitan de un educador, poseedor de este conocimiento (sabe), que deposite en ellas la información (en los estudiantes) que se limitarán a repetir.

Esta propuesta de aprendizaje, recoge las experiencias de un taller realizado con la Comunidad afrochoteña, residente en el barrio Carapungo<sup>3</sup> de la ciudad de Quito, realizado en los meses de mayo 2016 a septiembre 2017, en el que se partió del principio de crear un conocimiento desde los talleristas y no para los talleristas; tal como lo plantea Paulo Freire. Crear una pedagogía con el oprimido y no para el oprimido.

Paulo Freire generó un método que procura dar al ser humano, la oportunidad de redescubrirse, mientras asume reflexivamente su propio proceso de emancipación; sin embargo, cabe señalar que nadie puede liberarse individualmente ya que, este proceso parte del diálogo como una acción colectiva entre grupos artísticos con la sociedad. Este planteamiento aterrizado en la

---

<sup>2</sup> Fue un educador y experto en temas de educación. Uno de los más influyentes teóricos educativos del siglo XX.

<sup>3</sup> Barrio asentado al norte de Quito, pertenece a la parroquia de Calderón.

propuesta particular a la que se hace alusión en este documento, ha permitido difundir los saberes de la Bomba, y también ha facilitado el empoderamiento de quienes participaron en el taller, como sujetos de una historia, de manera consciente.

Este empoderamiento conlleva una politización que edifica la cultura popular solidaria y creativa que genera procesos sociales y estéticos que retroalimentan los saberes de la Bomba, que permiten valorar la ritualidad, los momentos históricos de la organización popular y genera nuevos hitos para la manifestación de dichos saberes. El eje fundamental del planteamiento de Freire explica como la pedagogía puede contribuir a la construcción de una sociedad más justa, no solo por el carácter reflexivo de la sociedad, sino porque parte de la realidad y del sujeto de aprendizaje como protagonistas de la educación. En el caso de esta propuesta de aprendizaje de los saberes de la Bomba, se busca a través de la creatividad abordar los temas de identidad cultural, discriminación, desigualdad económica, equidad de género, memoria histórica, migración y alienación.

Los encuentros que se generaron en Carapungo contienen el mismo espíritu que los “círculos de cultura” que había planteado Freire porque reunió a facilitadores que promovieron que los saberes que cada participante traía, sean compartidos en una dinámica de construcción colectiva del conocimiento. El círculo de cultura en el método de Paulo Freire, es un espacio de educación no formal, creado por él, donde revive la vida en profundidad crítica: La conciencia emerge de un mundo vivido, lo objetiva, lo problematiza, lo comprende como proyecto humano (Freire, 1969).

Así como Freire consideraba que cada persona tenía un universo significativo de palabras con las cuales se debía empezar la alfabetización,<sup>4</sup> de esa misma manera, este proceso de

---

<sup>4</sup> Freire creó un método de alfabetización a inicios de los 60s en Brasil.

aprendizaje propone que se debe reconocer ese universo significativo, no solo de palabras sino, de sonidos, historias, ideas, mitos y reflexiones que conforman un proceso creativo para el desarrollo de la Bomba, con una carácter de concienciación social, política y estética a partir de las vivencias de las personas, y de cómo éstas ven y sueñan el mundo.

Freire escribe en 1973 el libro *¿Extensión o Comunicación?*, en el concibe a la extensión de la cultura como una operación invasora, mientras que de modo opuesto, argumenta que la comunicación de la cultura fomenta la concientización, es decir que no es posible aprender si los saberes están en contradicción con la experiencias personales. (Freire, 1973). Se considera que este análisis es de vital importancia, ya que en este proceso de aprendizaje se busca integrar lo tradicional, con lo contemporáneo, en un sentido dinamizador, en el que el carácter conflictivo que se genera entre “lo nuevo” y “lo viejo” se convierte en un diálogo profundo de mucho respeto, donde el fluido que viabiliza un resultado significativo es el campo de la creatividad artística y la reflexión social (Freire, 1968).

El diálogo, nos dice Freire “Es el encuentro de los hombres que pronuncian el mundo...en un acto de creación y recreación” (Freire, 1968 pág. 63). Para que esto se produzca en un camino formativo se necesita, a más del enfoque educativo, lograr una actitud del maestro y del estudiante, basada en el respeto al proceso, en el deseo de aprender, de ir más allá de la información. Al decir de la danza, en esta propuesta, no se debe pensar en un conjunto de pasos que se va a memorizar, sin entender que no sólo trabajamos con un cuerpo biológico sino con un cuerpo social, psicológico, antropológico y político que vive esta experiencia del aprendizaje, que encuentra un vínculo entre los saberes de la Bomba, resignificando en su cuerpo una posibilidad de comunicarse con otro llamado bailarador y otro llamado público, con quien establece un segundo diálogo.

## **1.2 Educación No Formal.**

Esta propuesta de aprendizaje está fundamentada en los principios de la educación no formal, debido a que no pretende la consecución de un título académico. Si no, la motivación a adquirir conocimientos relacionados con un legado cultural que se manifiesta como: música, danza, memoria histórica de los habitantes del Valle del Chota y la cuenca del río Mira como un método holístico, participativo y amigable. Como lo señala el investigador Marcelo Morales “Muchas veces el punto de partida es el intento por generar el deseo de aprender (algo) en el otro y el convencimiento de que puede hacerlo” (Morales, 2009, pág. 17).

La educación es una interacción formativa e informativa que implica transmisión de conocimientos y se ha ido desarrollando hasta llegar a convertirse, en muchos casos, en un procedimiento formal a través de una institución con un sistema y modelo pedagógico en el que se definen los roles de estudiante y profesor, que a través de evaluaciones certifican los conocimientos y experticias adquiridas. A estas y otras características se les conoce como educación formal. Esta propuesta no hará énfasis en los elementos clásicos de la educación formal como son: los horarios rígidos, las aulas de clase con pupitres, la verticalidad y jerarquización de profesor y alumno.

En cuanto a los contenidos, están relacionados a la realidad social, histórica, mítica que son abordados de manera integral como lo puntualiza Jaime Sarramona López en su artículo que habla sobre los principios que justifican la metodología no formal en la, educación de adultos. “(...) en cuanto a la forma de estructurar los contenidos, se destaca el principio de la interdisciplinariedad, puesto que la realidad nunca es fragmentaria y sólo mediante procesos globalizadores se puede acometer su comprensión y análisis...” (López, 2018 pág. 68).

El carácter lúdico de la propuesta hará que la experiencia individual sea fortalecida por un grupo que jugando, aprende y además, aporte desde su universo cognitivo, ya que cada persona tiene diversas características personales: edad, velocidad de aprendizaje, conocimientos previos, temperamentos, que se manifiestan en el juego como fortalezas. “Entonces el grupo se erige en elemento reforzador inmediato y lugar de intercambio de información y vivencias. Cada sujeto aporta sus experiencias para que surja la interacción enriquecedora” (López, 2018 pág. 73).

Se utilizará la metodología basada en problemas; es decir, cada juego propuesto tiene una consigna que por lo general, será buscar una solución o varias soluciones a una tarea propuesta; dicha solución tendrá que ser buscada de manera creativa, por lo tanto, si bien el guía de la actividad sabe la solución, en el camino para conseguir una posible solución están muchos aprendizajes. La técnica consiste, nos dice Minder en (López, 2018) “Poner un problema que active un deseo, de manera que su solución implique necesariamente la localización del interés suscitado por las tareas de búsqueda y de emisión de respuestas definidas previamente por el educador, como estados para engendrar el comportamiento terminal” (López, 2018, pág. 54).

Por citar un ejemplo que relaciona lo descrito anteriormente con este trabajo de investigación, se hace referencia a las actividades prácticas que en el capítulo “encuentros” y más precisamente en el juego, “La cacería de los gatos y ratones” que se detallará más adelante, donde el objetivo primordial musical trata sobre la subdivisión del pulso, entre negras y corcheas, porque es así como deben moverse los gatos y los ratones, no obstante las estrategias que se dan a los gatos para cazar y a los ratones para no ser cazados, son infinitas y hace que se desarrollen conjuntamente otras habilidades como la de consciencia espacial, agilidad para tomar decisiones, trabajo en equipo, entre otras. Por lo tanto no solamente se aprende lo concerniente a lo musical sino que se

desarrolla la creatividad, la capacidad de elaborar estrategias, de control emocional, de ordenarse en cuanto a reglas, de disfrutar en colectivo, etc.

Es necesario partir de una mirada intensa en el aprendizaje basado en el reconocimiento del otro como persona y por lo tanto, como actor de su propio conocimiento interior, de su particularidad determinada por su contexto social y su individualidad en formación. Debido a esto los encuentros de educación no formal propuestos en esta investigación, integran a personas de diversas edades, con todos los niveles de formación artística, tengan o no una ascendencia choteña. Es decir que la diversidad intercultural se convierte en una fortaleza al momento de compartir los saberes.

En la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire, hace hincapié en que nadie te enseña, ni nadie aprende solo, por eso, el facilitador en la educación no formal, no desaparece, adquiere algunas facetas: aquel que planifica, propone el material didáctico, agencia la propuesta de aprendizaje, está inmerso en la comunidad, compartiendo y aprendiendo saberes; con un alguien que a diferencia de la educación formal, no es un sujeto vacío por llenar de información, sino más bien, es el protagonista de la construcción de su conocimiento. Por tal razón la educación no formal debe generar un espacio que fortalezca su desarrollo integral a nivel: artístico, intelectual, social, político, humanista, estético que tenga como característica medular el ser creativo en acción, es decir con una gran necesidad de relacionarse con el mundo a través del arte.

Muchas veces, se cree que la educación no formal es útil solo para ciertas edades o en algunas etapas de la vida, más bien todas las personas de cualquier edad tienen derecho de participar de un proceso de aprendizaje en el que incluyan sus conocimientos previos, a través de sus experiencias o su inocencia. Lo importante es desarrollar competencias de un “saber hacer”; es decir, aprender a bailar, tocar instrumentos, construir la Bomba. También, un “saber comprender”

que es desarrollar la investigación, la búsqueda basada en la curiosidad y un “saber sentir”, esto tiene que ver con amar la cultura, valorar lo ancestral, apasionarse con esta posibilidad de aprender para crear e impulsar la Bomba. Tal como lo menciona el investigador en educación Julián De Zubiría Samper “La finalidad de la educación no puede estar centrada en el aprendizaje, sino en el desarrollo” (Samper, 2006, pág. 5). Su desarrollo en experticias que desencadenan en ser mejor humano tanto como artista.

Otro aspecto importante dentro de esta propuesta de aprendizaje, lo tomamos de la educación humanística, facilitando en el individuo sus propias potencialidades en un marco de autenticidad generado por un ambiente amable, alegre, que ayude a un empoderamiento de su identidad cultural y a la autorrealización. Si parafraseamos a Carl Rogers diremos que es necesario crear un ambiente propicio para que el educando "pueda ser lo que es". (Rogers, 1996).

Nada mejor para generar un ambiente solidario y divertido, es que una propuesta de aprendizaje como aquella que aquí se propone, es que esté basada en una pedagogía lúdica, donde cada actividad requiere de dinámicas participativas, creativas que conforman el método en sí.

### **1.3 Etnoeducación**

Para este estudio se considera de vital importancia los aportes de la naciente Etnoeducación en nuestro país, que si bien se avanzó en el reconocimiento de los derechos colectivos de las nacionalidades indígenas y población afro a través de la Asamblea de Montecristi, aún muestra dificultades que hay que enfrentar. Es que, aunque tengamos un marco teórico progresista, su desarrollo o implementación en la vida pública es muy lento, a tal punto que recién se están elaborando las acciones afirmativas. Aun cuando es importante la iniciativa de la declaración de los saberes de la Bomba como Patrimonio Cultural del Ecuador para los organismos del estado, es

un objetivo que debe ser promovido desde los grupos artísticos y culturales, para que se dé su real consolidación y sobre todo hay que generar salvaguardas que garanticen que los saberes de la Bomba no se perderán en el tiempo. De ahí que es pertinente generar espacios de formación, desarrollo y difusión de los saberes de la Bomba

El pensamiento ancestral es lo fundamental en la etnoeducación, pero no como un dogma sino como un elemento complementario con el pensamiento contemporáneo; es decir apreciado como un diálogo en el que la dialéctica facilita la comprensión del mito y su relación con la cotidianidad actual. Como señalan Rojas y Castillo en un rastreo conceptual sobre la emergencia de esta definición, “La noción de etnoeducación resulta de un desplazamiento y apropiación al terreno educativo del concepto de etnodesarrollo. (Castillo, 2008, pág. 15). Es así que cuando las comunidades buscan proyectos autosustentables basados en la tradición, se dan cuenta que deben generar un proceso formativo de las nuevas generaciones, es ahí que surge la necesidad de crear no sólo contenidos provenientes de los conocimientos ancestrales, sino combinarlos con aquellos que están presentes en los currículos formales y aplicar esta fusión en las comunidades; usando su medio natural (ríos, campo, árboles) como aulas laboratorio, concertar y planificar acorde a sus tiempos (siembra, cosecha, día, noche) los diversos horarios y definir además quienes serían los encargados de impartir conocimientos que se complementen con los traídos de la ciudad; como la experiencia de Diomár Marcelo Muñoz López, facilitador indígena Tatuyo del Departamento de Vaupés en Colombia.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Humboldt, I. (24 de marzo de 2010). *Etnoeducación*. Obtenido de Etnoeducación: [https://youtu.be/jGj1lXcd\\_tc](https://youtu.be/jGj1lXcd_tc)

La Etnoeducación se manifiesta en una potente capacidad de reparar y significar de modo creativo vivencias de gran sufrimiento. En este sentido la educadora colombiana Elizabeth Castillo Guzmán hace un análisis de la situación de los africanos secuestrados y esclavizados, quienes una vez desembarcados en América, reinventaron un modo de existencia que conservó una parte de su pasado en el continente madre y echaron mano de algo nuevo, adaptado del mundo que los esclavizó, eso es lo que se conoce como la diáspora africana. (Guzmán, 2016).

El PhD Juan de Dios Mosquera, director del Movimiento Cimarrón de Colombia, considera que la Etnoeducación es un derecho de la sociedad a la educación con identidad étnica, sea indígena o afrocolombiana, a conocer su aporte dentro del proceso histórico en el desarrollo del país. Esta forma de educar se remonta al proceso de esclavización en el cual sometieron a un grupo de personas provenientes de África, a las que tuvieron que inventar bajo la denominación de “negro”, apelativo que implicaba seres que no eran considerados personas sino animales para las labores del campo, las minas y las tareas domésticas. Dicha condición tuvo el aval de la iglesia católica, que justificó esta opresión, aduciendo que los afros no tenían alma; esto generó un pensamiento racista que se arrastra hasta la actualidad. Incluso después de la manumisión, la iglesia que era la encargada de la educación en la sociedad, no le permitió el acceso a la comunidad afrodescendiente, sumiéndola en un atraso educativo profundo.<sup>6</sup>

El investigador y docente Yeison Meneses Copete ubica el nacimiento de la Etnoeducación en América Latina, allá por los años 80 como reivindicación política de los movimientos sociales, sin embargo, aclara que ésta es una práctica ancestral en las comunidades afrodescendientes y que

---

<sup>6</sup> Mosquera, J. d. (11 de mayo de 2011). Obtenido de: Etnoeducacion y comunidad afrocolombiana <https://www.youtube.com/watch?v=gFx1q0iZzxE&t=2s>

se ha mantenido por la tradición del aprendizaje: viendo, escuchando, preguntando, experimentando y replicando; muestras de ello son los saberes de la Bomba, que se han transmitido de generación en generación y que están vivos a pesar de la distancia provocada por la migración. (Meneses, 2016) En la actualidad, “Los discursos sobre etnoeducación han puesto sobre el tapete el tema racial y étnico como bandera.” (Meneses, 2016, pág. 39); sin embargo, están interrelacionados con otras lógicas de exclusión: clase, género, migración y diversidad sexual. Por lo tanto, dentro de este proceso de etnoeducación, en la que se enmarca la propuesta de aprendizaje de la Bomba, esta debe ser considerada como una herramienta de trabajo que permita a las comunidades afrochoteñas reafirmar su emancipación y a la sociedad en general entrar en un proceso de descolonización de la mente y el corazón.

Las declaraciones realizadas en torno a la cultura afrodescendiente ecuatoriana reconocen en la Constitución Ecuatoriana del 2008 y en el ámbito académico de nivel superior muchos de los derechos del pueblo afro de nuestro país. Sin embargo su implementación dentro de la educación primaria y media o como políticas culturales, es todavía incipiente; por esta razón, en la mayoría de la sociedad es todavía un tabú el aporte histórico que el pueblo afro realizó y realiza en la construcción de nuestra nación. Solamente nos formamos una opinión influenciada por los medios de comunicación masiva, cuando folclorizan o caricaturizan las manifestaciones culturales, circunscriben la participación de la comunidad afro en el fútbol con un sentido utilitario que fomenta la estigmatización anacrónica y además en programas televisivos que ahondan más los prejuicios que son reproducidos por los consumidores de comunicación masiva sin hacer ningún análisis crítico de los mensajes, por esa razón se justifica y normalizan la discriminación social que promueve una explotación y su consecuente desigualdad social.

La propuesta pedagógica etnoeducativa busca el reconocimiento de la pluralidad del conocimiento y el diálogo entre: el pensamiento afro con otros mundos. Esta iniciativa se mueve en la lógica de la descolonización del pensamiento, no solo de las personas afro, sino de las personas mestizas, indígenas, etc., desde una perspectiva anti-racista, libertaria y revolucionaria del sistema educativo. (Meneses, 2016).

#### **1.4 Pedagogía del cuerpo y el juego**

En este trabajo de investigación sobre los saberes de la Bomba que incluye una propuesta integral de aprendizaje, se ha elaborado una serie de actividades para realizarlas en encuentros entre talleristas y facilitadores que se reúnen esencialmente para jugar con elementos de la música, la danza y la memoria histórica. Se utilizará el cuerpo como el territorio donde se alojan los conocimientos, las experticias, los miedos, la espontaneidad y las posibilidades físicas como: altura, peso, agilidad, etc. Considerando que la expresión corporal, las habilidades, los miedos, los conocimientos son construcciones culturales. De ahí que se considera primordial la resignificación del cuerpo “objeto” hacia un cuerpo “sujeto” de la creación artística y de su emancipación social. En la sección “encuentros” de esta investigación hay una serie de actividades corporales que han sido creadas o tomadas de los diversos talleres donde se aprendió la música, el teatro, la danza y la memoria histórica a partir de juegos, llamados dinámicas o actividades prácticas.

Se ha propuesto al juego como un vehículo de construcción de conocimientos debido a que, al ser una actividad que nos divierte por un factor interno, es decir cuando jugamos interviene nuestro cuerpo y mente para con creatividad conseguir un objetivo, esto promueve que se genere, una experiencia significativa. El juego desde la perspectiva pedagógica tiene dos componentes que se complementan, el componente racional que está dado por los objetivos y reglas de cada juego (actividad) y por el componente irracional que está ligado a la diversión, entretenimiento, disfrute,

competencia, creatividad, audacia, experticia, creencias y muchos más elementos subjetivos que más allá de atravesar el eje de la cultura, lo superan, en tanto que el juego no es exclusividad de los seres humanos. ¿Quién no ha visto a cachorros perseguirse, morderse la cola por puro placer? Al parecer en el juego a pesar de ser una actividad que goza de libertad, existen ciertas normas o consignas. Incluso en el juego de los animales están claras las reglas, como lo menciona el investigador Johan Huizinga en su libro *Homo Ludens*. “...no hay que morder la oreja del compañero. Aparentan como si estuvieran terriblemente enfadados. Y lo más importante, parecen gozar muchísimo de esto” (Huizinga, 2007, pág. 11).

Hay una relación de carácter psicológico entre el juego y el ejecutar instrumentos musicales, tal es así que, en algunos idiomas árabes y germánicos, se usa la misma palabra para designar a las dos actividades. Esta coincidencia entre lenguas muy distintas no puede ser por préstamo, sino que comparten elementos racionales e irracionales para su desarrollo, siendo su fin más allá de la utilidad de un placer estético de quienes ejecutan la música y el juego, la consecución de satisfacciones subjetivas “La validez de sus formas y de su función se halla determinada más allá del concepto lógico y de las formas visibles o palpables” (Huizinga, 2007, pág. 202)

La Pedagogía del Cuerpo es la conjugación de diferentes saberes que pretenden propiciar dos transformaciones fundamentales en los sujetos: la primera, está relacionada con la mirada que tiene el sujeto sobre sí mismo y su corporalidad, porque a partir del autoconocimiento se podrá resignificar su cuerpo como un cuerpo creativo, desde las experiencias propias, no desde un modelo preestablecido como lo ha hecho el folclor. La segunda transformación, tiene que ver con la pertenencia de los sujetos a una cultura, conformada por instituciones que representan una ideología, uno de cuyos fines ha sido la enajenación de los sujetos justamente para su dominación y la posibilidad de asumir una postura crítica de este hecho. Por lo tanto, dicho pedagogía, en sí ya

es un camino a la liberación cultural. “El objetivo educativo es recreativo, no se dirige a la asimilación perfecta de una serie de secuencias de movimientos concretos para una presentación, sino que promueve el desarrollo integral de la persona a través de la Danza y el Baile” (Montavez, 1998, pág.52).

Esta idea de educar teniendo en cuenta cuerpo y mente no es nueva: el método Montessori o la Escuela Nueva ya buscaban sacar el aprendizaje fuera del aula. “Las clases estaban encaminadas a desactivar el cuerpo de su apropiación formal y a exponerlo a situaciones donde el instinto era el motor del movimiento. Ello generaba, composiciones que permitían aprender, y al mismo tiempo, dar la oportunidad de construir por sí mismos el saber corporal” (Gutiérrez, 2010, pág. 101).

### **1.5 Aprendizaje Integral**

En este trabajo de investigación sobre una propuesta de aprendizaje de los saberes de la Bomba, es prioridad que exista un desarrollo personal, para quienes participen de este camino que está fundamentado en la educación holística o aprendizaje integral, definiéndose esto, como una filosofía educativa constructivista, que contempla aspectos “educativos”, donde se aborda el arte y la memoria histórica. Además cualidades “formativas”, en la medida de fortalecer valores humanos que resignifiquen la construcción del conocimiento, el mismo que nace de la participación y reflexión, con una gran dosis de afecto por los saberes ancestrales, familiares e individuales. El carácter holístico está basado en la premisa, de que toda persona encuentra su identidad, el significado y sentido de su vida a través de un diálogo, con la comunidad y el mundo natural, desarrollando valores como: la solidaridad, el trabajo en equipo, la sensibilidad social, la equidad de género, la honestidad, la tolerancia.

Dicha interrelación trae como consecuencia el uso responsable de la libertad, el descubrimiento y desarrollo de las habilidades, el reconocimiento de la sabiduría ancestral, la autonomía como capacidad autorreguladora de cada uno de nosotros, la empatía hacia las otras personas, y en definitiva, su interés es convertirnos en mejores seres humanos, gozando de una identidad cultural, con un empoderamiento basado en la creatividad y en el conocimiento de nuestra historia, con posibilidades de desarrollar las aptitudes artísticas y actitudes humanas. (IT, 2016).

La cultura es un elemento inherente al ser humano, es un medio de expresión por el cual existe relación con el mundo, a pesar que nosotros en la mayoría de las veces, no estemos conscientes de las experiencias culturales cotidianas. Vivimos a través de los sentidos que captan formas con colores y significantes, escuchan melodías y palabras que nos significan algo y nuestros procedimientos de convivencia están guiados por normas que son parte del imaginario social de buen comportamiento. Reaccionamos acorde a la información que almacenamos como conocimientos significativos producto de las experiencias y por lo tanto: lo que se piensa y se habla, son construcciones psicosociales, que se conocen como opinión pública, en fin, todo lo que se hace en la vida es cultural; el arte es un elemento sustancial del cual están hechos muchos de los productos culturales que se consumen y forman el gusto estético, las formas de pensar y actuar. Por tal razón con esta propuesta de aprendizaje basada en la creatividad en la sensibilidad social, en la ancestralidad promueve un arte reflexivo y nos brinda un medio para conocer, reconocer, acercarse a una identidad.

En esta propuesta la sociedad, su historia y sus proyecciones son analizadas desde una visión crítica que permite la danza, la música, el teatro y las formas alternativas de comunicación. Es decir, ver la cultura desde una perspectiva integral entre: el pensar, hacer, y reflexionar en comunidad, ya que, las manifestaciones artísticas son el medio de integración y comunicación de

quienes las realizan, van a influenciar a quienes las disfrutan viendo, escuchando, bailando, participando, como un legado para construir no sólo un pensamiento sino muchos, ampliando el espectro de sensibilidad, de percepción al fortalecer el diálogo con lenguajes diferentes y creativos. (Mierchs, 2013)

El arte en las comunidades es una manifestación ritual de participación general, es decir no está realizado necesariamente por personas dedicadas a la producción de bienes artísticos, sino, en el caso de la gente del Valle del Chota, realizan otras actividades para generar su sustento tal como lo señala el investigador Estéfano Lovato<sup>7</sup> de tal manera que se desarrollan las aptitudes para la música, la danza, la poesía en medio de una cotidianidad laboral diferente, de ahí que el carácter integral viene dada por asumir que este encuentro con los saberes de la Bomba integra una realidad social en su desarrollo ya que muchos han aportado desde sus otras experticias (electricidad, cocina, costura, administración, sicología) a la creación de una obra, al mantenimiento del grupo de talleristas.

## **1.6 Interculturalidad**

En el presente trabajo de investigación se considera que, al ser la cultura un proceso dinámico de interrelación entre los diferentes grupos humanos, es pertinente analizar este diálogo desde la interculturalidad que “...supone la articulación armónica y respetuosa de las culturas, donde la diferencia no sea sólo constatada sino respetada y aceptada dentro de su propia especificidad” (Agostino, 2013, pág. 128).

---

<sup>7</sup> Lovato, E. (2017). La Bomba y la música Bomba. (A. Rosero, Entrevistador)

No obstante la interculturalidad es una construcción social y como tal se tiene que desarrollar primero procesos de descolonización de una sociedad que ha vivido bajo este constructo de que un grupo humano, es superior a otro y para esto es necesario que la interculturalidad esté garantizada dentro del marco legal, tal como lo dice la Constitución de la República en el artículo 1, "El Ecuador es un Estado constitucional de derechos y justicia, social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico".<sup>8</sup>

Además establece que el numeral 1 del artículo 16 de la Constitución de la República del Ecuador dispone que "Todas las personas, en forma individual o colectiva, tienen derecho a: Una comunicación libre, intercultural, incluyente, diversa y participativa, en todos los ámbitos de la interacción social, por cualquier medio y forma, en su propia lengua y con sus propios símbolos". Por lo tanto con la aprobación de la Ley de Comunicación en el año 2013, todos los medios de comunicación deberán difundir un 5% o más de contenidos interculturales en su programación diaria.

Consecuente a esto el Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación (CORDICOM) elaboró un reglamento de interculturalidad que tiene como objetivo dar voz y visibilidad a los pueblos indígenas, afroecuatorianos y montubios, para difundir en su propia lengua contenidos que expresen y reflejen su cultura.

Los saberes de la Bomba generan una relación intercultural a partir de la difusión de sus manifestaciones artísticas como la música y la danza en festivales nacionales e internacionales, inclusive, desde una óptica más amplia como es el caso del Proyecto Chota Madre que difunde la música de la Bomba en los Estados Unidos gestionando que el tambor insigne de esta manifestación

---

<sup>8</sup> Constitución de la República del Ecuador del 2008, Capítulo I, Principios Fundamentales.

se incluya en la colección del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. En la actualidad, sobre todo, en ambientes educativos universitarios, se han abierto espacios de formación de la danza de la Bomba propiciando que muchas personas conozcan de estos saberes. Con el acceso a través de la tecnología para grabar música y la posibilidad de difusión por medio de las redes sociales, la música de la Bomba se incluye dentro del repertorio de músicaailable popular en la sociedad ecuatoriana.

Uno de los efectos positivos de la migración es la interrelación que se puede producir entre quienes vinieron del Valle del Chota y los habitantes de los lugares a donde migraron, produciéndose un diálogo intercultural. Es decir, la diáspora de la cultura afrochoteña resulta de la movilidad o difusión y hace posible un intercambio con otras culturas.

## **2. LOS SABERES DE LA BOMBA**

### **2.1 MEMORIA HISTÓRICA**

#### **2.1.1 Introducción**

En este estudio se considera que la memoria histórica de un pueblo hace posible que se conozca un pasado, se piense en el presente, se sueñe un futuro dicho de otra manera, cuando el presente es incierto, recordar el pasado nos permite construir un futuro acorde a nuestros ideales de justicia, dignidad, equidad, empoderamiento, prosperidad, en un sentido más amplio; felicidad. Necesitando para ello de un proceso de reparación histórica que nos dignifique como sociedad. En el caso de la historia de los afrodescendientes provenientes del Valle del Chota y la cuenca del río Mira, ha constituido un legado importante de valentía, resiliencia, resistencia y creatividad porque lograron sobrevivir a un largo proceso de esclavitud que por fin terminó recién, con la Reforma Agraria de 1964.

#### **2.1.2 Éxodo de africanos a América.**

Con el descubrimiento de América, se potenció un sistema de producción cruel que se implantó en el mundo, que implicó que el esclavismo del medio evo, se desarrollará de manera descomunal. A este proceso se le conoció como “la Trata Atlántica”<sup>9</sup> por el tráfico de seres humanos vía marítima por el océano Atlántico desde las costas Africanas a los diferentes puertos en América, entre ellos el de Cartagena de Indias a donde los padres Jesuitas en el siglo XVI acudieron a comprar esclavos para que trabajaran en las haciendas del Valle del Chota.

---

<sup>9</sup> Trata atlántica.- Hace referencia al comercio de esclavizados a través del Océano Atlántico entre los siglos XVI y XIX. La inmensa mayoría eran africanos, prisioneros de las guerras que eran vendidos por comerciantes africanos de esclavizados a europeos.

La trata de seres humanos para la explotación fue posible porque en el mundo existía la esclavitud como sistema económico político y social, que implicó el sometimiento de un grupo de poder a otros, sean: blancos, asiáticos o negros y permitió que mercaderes sin escrúpulos, entre ellos los más avezados los portugueses, generen las bases de un negocio funesto, en medio de una sociedad dividida entre realeza y mercaderes que avalaban dichas práctica versus personas que las condenaron y lucharon por la abolición de la esclavitud.

En este contexto, las monarquías conquistaban un continente sometiendo a pueblos enteros de América y del África para utilizarlos como mano de obra gratuita en la expansión de sus dominios. Así, fue necesario crear un sistema jurídico que normalice dicha trata por medio de “Licencias Reales” a pesar de la prohibición, el negoció continuó de manera ilegal.

El primer momento de acarreo masivo de esclavizados, nos dice la historiadora Luz María Martínez Montiel, fue en 1501 y este comercio duró 400 años con un aproximado de 40 millones de personas que fueron arrancadas de su territorio, embarcadas para un viaje sin regreso, en condiciones infrahumanas, donde perecieron un gran número de africanos. (Martinez, 2008).

Al iniciar esta investigación, estuvo presente la pregunta ¿cómo fue posible que un pequeño grupo de europeos puedan capturar cientos de africanos que conocían su terreno, que en fortaleza física los superaban, que podrían unirse y repeler el ataque o por último huir? La respuesta que se ha construido desde la visión de los colonizadores está ligada al uso de las armas, la inteligencia, los designios religiosos. No obstante, la conquista implicó estrategias para realizar alianzas con una parte de los mismos conquistados, por medio de una mezcla de regalos y engaños tal como lo dice el historiador Hugh Thomas en su libro *La Trata de Esclavos* “Los europeos de la América no habrían dispuesto de esa cuantiosa mano de obra sin la colaboración de los reyes, mercaderes y nobles africanos... No era necesario amenazar, coaccionar a los jefes africanos, se llagaba a un

acuerdo, por lo general se cambiaba: armas de fuego, tejidos, caballos, cauris, galgos y aguardiente por seres humanos” (Thomas, 1997, pág. 786).

En el continente africano, antes de la intervención europea existía trata de seres humanos, que tenía como objetivo reintegrar socialmente a quienes habían perdido su familia a causa de las guerras o catástrofes. Las tribus que conquistaban a otras adoptaban a los habitantes, les reorganizaban bajo sus leyes hasta que recibieron ofertas de los esclavizadores europeos para intercambiarlos por cosas, como si fueran objetos y no sujetos.

Antes de la venida de Colón, en España había una cantidad considerable de africanos esclavizados que se conocían como ladinos, al servicio de la agricultura, las minas, los puertos y los servicios domésticos, por lo tanto, hablaban castellano y poseían entre otros elementos de la cultura hispana el catolicismo. Estos esclavizados fueron los primeros en ser trasladados a América, muy diferentes de los cautivos traídos directamente del África que son conocidos como bozales, que venían de diversas etnias con su cultura propia. De tal manera que los ladinos probablemente guiaron a los bozales en su adaptación hacia esta nueva vida en América.

Particularmente a Ecuador y Colombia, los trajeron de las costas Occidentales de África, esto se puede saber debido a que los traficantes al desconocer los nombres de los cautivos los denominaban por el lugar de origen, de ahí sus apellidos como es el caso de los Carabalí que provenían de la costa de Calabar, los Mina que provinieron de San Jorge de Mina, al igual que Congo, Chalá, Anangónó, entre otros.

De las descripciones infrahumanas que hace Thomas sobre la Trata Atlántica, el lector podría imaginar las condiciones de hacinamiento en el que viajaban los esclavizados, deshidratados, sin comida, con incertidumbre del destino, ante una separación familiar forzada y sobre todo intentando buscar una explicación ¿al por qué de este secuestro? En medio de un ambiente sofocante, siempre con olor a muerte, se preguntaron entre ellos, acerca de los hombres

blancos ¿quiénes son ellos?, ¿qué hicimos nosotros para merecer esto?, ¿qué pasará?, ¿qué dicen? (escuchan gritos en otro idioma). Ellos fueron capturados para un viaje forzado y sin retorno, peor que una pesadilla interminable, narrada así. “Su tierra, su pueblo, sus dioses, su familia, sus amigos, sus ritos, sus lenguas, todo desapareció de golpe, perdieron su libertad, fueron marcados, herrados, vendidos y dejaron de ser de ellos para ser propiedad de otros”<sup>10</sup>. En estas condiciones seguro vinieron despojados de todo, entonces se hace la pregunta ¿dónde trajeron los tambores? La respuesta es... En la memoria, donde también cabe la danza y los demás saberes que luego los africanos compartieron para sobrevivir.

### **2.1.3 Esclavitud en el Valle del Chota: Concertaje y Huasipungo**

En este estudio se ha creído necesario revisar el sistema de esclavitud en el Valle del Chota y la cuenca del río Mira, debido a que es un proceso extenso que duró más de cuatro siglos y constituye un pilar fundamental de resistencia y resiliencia de la comunidad afrodescendiente de un estado ecuatoriano en construcción, que nació con un grito de independencia pero no de libertad.

En el territorio de lo que hoy se conoce como Valle del Chota, el historiador Gerardo Maloney en el libro *El negro y la cuestión nacional*, relata que antes de la venida de los españoles, las comunidades indígenas se dedicaban a la siembra de algodón, coca, ají y maíz que se comercializaban no sólo por la región sino que llegaban a las costas del océano Pacífico. (Maloney, 1996)

---

<sup>10</sup> Chota Madre. (12 de septiembre de 2014). *You Tube*. Obtenido de Rumbo al Sur - Documental de la Bomba Ecuatoriana: <https://youtu.be/O3cyECWUdeo>

En la edad media conquistar los pueblos de Abya Yala<sup>11</sup> por Europa significó no sólo cambiar el nombre por el de América, sino, un continuo saqueo de las riquezas minerales, de explotación de los recursos agrícolas, de implantación de un lenguaje, un sistema político y una matriz cultural basada en la religión católica.

Según Carlos Alberto Coba, “los primeros repartimientos de las tierras del Valle del Chota correspondieron a soldados y conquistadores españoles” (Coba en Maloney, 1996, pág.75).

Posteriormente a la Compañía de Jesús le cedieron grandes extensiones de tierras, en la parroquia La Concepción, ubicada a 29km del Chota en la provincia del Carchi cantón Mira. Dichos frailes trajeron esclavizados que fueron adquiridos en el puerto de Cartagena de Indias con el propósito de reemplazar en sus haciendas, la mano de obra indígena en el trabajo agrícola, crianza y pastoreo de animales, implementación y operación de trapiches, en la extracción en las minas de sal y para ser vendidos para servidumbre de las familias pudientes del campo y la ciudad, para quienes representó status tener una servidumbre esclavizada.

La investigadora Paloma Fernández-Rasines recuerda que no sólo personas estuvieron involucradas en el sistema esclavista, también lo fueron algunas instituciones. “En el Archivo Nacional de Historia del Ecuador entre los siglos XVII y XIX, aparecen nombradas personas e instituciones que se ubican a determinados niveles en relación al sistema esclavista...que compran y venden esclavos por su valor de uso en la producción de bienes y servicios” (Rasines, 2001, pág. 17).

---

<sup>11</sup> Abya Yala.- Es el nombre con el que se conoce al continente que hoy se nombra América, que literalmente significa tierra en plena madurez o tierra de sangre vital

El sistema de explotación de la mita<sup>12</sup> que fue establecido, requirió más mano de obra, al mismo tiempo que las enfermedades traídas por los conquistadores, habían diezmando a la población indígena, esto motivó la importación de personas esclavizadas, que en este caso fueron africanos. “El sistema de la esclavitud revistió la misma dureza como en cualquier otro punto del continente, en que la muerte o la huida eran las únicas alternativas, a las multas, azotes por centenares, mutilaciones de los miembros...” (Maloney, 1996, pág. 76).

Las condiciones de los esclavizados eran por demás inhumanas, por tal razón, muchos cronistas denominaron al Valle del Chota como Valle Sangriento. Así fueron siglos, en que la dinámica del concertaje permitía la apropiación de los dueños de las haciendas de las vidas de seres humanos y de sus descendencias, con la condena de ser expulsado de la hacienda cuando el esclavo no era productivo por la edad o por alguna enfermedad. Muchos de ellos fueron a refugiarse en un punto llamado Chota, donde se escondían los que huían de las haciendas.

Luego de las extenuantes jornadas de explotación a los afrodescendientes se les permitían reunirse, es ahí que recordaban sus saberes ancestrales y con adaptaciones de los materiales de la zona crearon este tambor que conocemos hoy como la Bomba, que acompañaban con cantos, palmas, alfandoques y movimientos de pasitos cortos, debido a que la cadena que unía sus tobillos también era corta.

“La Bomba y sus manifestaciones fueron prohibidas de realizarse en las haciendas controladas por jesuitas, por considerarlas profanas, bajo la pena de castigos corporales severos.” (Lovato, 2016, pág. 42). Aunque en la Cédula real de Aranjuez del 31 de mayo de 1789 dice: “Se exige que los días de precepto los esclavos no deben ser obligados al trabajo...” Esto fue aplicado

---

<sup>12</sup> Mita.- Sistema de reciprocidad de trabajo utilizado en América , en la región andina, tanto en la época incaica, como en la de la posterior conquista española de América

en algunas haciendas bajo la supervisión del jefe de cuadrillas. (Costales Samaniego, 1971 en Lovato, 2016, pág. 42).

En esta larga etapa de consolidación de las haciendas con un modo de producción precario basado en la esclavitud, la comunidad africana e indígena sufría incesantemente las condiciones a las que fueron sometidos mediante la privación de la libertad, torturas y asesinatos. No obstante hubo muchos actos de denuncia y rebeldía después de la expulsión de los Jesuitas el 13 de diciembre del 1767. Estos actos de insurrección, si bien tuvieron una respuesta violenta, son un referente de valor y consciencia.

Tal es el caso de Martina Carrillo oriunda de La Concepción, que se organiza con tres parejas para huir hacia Quito a finales de enero de 1778, con el objetivo de presentar una denuncia por maltratos de Francisco Arrecoche el administrador de la hacienda. El viaje duró tres días caminando, al llegar, el presidente de Quito José Dibuja<sup>13</sup> los recibió y escucho el siguiente pedido que se manifiesta en los siguientes puntos:

1. La comida que se les daba a los esclavizados era menos de lo que la ley dictaba.
2. La renovación de la vestimenta no se realizaba a su debido tiempo.
3. Se obligó a los esclavizados a trabajar los domingos hasta el mediodía, quitándoles tiempo para el descanso y para trabajar en sus pequeñas chacras.
4. Los esclavizados recibieron castigos injustificados.

El presidente envió a un delegado para tomar los correctivos un mes después de lo que habían regresado a la hacienda. Las tres parejas recibieron más de 300 azotes a pesar que llevaron una prohibición de castigo.

De la visita al Sr. Presidente se analizan elementos muy importantes:

---

<sup>13</sup> El 22 de julio de 1767 se posicionó José Dibuja como presidente de la provincia de Quito de la Real Audiencia de Quito.

- La consciencia de tener derechos y el valor de reclamarlos.
- El presentarse no a título personal, sino como Comisión enviada por todos los esclavizados.
- La presencia de las esposas, manifestaba el nivel de dignidad y fuerza que la mujer negra había adquirido. (Bedon, 2008).

Otro caso es el de Ambrosio Mondongo que organizó un levantamiento en las haciendas San José y Puchimbuela de Salinas (Imbabura). Todo inició en la hacienda la Concepción con la huida de más de sesenta personas al monte, el motivo fue que sus dueños querían venderlos por separado de sus familias, a estos se les sumaron los de Cuajara, San Buenaventura y San Antonio. El resultado La respuesta fue varios días de escaramuzas por todo el Valle y castigos severos. “Ambrosio Mondongo en 1789 y el capitán de negros Juan José Marques en 1805 de lo que conocemos, son los primeros caudillos de levantamientos de esclavos” (Costales & Costales, 1990, pág. 62). Estos focos de insurrección si bien fueron controlados con las armas hubo conspiraciones silentes, basadas en la paciencia, en la sabiduría que siempre busco canales para sobrevivir, más allá de la condición biológica estuvo una gran cultura detrás como lo menciona el investigador Heriberto Feraudy “El hombre negro africano no fue absolutamente esclavo porque no pudieron esclavizar su espíritu, ni su libertad de pensar, de sentir, de resistir” (Feraudy en Martínez, 2018, pág. IX).

#### **2.1.4 Manumisión en el Ecuador**

Hasta aquí en este estudio se ha observado a la esclavitud, huyeron y varias experiencias de esclavizados que huyeron y se asentaron en lo que hoy se conoce como el Valle del Chota en el periodo de 1780 a 1810, años marcados por grandes sublevaciones, rebeliones y numerosas quejas judiciales como lo señala el investigador José F. Chalá. El pensamiento liberal procuró que se integre a la población en un estado moderno bajo condiciones de libertad al considerar que de esta

manera eran más productivos; para lo cual el gobierno del General José María Urbina buscaba a través de leyes terminar la con la esclavitud, decretando el 25 de julio de 1851: la Manumisión de esclavos, Libertad de parto o de vientres y abolición del tráfico de esclavizados. “Según esta ley los hijos, hijas de mujeres esclavizadas que nacieran a partir de 1821 eran libres pero debían quedarse en poder de los amos de sus madres hasta los 18 años” (Chalá, 2010, pág. 17).

Cuando el presidente Urbina decretó la manumisión de los esclavizados, estableció un sistema de indemnización a los ex - amos, para tal efecto, gran parte del presupuesto estatal de los años 1851 y 1852 se destinó a este fin. Los hacendados de la sierra se resistieron argumentando que se debió contar primero con los fondos antes de emitir tal decreto, cuando en realidad era que les convenía mantener a los esclavizados en condiciones precarias. Por otra parte, los hacendados de la costa urgían de trabajadores e insistían que un trabajo libre es más productivo. A pesar de que la Asamblea Constituyente de 1852 ratificó el decreto y muchos libertos fueron a trabajar a la costa, hubo confrontaciones por las tierras, como lo describe Novoa “La reacción de los terratenientes serranos contra la abolición de la esclavitud fue tal que terminó derrocando al sucesor de Urbina, Francisco Robles, y sumió al país en la crisis más grande de su historia (1859) en que casi desaparece el país” (Novoa, 2016, pág. 23).

En medio de las presiones sociales y de los intentos de reconstituir la esclavitud se dio paso a una reforma utilizando el método del Huasipungo, por medio del cual el hacendado proporcionaba una parte de su tierra a los huasipungueros, habitantes de su hacienda para que trabajen una vez que hayan concluido las faenas por medio de las cuales pagaban la deuda contraída. Por lo tanto la manumisión abolió la esclavitud a nivel jurídico, sin embargo los hacendados buscaron a través del huasipungo y el concertaje mantener la esclavitud hasta el siglo XX.

Como conclusión se podría decir que la manumisión fue presionada por los hacendados de la costa por su necesidad de dinamizar el agro, no obstante el poder político de la sierra se aferraba a su sistema esclavista por la cantidad de indígenas que poseían en sus haciendas.

“Luego de la manumisión de la esclavitud nunca fueron reparados e indemnizados por todo el trabajo y el maltrato que sufrieron durante todos esos años. Sin embargo, sí se indemnizó a quienes habían vivido y lucrado del perverso negocio de esclavización de seres humanos” (Cervantes, León, Chalá, 2017, pág.5)

### **2.1.5 Ley de Reforma Agraria de 1964**

En este estudio se ha considerado necesario tomar en cuenta este hito que si bien viene de un trasfondo jurídico y político, afectó directamente en la vida de la gente del Valle del Chota al modernizar el agro y modificar las relaciones de producción, dotándoles de nuevas características culturales en su condición de “libres”, esto, propició que los saberes de la Bomba se integren en la vida cotidiana de las comunidades.

El contexto histórico al que se hace referencia, inicia hacia el año 1958 en el Valle del Chota cuando se gestó la organización de sindicatos y cooperativas que impulsaron el cambio en el modelo de producción de las haciendas en las que existía el huasipungo y el concertaje por considerarlo precario e indigno para la condición humana. Recordemos que hasta esa época se vendían las haciendas con las personas incluidas. De acuerdo a Lourdes Rodríguez "desde los años 30 a 40 se va intensificando un proceso gradual de desintegración de las haciendas del Valle del Chota. Las compras y ventas, particiones, herencias, junto con la presión campesina, van a generar una serie de transformaciones en la propiedad de esta zona" (Rodríguez en Pabón, 2006, pág. 66).

El triunfo de la Revolución Cubana en 1959 generó una expectativa de expansión en América Latina, lo cual puso en alerta a los Estados Unidos para que tomara iniciativas en modernizar el campo, evitando una inserción de la izquierda en el campesinado. Por lo tanto había una necesidad de cambio del modelo agrario desde estas dos ópticas contrarias. También estaban los hacendados conservadores que se oponían a tales cambios porque veían afectados sus intereses inmediatos.

La Ley de Reforma Agraria y Colonización, se decreta el 11 de julio de 1964 y se publica en el Registro Oficial número 297, el 23 de julio del mismo año, en la Administración de la Junta Militar de Gobierno<sup>14</sup>. En el artículo uno dice:

Art. 1.- La presente Ley de Reforma Agraria y Colonización tiene por objeto corregir los defectos de la actual estructura agraria, mediante una mejor distribución y utilización de la tierra. Este cambio irá acompañado de medidas de carácter técnico, económico y social, dirigidas a aumentar la productividad y elevar el nivel de vida del trabajador agrícola.

Los habitantes del Valle del Chota refieren a que la reforma agraria llegó en 1965, es decir tardó un año para ser difundida lo hicieron activistas del Partido Comunista, dicha agrupación política, en ese entonces asesoraba a la Junta Militar de Gobierno.

Esta reforma implicó la parcelación de las haciendas para que los habitantes que quisiesen pudieran comprarlas; como nadie disponía de un capital por pequeño que fuera, contrajeron una deuda que muchos la pagaron diez años después. Este proceso fue implementado por el Instituto Ecuatoriano de Reforma Agraria y Colonización (IERAC).

Esta ley propició un cambio drástico, debido a que las personas se habían criado dependiendo de un patrón, muchos no concebían el trabajo agrícola autónomo o asociado en cooperativas y no entendían como era vivir en esta condición de “libres”

---

<sup>14</sup> Registro Oficial.- órgano del gobierno del Ecuador en el cual se publican los decretos ejecutivos, las leyes, acuerdos ministeriales, resoluciones legislativas, etc.

Como lo menciona el investigador Iván Pabón “Es muy evidente que la Ley de Reforma Agraria generó cambios en toda la población afrochoteña. Cambios positivos – diría yo-, que contribuyeron significativamente a la construcción de una identidad afrochoteña menos sumisa y menos dependiente.” (Pabón, 2006, pág. 77).

Este proyecto tenía un respaldo para su continuidad en la misma ley, tal como sigue a continuación:

Art. 6.- Para asegurar el éxito de la reforma Agraria, el Estado deberá:

e) Proporcionar a los campesinos, empresarios agrícolas y sus asociados, asistencia técnica, social y educativa orientada a la producción agropecuaria.<sup>15</sup>

El propósito del estado ecuatoriano, por un lado, fue modernizar el campo por medio de la Ley de la Reforma Agraria, obedeciendo a iniciativas de EE.UU lo hizo también como una medida de precaución ante la amenaza de que se inicie una insurrección. De todas maneras en medio de los impulsos por organizar a los habitantes del Valle, se implementa la Reforma Agraria gestando no solo un concepto de tierra sino de territorio. Por tal razón, los saberes de la Bomba se desarrollan porque la gente, no sólo tienen la tierra para trabajar sino se apropia de un sentido de territorio, de pertenencia, tal como lo señala Pabón “Para la población negra de las comunidades de Imbabura y Carchi, concebimos al territorio como el espacio de creación, recreación y de producción de sentidos y significados” (Pabón 2006, pág. 83).

La libertad para el grupo afroecuatoriano no está aislada de la libertad para los grupos indígenas o cualquier grupo marginado, incluye una transformación integral como sociedad ecuatoriana. “La ‘Libertad’ del pueblo negro duró mucho tiempo en concretarse y se debió a prácticas retardatarias de orden socio-económico-político. Del esclavismo se pasó al concertaje, de

---

<sup>15</sup> (Registro Oficial N° 297; 23 de julio de 1964. Ley de Reforma Agraria y Colonización).

este al huasipungaje y en el huasipungaje la mayoría vivía en estado precario” (Coba en Maloney, 1996, pág. 76) Es decir no sólo se basta de cambios jurídicos, políticos que buscaron terminar con la esclavitud, sino también una de toma de conciencia y organización de una comunidad cuya fortaleza es haber sobrevivido al más cruel sistema de explotación, debido a que supo cultivar saberes y disfrutarlos bailando y cantando en un proceso de resiliencia continuo.

A manera de conclusión de este periodo histórico, podríamos citar recordar la una frase de los nuestros mayores que dice: Cuando el hombre trabaja con devoción en libertad, la vida se vuelve fiesta. Cabe señalar que, Sin embargo en 1964 con la Ley de Reforma Agraria que recién se puede decir, se abolió la esclavitud en el Ecuador. La parcelación de algunas tierras trajo consigo la necesidad de organizarse e integrarse en el voraz mundo de la competitividad del comercio, al que un grupo de comuneros no podía enfrentar la maquinaria agrícola de los hacendados, si a esto le sumamos la ausencia de políticas que acompañen y fomenten el desarrollo económico y sustentable de la zona. Por estos motivos, muchas de las parcelas fueron vendidas a precios ínfimos a los dueños de las haciendas y empezó en el Valle del Chota el fenómeno migratorio hacia las ciudades de Ibarra, Quito, Guayaquil, Ambato entre otras.

### **2.1.6 La migración de afrochoteños**

La comunidad afrochoteña empezó a migrar a las ciudades de Quito, Guayaquil, Ambato, Ibarra a inicio de los años setenta en busca de fuentes de trabajo, ya que las condiciones de la actividad agrícola, sin dinero para invertir en maquinaria en tecnología, no podían competir con los hacendados vecinos que comercializaban grandes volúmenes directamente con los mercados de las grandes ciudades, en cambio los agricultores del Valle del Chota fueron presa fácil de los intermediarios. En su defecto intentar comercializar directamente no resultaba rentable por los costos de operación que esto implicó para tan pocos volúmenes de producción. Por lo tanto muchos preferían arrendar, vender o abandonar sus terrenos.

Con el boom petrolero en el Ecuador de la década de los años setenta, nace la clase media en nuestro país, junto al desarrollo de la industria que requirió de la mano de obra de albañiles y obreros, el comercio de estibadores en los puertos, servidumbre en los hogares acomodados, personal de seguridad en las fábricas se necesitó, gente que haga limpieza y mensajería en instituciones públicas, de mano de obra para construir las carreteras, etc. Los afrochoteños solo tenían acceso a los trabajos más pesados debido a que tenían una educación formal, al igual que en muchas regiones olvidadas del país no contaban con escuelas, colegios y universidades. Gualberto Espinoza, habitante del Valle del Chota cree que de los 100 que se van, solo 10 mejoran y el resto empeora. Por lo tanto, asevera que la migración se debe principalmente a que la gente no hace conciencia de la importancia de vivir en su comunidad. (Pabón, 2006, pág. 95).

### **2.1.7. Significados del término Bomba.**

En este estudio se analizó que el término “Bomba” si bien tiene un origen en la palabra latina “Bombus” que puede traducirse como “sonido intenso”, es una palabra polisémica que adquiere diversas significaciones, acorde al lugar geográfico y al ámbito en el que se la trate. Se encontró varias acepciones tales como: máquina para impulsar líquidos o gases de un lugar a otro, artefacto explosivo, suceso extraordinario, alimento preparado, tambor, redondel, globo, versos que se improvisan en grupo. (V.V.A.A, 2019). No obstante los que más interesa a este estudio, son los significados que nos relacionan con los saberes de la Bomba del Chota: música, danza, poesía, tambor, grupo musical, repertorio musical, vestuario, cuentos, músicos, bailarines, constructores y rituales que se verá a continuación.

El escritor e investigador Alfonso Murriagui se refiere a la Bomba como un ritmo musical, baile típico, coplas, un cantar y un testimonio que refleja la realidad, así “Los negros crearon una nueva cultura y como prueba de ello esta, especialmente en el campo de la música el ritmo que se

denomina “BOMBA”, que es un cantar que refleja su modos de producción, su medio ambiente, sus amoríos y su humor y picardía” (Murriagui, 2009 , pág. 1).

La Bomba en tanto creación literaria se refiere a las letras de las canciones que han sido compuestas, sin embargo hay mitos que se han ido transmitiendo de boca en boca, como el caso del encuentro del músico bombero David Lara con el duende, que más de un periodista, escritor o como el antropólogo Juan Guevara que han narrado este mito o elaborado un producto visual, que se ha convertido en un cuento ilustrado llamado “A ritmo endiablado” por Alice Bossut (Francia) y Marco Chamorro (Ecuador). (Armas, 2016).

Cuando se refiere a la Bomba como un género musicalailable, compuesto por canciones inmediatamente asociamos a la posibilidad de tener un repertorio de Bombas del Chota, que de hecho existe, entre todas las canciones Bomba que se interpretan, pero que no constituye un legado original en su totalidad, debido a que también se hacen versiones de canciones que han estado de moda en algún momento, a ritmo y el formato instrumental tradicional de la Bomba.

Para Segundo Luís Moreno la Bomba es “...una danza de los negros que habitan en el Valle del Chota...Las llaman así (bombas) porque las parejas bailan siempre formando “Bomba” y creo que bien le queda esta denominación además, porque la composición carece de cadencia perfecta para su terminación. Por esto vuelve constantemente al principio, en forma circular” (Moreno en Bueno, 1991, pág. 36).

Como lo señalamos anteriormente el significado de la Bomba se lo atribuye también al instrumento tambor del género musical Bomba, existiendo en Puerto Rico un símil que también es un tambor, en este caso de una sola membrana, hecho de los barriles de ron y del tamaño un poco menos que una conga. No obstante en este trabajo de investigación se refiere al tambor del Valle

del Chota, tal como lo describe Hassaurek en 1865 "...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" (Hassaurek en Bueno, 1991, pág. 39).

También se hace referencia al grupo de Bomba cuando a más de interpretar la música del Valle del Chota, obedece a un formato instrumental compuesto en su mayoría por: guitarra, requinto, voces, güiro, bomba y bongó, sin embargo este formato ha ido cambiando, de lo que recuerdan los músicos mayores, nos hablan que el grupo de bomba se constituía de: alfandoque, calanguana, bomba, voces y palmas luego se incorporaron la guitarra, requinto, güiro y coco. Posteriormente los instrumentos eléctricos como el bajo y el piano sintetizador en las últimas generaciones.

Como se observa el significado del término Bomba adquiere una connotación de identidad cultural afroecuatoriana, cuando esta junto a Valle del Chota que alerta nuestros sentidos sobre un rito que inicia con su significado originario de sonido intenso y fuerte más no termina ahí. La Bomba del Chota no es solo pum, pum, es también ternura....Lo escribió Rubén Congo "El Poeta de la Bomba del Chota".

### **2.1.8 Patrimonio Cultural Inmaterial**

El presente trabajo de investigación espera ser un aporte, tal como una salvaguarda, incluso antes de que se declare a la Bomba del Chota como un bien patrimonial del Ecuador para así garantizar que los saberes de la Bomba no desaparezcan y más bien se fortalezcan, se desarrollen con el apoyo del diálogo intergeneracional de artistas provenientes del Valle del Chota y la cuenca del río Mira y todos quienes creemos en la cultura popular como un motor de emancipación y empoderamiento social.

Recordando que debido a la conquista por parte de Europa en el siglo XV en el cual se sometió a los pueblos indígenas, esclavizándolos junto al pueblo afro, los rasgos culturales dominantes fueron impuestos, porque justamente se descalificó el valor como “seres humanos” de los habitantes de los pueblos sometidos. Debido a la gran capacidad de resiliencia, resistencia y de adaptación se crearon los saberes de la Bomba del Valle del Chota que se manifiestan en las expresiones artísticas y sociales. No obstante, dichos saberes han sufrido una exclusión histórica permanente en la construcción de la identidad cultural nacional por parte del grupo blanco mestizo, que ha detentado el poder político económico y social desde la época de la colonia.

De tal manera que, han sido las acciones impulsadas por los movimientos sociales indígenas, afros, montubios, urbanos que han permitido visibilizar a las culturas étnicas del país. La dinámica de una dependencia a un capitalismo globalizante genera la extinción de las culturas marginadas, por tal razón, se ha visto con esta investigación, la necesidad de mirar a los saberes de la Bomba como un patrimonio cultural que debe revitalizarse desde la acción jurídica, desde la apropiación y desarrollo de los saberes de la Bomba en la cultura ecuatoriana, como parte de esta identidad multidiversa.

La patrimonialización no sólo es un reconocimiento por parte del Estado a que una cultura existe como un bien tangible como el caso del instrumento bomba e intangible como el caso de la música y la danza, sino se debe promover la activación creativa y alegre por parte de un sector de la sociedad que valora los componentes de su identidad (Agostino, 2013).

## **2.2 LA BOMBA COMO DANZA**

### **2.2.1 Introducción**

De los saberes de la Bomba, la danza es quien nos llena de colorido, alegría, vitalidad, belleza y nos transporta a un estado mágico, junto a la música juega con elementos de significación, buscando una comunicación interpersonal, sea en una celebración casa adentro o en un escenario, viabilizando ritos de enamoramiento, reglas de convivencia, tradiciones y sobre todo un deseo de bienestar del cuerpo que aunque fatigado, sufrido y negado es libre cuando baila.

Carlos Coba se refiere a la Bomba así. "...es un baile típico de la región del Valle del Chota. Es una mezcla de afro y serranía, que da como resultado una hibridación folklórica: afro-andina-ecuatoriana, o mejor dicho 'Indo-hispano-afroecuatoriana'. Sostiene esta hipótesis, diciendo que la bomba posee ritmo afro, pentafonía indígena y forma europea" (Coba en Franco & Bueno, 1991, pág. 36).

La danza de la Bomba es una creación del pueblo afrochoteño que se inició probablemente en el periodo de esclavitud, en los escasos tiempos de descanso. El movimiento corporal de los esclavizados, sería aquel que les permitieron las cadenas entre los tobillos, su condición de cuerpos dedicados al trabajo físico intenso; se bailarían como un desahogo ante la injusticia. Luego iría cambiando a medida que se generalizaba su participación en las fiestas religiosas, seguro en algún momento fue motivo de exhibición para el deleite de las visitas de otros hacendados, autoridades eclesiásticas, civiles y militares.

Con la ley de reforma agraria de 1964, en condición de no esclavizados, la danza se convirtió en patrimonio de la familia y la comunidad con cuerpos reconfortados de compartir

alegrías penas, la nueva cotidianidad se convirtió en inspiración para canciones, junto a sus creencias religiosas y las relaciones amorosas.

La construcción de la carretera Panamericana y la instalación de la electricidad con la consecuentemente llegada de la radio y televisión al Valle del Chota, a mediados de los 70s, hizo que el habitante afrochoteño busque nuevos horizontes migrando a las ciudades, preparándose para realizar presentaciones artísticas y realizando grabaciones en la incipiente industria discográfica del país. Esto conllevó a desarrollar la danza de la Bomba como espectáculo, en la que la juventud se apropia de esta manifestación artística con cuerpos elásticos y esbeltos, con mentes abiertas a la innovación, a la creación dirigida por una coreógrafa que requiere del diseño de vestuario, de una puesta en escena, dotándole estructura a los movimientos, adaptando, evolucionando, aceleradamente con un sabor a tradición y a contemporáneo. Esta dinámica, sabemos hasta donde llegará, pero lo que sí sabemos es que siempre la danza de la Bomba tuvo un alma, la cual es la música que le permite ser y una cadencia frenética que le da un tambor como corazón.

### **2.2.2 La danza el lenguaje artístico del cuerpo**

La danza es un juego del cuerpo, también es un juego con otro cuerpo o con otros cuerpos, con o sin música, que da placer al que baila y también al que mira, es parte de la vida del ser humano desde siempre, tal vez la conciencia del cuerpo vino a partir de la danza y la utilización del espacio, la coreografía por la ritualidad y la personificación, las máscaras, los vestuarios vinieron con el carácter mágico animista de lo sobrenatural. Siendo la danza un momento recreativo donde el grupo se reúne en un disfrute colectivo, este sentir de bienestar es propiedad de todos, pero cuando se dio la separación público-bailarines se torna un medio expresivo que comunica con el cuerpo en movimiento, por ser objeto de atención y con el paso del tiempo en un placer estético;

mirar danza y otro...hacer danza. Isadora Duncan<sup>16</sup>, nos acerca a la danza desde una percepción interna así. Danzar es sentir, sentir es sufrir, sufrir es amar; usted ama, sufre y siente. ¡Usted danza!

La danza existe en todas las culturas del mundo, en todos los sistemas de gobierno, incluso en las doctrinas religiosas que han intentado prohibirlas, la danza ha encontrado la posibilidad de existir porque está ligada a muchas experiencias como lo dijo la maestra bailarina María Sol Pérez “Bailar te libera, te amplifica, te educa, te transforma, te resignifica, te divierte”<sup>17</sup> y luego continua recordando, y coincide con los entrevistados, que sintieron placer al bailar desde que tenían uso de razón, que si bien les enseñaron la técnica, el interés por aprender vino de su interior. Cuando le pregunto sobre ¿Qué siente al bailar? La respuesta hacen referencia a perder la noción de un espacio y tiempo, de un trasladarse a un mundo del juego y disfrute de bailar. Así lo expresó “Cuando bailo, me olvido dónde estoy, me voy a otra realidad” o dicho de otra manera, como lo menciona la bailarina de Bomba Belermina Congo “Podría pasarme tres días sin comer, basta con que me den la música para bailar estoy bien”<sup>18</sup> Por lo que se infiere que la danza sobre todo es placer que supera a lo racional, lo convencional, tal como lo evidencia Duncan en una de sus frases más contundentes. Si podría decirte lo que se siente, no valdría la pena bailarlo.

La danza está en estrecha relación con la música, muchas veces se baila con música que ya está hecha y fue creada con ese propósito tal como nos lo recuerda el compositor colombiano de músicaailable Joe Arroyo “Cuando compongo un tema yo imagino como es la rumba, lo que hace

---

<sup>16</sup> Isadora Duncan.- Bailarina norteamericana, creadora de la danza contemporánea. Afirmaba que el baile debía ser una prolongación de los movimientos naturales del cuerpo.

<sup>17</sup>Pérez, M. S. (2018). Sentir en la Danza. (A. Rosero, Entrevistador)

<sup>18</sup> Pabón, I. (10 de diciembre de 2010). *YouTube*. Obtenido de You Tube: <https://youtu.be/u1N41podpT4>

el bailar y digo este pasaje musical es para que baile sólo y luego, esto otro, para que agarre a su pareja y me imagino si está enamorado o decepcionado...”<sup>19</sup>

En si la música y la danza siempre tuvieron un diálogo en la creación aunque sea implícito o explícito en el ejercicio de la fiesta con música en vivo, siempre hay un proceso de retroalimentación mutua. Además la danza siempre ha estado ligada al ritual, a la celebración, a comunicar con el cuerpo espontáneamente lo que el alma siente y lo que más importa es que bailar es una especie de medicina contra la monotonía.

### **2.2.3 La Bomba una danza ancestral de la comunidad**

La danza de la Bomba se ha bailado por siglos. Se cree que su origen nace en los pocos momentos permitidos para el sosiego. Imagine a los esclavizados intentando pasos de baile con las cadenas en los tobillos, que no les permiten hacer pasos grandes, las sonrisas cómplices de los músicos, mientras la mirada vigilante del capataz no atina dónde será el momento preciso en que buscarán escaparse.<sup>20</sup> Movimiento y sonoridad, fueron la base para la música y la danza como la conocemos hoy, no obstante, en la memoria vinieron los genes culturales de África que va 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 conquista implica aprender la cultura del conquistador, su idioma, religión, acatar sus leyes, servir a sus intereses. Para los españoles y los criollos cumplir con lo anterior fue suficiente, desdeñando el poder que tiene el arte cuando es parte de la resistencia, nunca pudieron intuir que los cuerpos se resignificaban porque recreaban su África primigenia, sin embargo la cultura es

---

<sup>19</sup>Maccausland, E. (26 de agosto de 2011). YouTube. Obtenido de YouTube: <https://youtu.be/hwudhkkxRdgc>

<sup>20</sup> La maestra Luzmila Bolaños inicia sus clases con esta explicación sobre el paso de la Bomba.

dinámica y está en diálogo siempre, incluso con la cultura del opresor. No se diga con las aborígenes, con quienes compartían su condición de oprimidos, de ellos adoptaron los sonidos de una escala pentafónica para sus cantos, las coplas que vendrán como recuerdo del catolicismo vienen de España.

En la actualidad, la Bomba se baila en la comunidad o en un escenario y en cada espacio tienen sus propias características. Luzmila Bolaños<sup>21</sup>, maestra de la Bomba, marca una diferencia, denominando “...baile a lo que hacemos en familia, entre amigos, casa adentro y danza a lo que se ensaya y se presenta en un escenario”.

A continuación, se presenta un cuadro con las diferencias y semejanzas entre el baile y la danza de La Bomba.

<b>Características</b>	<b>Danza de la Bomba</b>	<b>Baile de la Bomba</b>
Preparación	Se requiere ensayos para lograr simetría en los movimientos, hacer una estructura.	No se ensaya el baile, sino se prepara la fiesta.
Fin	Es lograr una buena presentación.	Es celebrar un motivo especial.
Vestuario	Se diseña previamente. Se ha tergiversado el vestuario de los habitantes del Chota, se ha creado estereotipos para el espectáculo.	No nos disfrazamos, la ropa es como somos en la vida real.
Adornos	Para darle variedad, los grupos ponen pasos y formas que vienen de otras danzas.	Hay libertad de movimiento, no tiene que haber simetría, solo buen gusto por la música.
Comunicación	Hay quienes hacen una coreografía con mensaje, otras solo es una	Se comunica lo que es, una “fiesta” Alegría, enamoramiento, amistad, emoción, compromiso.

<sup>21</sup> Bolaños, L. (2018). La danza de la Bomba. (Á. Rosero, Entrevistador)

	secuencia de formas que agradan al público.	
Retos	En la danza, a veces se representa el reto como parte de la dramatización.	Es parte importante para amenizar la reunión, le da dinámica a la fiesta, rompe el hielo.
Pulso musical	Es necesario, es la medida para marcar las formas de la coreografía.	Se da de manera natural, sino va a pasar vergüenzas, sino coge el paso.
Objetivo	Mantener el folclor.	Desarrollar un ritual.
Significados	Desarrolla significados por medio de la coreografía.	La ritualidad tiene significados propios de la tradición.
Guion	En la danza se tiene que seguir una estructura que por lo general es simétrica y se pautan por series de movimientos que se organizan en la coreografía.	El guion está dado por la ritualidad, por las buenas costumbres, por los convenios sociales, por el humor de la fiesta.
Collares, Pañoletas Delantal	Parte del vestuario, a veces utilizados con un fin de comunicar algo.	Sólo las mayores usan collares y significa sabiduría. Pañoletas usan las casadas. En el delantal lleva uno las semillas cuando va al campo.
Botella en la cabeza	Es parte de la coreografía, virtuosismo de la persona.	Es parte del reto que se hace a un invitado para conseguir aguardiente.
Caderazo	Representación teatral de un reto que se da en las fiestas afrochoteñas.	Es un reto y consiste en evitar ser golpeado por las caderas de una bailarina mientras baila.
Pasos de baile	En las coreografías ponen muchas cosas que no son parte de la tradición, por innovación.	Un solo paso hemos heredado de nuestros ancestros y sobre ese bailamos todo.
Pasito Tun Tun	Es una canción más para las coreografías.	Es un juego de participación que se usa en las fiestas familiares y consiste

		en cumplir las órdenes que imponen los músicos cuando cantan la canción Pasito Tun Tun.
--	--	---

De este análisis comparativo se puede inferir que la representación en un escenario toma elementos de la tradición y de las fiestas populares para realizar las coreografías, que el vestuario de la danza es una estilización de la vestimenta del baile, o de la cotidianidad del Valle del Chota que en ambos casos del baile y la danza, la música está en continuo diálogo con los bailadores.

Desde un punto de vista musical que influyen en la danza, existen tres tipos de Bombas: sentimental, sobada y corrida lo que las diferencia es la velocidad que van desde lentas por decirlo así, medias y rápidas, sin importar la temática, la lírica o el formato instrumental con el que esté ejecutadas.

La Bomba Sentimental, nos dice Luzmila Bolaños está relacionada con la tierra, por lo tanto tiene un tiempo lento y se puede clasificar dentro de esta categoría a la mayoría de las Bombas tradicionales. La velocidad de su pulso se puede asociar en un rango aproximado de 100 pulsaciones por minuto (ppm) que marca el metrónomo<sup>22</sup>.

La Bomba Sobada es fuego, y su nombre viene de que se caracteriza porque cepillamos (sobamos) el piso con los pies, está relacionada a un tiempo medio, las composiciones nuevas se hacen a partir de un pulso de 115 ppm.

La Bomba Corrida es aire, está relacionada con el ritmo pasacalle, el paso suele modificarse algunas veces por una marcha cadenciosa, su velocidad promedio esta por los 140 ppm.

---

<sup>22</sup> Metrónomo.- Es un instrumento que sirve para medir el pulso en la música marcando de modo exacto el compás.

No depende de la velocidad, la Bomba es motivo de unión familiar y de la comunidad, es la manifestación que identifica y relaciona culturalmente al pueblo afrochoteño con el mundo.

Luzmila Bolaños hace referencia al sentir de la música dentro de la danza de la siguiente manera:

El bailaror sabe que su cuerpo con el corazón, porque funciona cuerpo corazón y Bomba, en ese pum, pum de la Bomba está sonando tu corazón. Y con ese pum, pum de la Bomba y el corazón está haciendo tu movimiento de cadera, como si te está pidiendo la Bomba que lo muevas, a donde quiere que la muevas, donde quiere que muevas en un tiempo o en dos o en cuatro tiempos <sup>23</sup>

#### **2.2.4 Aprendiendo a bailar la Bomba.**

La metodología propuesta para el aprendizaje de los saberes de la Bomba es una mediación entre el hacer y el saber hacer, parte del cuerpo no como objeto sino como sujeto de transformación a partir del diálogo entre la tradición, creación, innovación donde si bien se comparten y transmiten conocimientos concretos de música, danza, literatura, memoria histórica, estética también se abordan territorios subjetivos que implican emociones, pensamiento creativo, reflexivo, lúdico, diversión, resiliencia, empoderamiento. Todas las vivencias son emociones que se alojan en el cuerpo, la danza las resignifican en un proceso creativo, como nos lo explica la maestra bailarina colombiana Leyla Castillo Ballén “Asumir un proceso de creación en danza supone involucrar directamente el cuerpo, no como objeto, sino como dimensión total del ser, que construye una subjetividad y una manera de relacionarse con los otros y con el entorno; y que en su desarrollo no sólo aprende las construcciones culturales sino que se convierte en su agente reproductor y transformador” (Castillo, 2010, pág. 147).

La metodología de aprender es también una mediación entre la enseñanza y el aprendizaje ya que los entrevistados en su mayoría “aprendieron”, no “les enseñaron”, es decir observaron e

---

<sup>23</sup> Bolaños, L. (2018). La danza de la Bomba. (Á. Rosero, Entrevistador).

imitaron como bailaban los mayores, aprendizaje que se dio por un proceso de mimesis. Una gran cultora de la Bomba, Belermina Congo aprendió de sus mayores desde los cinco años y sobre quién le enseñó nos dice, “Uno mismo pone interés, mirando lo que otro hace, eso se aprende sea bueno o malo”.<sup>24</sup>

La mimesis dentro de esta propuesta está incluida como parte del diálogo entre los participantes en el capítulo de Encuentros de manera experiencial y aquí se hace referencia a los saberes de la Bomba que han sido desarrollados por la cultura afrochoteña en un contexto histórico de ritualidad, dichos saberes trascienden del plano cotidiano a una categoría estética y del movimiento, el gesto, el sonido, el color, las palabras, y que se han transmitido de generación en generación como un legado ancestral que se creó espontáneamente el deseo de aprender.

Al plantearse un diálogo que incluye la mimesis, se plantea que a partir de esta experiencia se desarrolle creativamente una segunda naturaleza del movimiento, sonido y reflexión, porque propone una ruta de exploración guiada por pautas, muchas de ellas de acción corporal individual o colectivas, en las que los individuos están en total libertad de proponer desde su cuerpo, es decir mientras se cumplan los parámetros de la pauta, la improvisación tiene por objeto siempre “crear” en un ambiente amigable, y divertido donde cada experiencia sea significativa para nuestro aprendizaje y para nuestra vida.

Castillo, hace referencia a una Pedagogía para la creación basándose en tres elementos: juego-exploración corporal, danza tradicional y técnica afrocontemporánea, que constituyen una

---

<sup>24</sup> Pabón, I. (10 de diciembre de 2010). *YouTube*. Obtenido de YouTube: <https://youtu.be/u1N41podpT4>

formación integral dancística en correlación con el entorno socio cultural, esto implica un diálogo entre las actuales realidades y la tradición (Castillo, 2010).

Un aprendizaje artístico siempre nos lleva a algunos hitos: como es el caso de creación de un producto artístico, la difusión o presentación de la obra y muchas veces como consecuencia del placer recibido y la perspectiva a futuro; la formación de un grupo, no obstante también existe la posibilidad de aprender para integrarlo casa adentro dentro de lo que se conoce como baile social y así disfrutar de este legado, de apropiarnos de parte de nuestra identidad cultural. Uno de los elementos más vistosos de la danza de la Bomba es el baile de la botella en la cabeza que nació como un reto, pero que hace referencia a la cotidianidad de llevar la angara o cualquier objeto sobre la cabeza en muchos pueblos africanos. Para Balermina Congo bailar con la botella en la cabeza es un lujo para quien baila y es un lujo para los que miran. Desde la tradición Teodoro Méndez hace hincapié en que, siendo hombre aprendió a bailar con la botella y que probó hacer otras habilidades, lo que nadie había hecho.

Se podría concluir que el aprendizaje de la danza va desde la mimesis a la conciencia del movimiento y al desarrollo creativo, para lo cual Castillo ha reflexionado sobre el carácter evolutivo de la pedagogía de la danza así:

Esta perspectiva supone abordar tres dimensiones del quehacer formativo: la dimensión artístico-cognitiva, entendiendo la danza como saber disciplinar específico, la dimensión ética como reflexión sobre el ser, y su cultura, y la dimensión comunicativa, como reflexión sobre los procesos de expresión e interlocución social que propicia la danza (Castillo, 2010, pág. 67).

## **2.3 LA BOMBA UN GÉNERO MÚSICAL**

### **2.3.1 Introducción.**

En este capítulo se aborda uno de los saberes de la Bomba que más se ha conocido por la posibilidad que se tiene de grabar y difundir la música a través de los medios electrónicos cibernéticos. Se analizará la música Bomba desde diversos aspectos que nos permitan adentrarnos en este legado cultural que forma parte del patrimonio musical ecuatoriano.

Se comparte la percepción con los investigadores etnomusicólogos que este es un género musical producto de una hibridación cultural entre las vertientes afro, indo, e hispanas que al paso del tiempo y la interrelación social, fueron encontrándose para crear la Bomba del Chota y son precisamente los habitantes de la cuenca del río Mira y del Valle Chota quienes realizaron tal creación.

En los testimonios de las primeras Bombas que los abuelos afrochoteños escucharon, se nombra a un conjunto pequeño conformado de voces y percusión entre los que destacan el tambor que lleva su nombre como música; la Bomba acompañado del alfandoque que es un sonajero de guadua con semillas en su interior y la calanguana (mandíbula de burro) posteriormente, la hoja de naranjo, la guitarra, el requinto, el güiro y el bongó, con el acceso a instrumentos eléctricos y electrónicos, se integró en algunos casos al bajo y al sintetizador para conformar el grupo de Bomba como se lo aprecia en la actualidad.

### **2.3.2 Historia de la música Bomba del Chota.**

Para comprender el proceso histórico de la música de la Bomba del Chota se hará referencia a la música africana, con especial atención a la música del Congo de donde fueron traídos

esclavizados al Valle del Chota<sup>25</sup>. Se tomará como ejemplo a la Selva de Ituri en el nordeste del Congo, que por el escaso acceso a esta zona, sus habitantes no han tenido mucho contacto con el mundo occidental, por lo tanto su cultura no ha sufrido muchas modificaciones, se analizará las distintas razones para hacer la música al encontrar ciertas similitudes en la producción de la música afroamericana. Este mundo selvático está poblado de sonidos de la naturaleza, los habitantes tienen a su haber tres momentos musicales: el primero ligado al carácter mágico de la curación, la adivinación y el control social, donde sólo los oficiantes de las ceremonias son quienes pueden hacer la música. El segundo momento es el de la enseñanza en el que el papel de la música lo ejercen las madres y los Griots<sup>26</sup> quienes con sus cantos dan indicaciones para la vida, aquí se incluyen los cantos para el trabajo. Y el tercer momento es el del divertimento, en el que la música la realiza la comunidad entera en ambientes festivos, en un estado de catarsis, a estos tres elementos fundamentales y básicos de muchas culturas africanas de la costa oeste de África, hay que añadir las características del uso del tambor, el batir de palmas, cantos en forma responsorial con frases cortas muy repetidas e instrumentos que imitan la voz humana a esto se debe sumar la danza como un solo ritual. Bueno nos recuerda que los africanos fueron esclavizados y traídos al puerto de Cartagena de Indias y luego al Valle del Chota provinieron de la Costa de África Occidental (Bueno, 1991, pág. 24).

Desde el momento en que los africanos fueron secuestrados, herrados, vendidos, sometidos a un viaje sin retorno y con pocas posibilidades de sobrevivir sus razones musicales cambiaron.

---

<sup>25</sup> Chota Madre. (12 de septiembre de 2014). *You Tube*. Obtenido de Rumbo al Sur - Documental de la Bomba Ecuatoriana: <https://youtu.be/O3cyECWUdeo>

<sup>26</sup> Griot.- Un griot o jeli es un narrador de historia de África occidental, cuenta la historia como lo haría un poeta, un cantante de alabanzas o un músico ambulante. Es un depósito de tradición oral

Una vez traídos a las haciendas del Valle del Chota el contacto sonoro fue con las flautas y tambores de los indígenas que de ellos se dice, huyeron hacia la costa y el oriente, al avizorar el destino que les deparaba por la esclavitud y las enfermedades. Luego escucharon los cantos de evangelización de los españoles, de los cuales aprendieron el idioma y la forma de hacer coplas. A modo de la conclusión se toma la siguiente reflexión sobre el papel de la música en el continente negro.

La música es el corazón del Sahel. En África existe un ritmo, una cadencia específica para concretar el espacio y el tiempo, una especie de complicidad para ordenar el caos a golpe de sonidos improvisados. No hay fronteras palpables que segreguen la música de la vida a la religión de lo cotidiano, la música es el camino para el encuentro con los ancestros, el vehículo hacia la lujuria y el trance, con música se combaten las enfermedades, se coordina el trabajo comunal y se festeja la muerte. La música es el cordón umbilical que une al hombre con el resto del mundo.<sup>27</sup>

### **2.3.3 Descripción musical de la Bomba del Chota.**

La música es la reina en el mundo de los sonidos, desde antes de nacer escuchamos el corazón de nuestra madre, lo percibimos a través de las hondas que recibimos en la placenta. Cuando nacemos empezamos a percibir diferentes sonidos y poco a poco los vamos reconociendo, asociando a imágenes o sensaciones por ejemplo: la voz de mamá es la presencia de mamá, si sentimos hambre con un llanto sonoro nos comunicaremos que es hora de la alimentación. Luego, los cantos en los juegos, serán los motivos musicales que identifican a tus personajes, las canciones infantiles serán el primer repertorio, el segundo las canciones de amor, el himno nacional una canción que jamás olvidarás, posteriormente la música que escuchas será parte de tu perfil cultural y habrá música que te divierte, motiva y acompaña durante toda la vida.

### **2.3.4 Elementos musicales de La Bomba del Chota.**

---

<sup>27</sup> Sahel es la zona africana entre el desierto del Sahara y la sabana de Sudán. Sánchez, J. (9 de Enero de 2015). Obtenido de New Atlantis Wild: <https://www.youtube.com/watch?v=-vqtBt2g1hs>

¿La Bomba del Chota es un género musical? Para ser considerada como tal debe reunir varios requisitos cómo es: ser originario de un grupo humano específico, en este caso pertenece su creación y desarrollo a los habitantes del Valle del Chota y las cuencas del río Mira, por lo tanto es parte de la música afro del Ecuador. Por la función que cumple se dice que la Bomba es músicaailable, fue creada con ese propósito. Desde la rítmica y la instrumentación contiene como corazón el ritmo particular de su instrumento matriz, el tambor conocido como la Bomba que es endémico de la zona. Aunque su formato se va adaptando a la modernidad, no deja de escucharse: la guitarra, el requinto, el güiro, la Bomba y la voz como un núcleo al que se suman los demás instrumentos.

Por el carácter integral que tiene la Bomba como parte de los saberes ancestrales que están interrelacionados como la danza, la memoria histórica, la poética, las costumbres, en fin todos los elementos de la cultura afrochoteña. Se infiere que la Bomba es un saber ancestral, un género musicalailable, afroecuatoriano del Valle del Chota.

### **2.3.5 La forma musical de la Bomba del Chota.**

Al hablar de la Bomba del Chota como género musical se analizará la estructura con la cual está creada. La misma que obedece a una fusión lo hispano, lo andino y lo africano de tal manera que de Europa heredamos la forma Rondó, porque consta de un estribillo que se alterna con diferentes estrofas. “La parte principal del rondó es el estribillo, que se expone varias veces, siempre con el mismo tono. Las coplas son diferentes entre sí, y suelen ser relativamente independientes del estribillo” (Garrido, 2018, pág. 1). De lo africano se tenemos el sólido ensamble de percusión, el aspecto responsorial que implica un coro en forma de pregunta y respuesta y de lo andino la utilización de una escala pentafónica en modalidad menor.

En la Bomba se encuentran los siguientes elementos que la conforman:

- Un motivo musical principal que es una línea melódica que identifica a la canción que lo denominaremos como parte A, que comúnmente es la primera estrofa del canto.
- Una segunda parte que es una respuesta a la parte A, la que denominaremos parte B y que por lo general es otra estrofa diferente.
- Una parte C que la identificaremos como el coro de la canción.
- Un puente o interludio que es un segmento musical de transición que puede ser:
  - Rítmico solo con los instrumentos de percusión,
  - Rítmico, armónico cuando a la percusión le acompaña la guitarra,
  - Rítmico, armónico y melódico cuando a lo anterior se le suma un motivo melódico.
- Y un cierre que puede estar dado por la repetición del coro mientras la orquesta baja el volumen o una frase percutiva en bloque que resuelve sobre la nota tónica de la canción.

Con estos insumos podemos ilustrar un ejemplo de composición de la Bomba del Chota.

- Introducción rítmica,
- Parte A instrumental (dos veces)
- Parte B Instrumental (dos veces),
- Puente rítmico, armónico,
- Parte A canto (dos veces)
- Parte B canto (dos veces)
- Cierre

A continuación se realizará un ejemplo de análisis de la estructura de la Bomba “El Camaleón” compuesto por Beatriz Congo e interpretado por Oro Negro en el siguiente link:<sup>28</sup>

Canción	Estructura
<p>Título: El Camaleón Autora: Beatriz Congo</p> <p>Interprete: Grupo Oro Negro</p> <p>Intérprete: Oro Negro</p> <p>Tonalidad: Bbm (Si bemol menor)</p> <p>Compás 2/4</p>	<p>Introducción:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 2 compases solo Percusión + anacrusa al inicio</li> <li>• 8 compases Introducción 1</li> <li>• 16 compases Introducción 2</li> <li>• 12 compases Introducción 3</li> </ul> <p>Tema A:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 8 compases A1</li> <li>• 8 compases A2</li> </ul> <p>Tema B:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 10 compases</li> </ul> <p>Introducciones: 1, 2, 3</p> <p>Tema C:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 16 compases</li> </ul> <p>Tema D:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 12 compases</li> </ul> <p>Tema E:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 8 compases</li> </ul> <p>Introducción 3 dos veces</p> <p>Tema C</p> <p>Tema D</p> <p>Final Tema E 3 veces</p>

---

<sup>28</sup> Congo Beatriz (20 de noviembre de 2011). Obtenido de YOUTUBE. <https://youtu.be/d2X3jydux70>

### 2.3.6 Ritmo de la Bomba del Chota.

Una de las características que tiene la Bomba como un género musical, es que se basa en un patrón rítmico <sup>25</sup> propio, sobre el cual se insertan: la melodía y la armonía, siendo este patrón rítmico por definición; una sucesión de sonidos y silencios que se repiten secuencialmente en períodos iguales, como se ilustra en el siguiente gráfico.



*Ejemplo 01 ritmo Bomba*

*Todos los ejemplos son realizados por el autor*

El compás musical, que es la unidad de medición donde se repite el acento, en la Bomba es 2/4, 4/4, 6/8.

En los siguientes gráficos encontraremos los patrones rítmicos de los instrumentos tradicionales de la Bomba.



*Ejemplo 02 ritmo del Bongó*



*Ejemplo 03 ritmo del Güiro*



*Ejemplo 04 ritmo del Güiro en 2/4*



*Ejemplo 05 ritmo de la Bomba*



*Ejemplo 06 ritmo del Coco*



*Ejemplo 07 ritmo de Guitarra*

<sup>25</sup> Todas las canciones están escritas con un determinado patrón rítmico, el más utilizado es el 4/4, sin embargo existen otros patrones rítmicos como el 3/4, 5/4

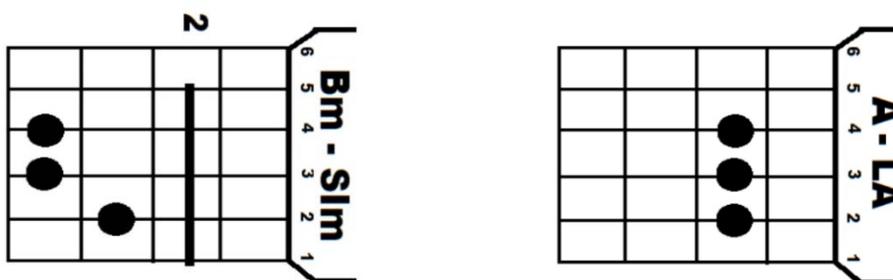
### 2.3.7 La armonía de la Bomba del Chota

La incorporación de la guitarra, como instrumento armónico, en la Bomba hace que se utilicen diferentes sonidos simultáneos, llamados acordes, los cuales son determinados por:

- La tesitura de la voz o del instrumento melódico principal.
- Por la escala que se usa, en este caso de la Bomba del Chota, es la escala pentatónica menor. Esto a su vez define el modo, el cual es menor.
- Por la sensación de centro tonal o de reposo que está implícita en la melodía y la candencia de resolución que la acompaña.

Por ello se concluye, que la Bomba es una música que responde a las convenciones de lo que conocemos como armonía tonal, dentro de la particularidad que tiene la misma en el contexto de la música popular latinoamericana. Es decir, los músicos usan, en su mayoría, acordes que tienen función de tónica, sub dominante, dominante para hacer sus círculos armónicos.

Tomaremos como ejemplo la canción “El Camaleón” del grupo Oro Negro la misma que está construida en la tonalidad de Bm (Si menor) en la que utiliza dos acordes: El acorde de Bm es el primer grado es decir cumple la función tonal (i) y el acorde de A (LA mayor) es el séptimo grado (7), que cumple la función de resolución. En la guitarra estos acordes se ilustran como en los siguientes gráficos.



### 2.3.8 Los recursos estilísticos musicales de la Bomba del Chota

Debido a que la Bomba del Chota como género musical se inscribe dentro de la música popular latinoamericana, en el análisis de esta investigación se ha tomado el formato tradicional y se reconoce los siguientes recursos estilísticos: matices, agógicas, polifonía, poliritmia, solos, adornos, anacrusas y timbres.

En cuanto a los matices, se usan dinámicas, generalmente para diferenciar el verso del coro, dando mayor fuerza al coro. En las improvisaciones de tambor se suele usar la dinámica *forte* y se realiza *diminuendos* para finalizar el tema. Además, para conseguir un equilibrio general dentro del grupo, la voz debe estar con mayor volumen. Guitarra, bajo y percusión son elementos de acompañamiento con menor volumen y el requinto hace una contra melodía comúnmente más baja que la voz y más alta que el acompañamiento.

Se encuentran agógicas en las presentaciones en vivo, en las que existe un *acelerando* general de la orquesta antes de finalizar el tema.

En cuanto a la polifonía, el requinto y/o la hoja de naranjo realizan melodías introductorias, puentes a manera de contrapunto. También se ha escuchado armonizaciones vocales a dos voces o en el caso específico del grupo “Tres Marías”, quienes hacen un ensamble emulando instrumentos de una banda de pueblo.

La Bomba se caracteriza por un sólido acople percutivo que le da fuerza a la base rítmica donde, no solo los instrumentos de percusión marcan el ritmo, sino, también la guitarra y el bajo. Parte de la dinámica de la poliritmia son los bloques generales dentro de la canción y/o cortes para el final, con los dos bloques característicos de dominante a tónica.

Para la realización de una improvisación se utilizan varios instrumentos entre los cuales se destacan el requinto, la bomba y el bongó.

Un recurso bastante utilizado para el canto y la melodía es la anacrusa; requiriendo para ello una introducción percutiva, armónica y/o melódica.

En cuanto al timbre de la Bomba, que sería el conjunto de sonidos con los que se ensambla un formato tradicional, se puede decir que se ha ido reemplazando algunos instrumentos en diferentes etapas. El alfandoque, la calanguana y palmas por güiro y coco.

Se integraron: la guitarra, el requinto, bajo, el bongó, el bombo andino, los instrumentos electro acústicos como el teclado. En la actualidad, es poco frecuente escuchar en este formato, los sonidos emitidos con la hoja de naranjo.

### **2.3.9 Función de los instrumentos musicales en la Bomba del Chota**

El instrumento Bomba cumple la función de acompañamiento principal, casi no varía su ritmo, exceptuando por ciertos remates que realzan las melodías o partes de la canción, sin embargo se mantiene constantemente para ser un buen soporte para el resto de la banda.

El bongó cumple una función de acompañamientos al igual que la bomba, con la diferencia que constantemente varía, juega e improvisa dentro del ritmo establecido. Se podría decir que la bomba se mantiene estable y el bongó es dinámico, los dos indispensables para el ensamblaje del grupo.

El coco (la clave) y el güiro cumplen un papel de acompañamiento, ya que mantienen su patrón ritmo durante toda la canción, realizando pequeños remates ocasionalmente.

Todos estos instrumentos de percusión cumplen con un factor esencial, el sabor, que caracteriza a la Bomba, es un despliegue de elasticidad en el tempo y en las fórmulas rítmicas, que hacen que no sean estrictamente proporcionales o cuadradas, cómo se usa en el género académico generalmente. Una de las particularidades de este tipo de música es lo que comúnmente se conoce

como “el sabor” (feeling) que es una manera de interpretar los instrumentos que inducen al baile y es esencia de este género musical.

El bajo cumple una función de acompañamiento, donde mantiene su patrón ritmo y armónico, apoyando a la percusión. La guitarra realiza un acompañamiento y participa de los bloques, en algunas ocasiones hace la melodía principal en los intermedios o en la introducción.

La voz tiene la melodía principal con el texto de la canción, realizando a veces rubatos, además cumple la función social de comunicación y animación al público.

El requinto se destaca por realizar contra melodía, completando o respondiendo las frases de la melodía principal, es ágil dentro de su interpretación y utiliza notas agudas realizando dúos o tríos para puntear la contra melodía, intermedios o introducciones musicales. Se caracteriza por improvisar durante todo el tema, también puede realizar el acompañamiento rasgando acordes junto a la guitarra. Su papel puede variar según las necesidades del tema, es un instrumento multifacético que da mucho movimiento y contraste con relación al resto de instrumentos de acompañamiento.

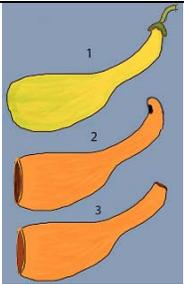
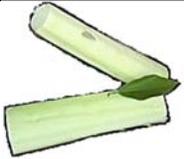
### **2.3.10 Formatos e instrumentos en la Bomba del Chota**

En el caso de la música, los instrumentos suenan porque hay elementos que vibran debido a acciones que realizamos; sea por una columna de aire que atraviesa algo, un golpe, o el frotamiento de dos materiales. Por ejemplo: la vibración de las cuerdas vocales al paso de la columna de aire se produce la voz y si queremos el canto, en la guitarra vibran las cuerdas al ser rasgadas, en la bomba vibra la piel a la que se le ha golpeado con la mano. Entonces se produce una clasificación de los instrumentos acorde a como se produce el sonido.

## Grupo musical tradicional de la Bomba

Instrumento	Imagen	Material	Característica	Afinación	Clasificación
Bomba		Madera, cuero	Tambor	Indeterminada	Percusión
Güiro		Metal o madera	Raspador	Indeterminada	Percusión
Coco o Caja China		Plástico	Objeto hueco	Indeterminada	Percusión
Bombo		Madera cuero	Tambor	Determinada	Percusión
Bongó		Madera, cuero	Dos tambores	Determinada	Percusión
Guitarra		Madera cuerdas plásticas	Cuerdas tensadas con caja acústica y brazo con trastes.	Determinada	Cuerdas rasgadas
Requinto		Madera cuerdas plásticas	Cuerdas tensadas con caja acústica y brazo con trastes	Determinada	Cuerdas rasgadas
Bajo eléctrico		Madera cuerdas metálicas	Cuerdas tensadas con amplificador y brazo con trastes	Determinada	Cuerdas rasgadas que se amplifica eléctricamente
Voz		Cuerdas vocales	Viento	Libre	

## Conjunto musical de Banda Mocha.

Instrumento	Imagen	Material	Característica	Afinación	Clasificación
Puro		Calabaza	corneta	libre	viento
Corneta de penco		Penco	corneta	libre	viento
Hoja de naranjo		Hoja de Naranjo	Hoja como lengüeta	Libre	viento
Redoblante		Madera y plástico	Tambor	Determinada	percusión
Gran Caja		Madera Plástico	Tambor	Determinada	percusión
Güiro		Metal	Raspador	Determinada	percusión
Platillos		Metal	Platos metálicos	Determinada	percusión

### 2.3.11 Melodía en la Bomba del Chota

La melodía está dada por la sucesión de sonidos de diferente altura y duración, esto hace que una línea melódica la podamos reconocer, si tomamos, por ejemplo la canción el Camaleón, de la compositora Beatriz Congo, e identificamos cuales son los sonidos que corresponden en un instrumento melódico y los representamos por los las figuras musicales en el pentagrama, tendremos una sucesión de sonidos de diferente altura así como se ha dicho, utilizando cinco sonidos principales dados por la pentafonía de modo menor.



*Ejemplo 08 melodía de la canción “El Camaleón”*

## 2.4 LA BOMBA DEL CHOTA COMO INSTRUMENTO

### 2.4.1 Introducción

El presente estudio ha tomado los saberes de la Bomba de carácter inmaterial, sin embargo hay un objeto que es el representante material de estos saberes, cuyo valor no solo constituye que sea un objeto sonoro, sino también su historia, su significado, su tecnología para la construcción e instrumentación y por sobre todo el sonido de la Bomba que es el latido del Valle del Chota y la cuenca del río Mira.

El contar con este instrumento, cuyo origen metafórico está en el África y su creación con los elementos naturales que encontraron en el Valle del Chota, se lo debemos a la historia de un pueblo que ha sufrido pero que ha sabido encontrar en sus manifestaciones culturales como es el

caso de la Bomba la fuerza necesaria para sobrevivir, bailar y trascender. Parafraseando al poeta esmeraldeño Antonio Preciado diríamos: Quién con tambores se junta a retumbar aprende. (Preciado, 1996).

En el siguiente capítulo se descubrirán los secretos para construir una Bomba de manera tradicional y urbana, así como también la técnica para tocar este tambor bимembranófono.

#### **2.4.2 Tambores bимembranófonos**

El tambor es un instrumento musical de percusión muy antiguo que pertenece a la familia de los idiófonos por considerarse que suenan por la vibración de un cuerpo al ser percutido, es decir que tienen sonoridad propia por el material con el que están contruidos. Los tambores poseen una caja de resonancia, en el caso de la Bomba es un cilindro hueco al que van adheridas, una membrana a cada lado, una se percute con las manos y la otra membrana vibra por acción de la primera, no es un instrumento ambipercusivo porque no se percute las dos membranas sino sólo una y están sujetas a la caja de resonancia con cuerdas que las tensionan proporcionando la afinación deseada. Por las razones antes mencionadas, se clasifica a la Bomba dentro de los tambores bимembranófonos. Tal como lo describe el etnólogo y, antropólogo cubano Fernando Ortiz: “Son tambores bимembranófonos porque tienen dos membranas atirantadas, cuya percusión produce sonoridad” (Ortiz, 1995, pág. 9).

### **2.4.3 Historia del tambor Bomba.**

Se podría conjeturar que la Bomba fue traída por los esclavizados desde el África, sin embargo historiadores como Thomas que han escrito mucho acerca de la trata atlántica, mencionan un despojo total de las pertenencias de quienes eran secuestrados y traídos a América, por lo tanto el tambor no vino en los barcos, viajó en la memoria como un corazón que late en la historia. El tambor así como los saberes ancestrales, vinieron en el recuerdo y se plasmaron, se reinventaron utilizando los materiales del medio con los que construyeron la Bomba.

El origen de la Bomba le pertenece al pueblo afroecuatoriano del Valle del Chota y de las cuencas del río Mira. Algunos viajeros escribieron en sus registros la presencia de la Bomba cuando visitaron el Valle del Chota.

Paolo de Carvalho Neto antropólogo, folclorista brasileño, registra la utilización del instrumento Bomba en la fiesta religiosa de la Pascua en el Valle del Chota; al respecto 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" (Carvalho, 1963, pág. 270).

### **2.4.4 Técnica instrumental y Patrón rítmico**

El tambor Bomba se percute con las manos en una de las membranas. Para mayor facilidad el músico toca sentado, la Bomba se coloca entre las piernas de manera que haya una ligera inclinación del tambor hacia adelante con respecto a la horizontal permitiendo que las manos golpeen muy cómodamente con las diferentes partes de sus palmas.

Aunque los brazos y manos están en igualdad de posición, tradicionalmente cada mano realiza golpes específicos. La mano derecha es la que realiza la figura básica que caracteriza al ritmo de la Bomba, los golpes de esta mano son enérgicos y diferentes entre sí, debido a la posición de la mano el momento de golpear produce un sonido más agudo, medio o grave.

### Mano derecha

Nombre	Altura	Posición	Imagen.
<b>Quemado</b>	alto	Es un golpe con las puntas de los dedos, que ocurre al simular un látigo.	<p data-bbox="1092 663 1417 695"><i>Imagen 01. Golpe Quemado<sup>29</sup></i></p> 
<b>Abierto</b>	medio	Es un golpe con toda la longitud de los 4 dedos juntos, principalmente.	<p data-bbox="1092 1035 1417 1066"><i>Imagen 02. Golpe Abierto</i></p> 
<b>Bajo</b>	bajo	Es un golpe que se realiza con los $\frac{3}{4}$ de la palma de la mano, desde el filo de la membrana.	<p data-bbox="1092 1417 1417 1449"><i>Imagen 03. Golpe Bajo</i></p> 

<sup>29</sup> Las fotos son realizadas por el autor.

La mano izquierda da un apoyo al ritmo, hace síncopas con golpe abierto, y sobre todo marca el pulso haciendo glissandos<sup>30</sup> con los cuales apaga algunos golpes de la mano derecha, utiliza los dedos para lograr matices y con el golpe abierto en conjunto con la mano derecha realiza las improvisaciones.

### Mano izquierda

Nombre	Altura	Posición	Imagen
<b>Glissando</b>	Efecto	Los dedos se deslizan presionando levemente la membrana, desde el filo hacia el centro de la Bomba.	 <p><i>Imagen 04. Glissando</i></p>
<b>Abierto</b>	medio	Es un golpe con toda la longitud de los 4 dedos juntos, principalmente.	 <p><i>Imagen 05. Golpe Abierto mano izquierda.</i></p>

Para desarrollar la técnica de ejecución de los toques en los tiempos de la Bomba más adelante se detalla en la sección Encuentros en los capítulos 3, 4 y 5.

<sup>30</sup> Glissar.- Es un término francés que significa resbalar, deslizarse, en música es un adorno, un efecto sonoro que consiste en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave sin salto.

## 2.4.5 Construcción tradicional de la Bomba

La técnica de construcción del instrumento La Bomba es un legado que se ha transmitido de generación en generación, mediante la tradición oral en el Valle del río Chota y la cuenca del río Mira.

En la presente investigación se describirá el proceso de construcción de Cristóbal Barahona que explicará su técnica y proceso de elaboración. La Bomba como instrumento consta de una caja de resonancia, dos membranas, cuatro anillos y una cuerda tensora; la caja de resonancia es de origen vegetal, en este caso tiene una forma cilíndrica de tamaño no exacto, teniendo como promedio 15cm de altura por 25cm de diámetro y un espesor de 1,5cm. En la pared del cilindro a media altura tiene un agujero de 3cm de diámetro que sirve para mejorar el sonido, porque al desfogar el aire que se produce al golpear, se consigue un sonido mate, sin muchos armónicos.

Las membranas son de origen animal, se ha utilizado desde siempre piel, por su carácter flexible y moldeable mientras está mojada. Homero Minda un insigne maestro percusionista de la Bomba cuenta que hace algunos años se utilizaba la piel de perro para la elaboración de la membrana que no se golpea y solamente vibra, luego se cambió por la de chiva que tiene similares características.

Los aros sujetadores, son los que permiten inmovilizar la membrana y tradicionalmente son de origen vegetal, de lianas que después de un proceso de cocción son maleables y posteriormente se endurecen con la forma de anillo.

El tensor tirante, es una cuerda que sirve para tensionar a los anillos que sujetan las membranas, en la antigüedad se utilizaba faja de cuero que actualmente ha sido cambiada por cuerda plástica, por considerarla más maleable y resistente a la tensión. “La mayoría, sino la totalidad de los

instrumentos musicales negros, son de confección casera, contruidos toscamente con materiales de la montaña tropical, sea de madera, calabazas...” (Costales, 1995, pág. 47).

#### **2.4.5.1 Cristóbal Barahona**

Cristóbal Barahona es uno de los connotados fabricantes del instrumento de la Bomba y guarda en su memoria muchos conocimientos sobre el tratamiento que se debe dar a los materiales vegetales para utilizarlos como insumos en la elaboración de la Bomba. Nacido en Pamba Hacienda, el 20 de julio de 1931, a los 12 años se trasladó al Juncal donde vive hasta la actualidad, aprendió de su tío Pedro Carcelén el arte de la construcción de la Bomba. (Chala, 2015).

Don Cristóbal aprendió observando a su tío como hacía las bombas y nos recuerda con sus palabras la importancia de cultivar el interés por aprender, a partir de la curiosidad que es la fuente de todo saber: Cuando uno se toma interés, no necesita que nadie le enseñe. El 03 de marzo del año 2014, como parte del proyecto Rumbo Sur del grupo Chota Madre, se logra que una de las Bombas de Don Cristóbal Barahona sea parte de la colección más importante de instrumentos musicales del mundo, con más de 5.000 piezas de todos los continentes, en el Museo Metropolitano de Arte de New York. (Benalcazar, 2014).

Don Cristóbal, usa el tronco de cabuya, “México” o “Cabuche” para realizar el cilindro, corta con sierra una sección que va a utilizarse como caja de resonancia, luego desbasta la parte externa con un machete y lo limpia por adentro con formón, el agujero que sirve para que el sonido no se quede en el interior, al cual se le llama el oído, lo hace con un hierro caliente, para no romper el cilindro. Posteriormente lava la piel de chivo con cal para quitar la grasa y el pelo, una vez que la piel está limpia, procede a coser la misma a los aros y ensamblarlos mediante la cuerda de plástico. Don Cristóbal, recomienda que en esta fase no se debe tensar mucho, lo que importa es que los aros queden bien colocados en el cilindro, posteriormente se usa una piedra de río para golpear

suavemente y a medida que se va templando el cordón plástico, también se va afinando, debido a que la membrana se estira, momento en el que se debe decidir el nivel tensión, de acuerdo al sonido que produce. Finalmente amarra un extremo de la cuerda dejando una roseta como agarradera. (Pabón, 2005.)

#### 2.4.6 Construcción urbana de la Bomba

Como hemos visto en la construcción tradicional para hacer una bomba se necesita: un cilindro de madera que se saca de los árboles, la membrana que se la obtiene del cuero de chivo, los aros que son fabricados con las lianas de árboles y los tirantes que son cuerdas que se fabricaban del mismo cuero animal, mismas que desde hace algunos años se han cambiado por cuerda plástica.

Al encontrarnos en la ciudad, construiremos una Bomba con materiales que los podemos conseguir en un barrio: ferretería, carpintería, papelería, tienda, bazar y en el camal. Esta fabricación permitirá conseguir una Bomba con una calidad semejante a las construidas tradicionalmente, ya que se considera que los materiales cumplan con las mismas funciones.

##### 2.4.6.1 Materiales para construir la Bomba

Material	Insumos	Cantidad	Proveedor
Caja de Resonancia. Cilindro	Papel higiénico	2 rollos	Tienda
	Agua	1 litro	Casa
	Aserrín	2 libras	Carpintería
	Goma blanca	1/2 litro	Ferretería
	Yeso para madera	1 libra	Ferretería
	Cartón	1 pliego	Papelería
	Cartulina 120 gr	1 pliego	Papelería
	Cinta adhesiva 5cm ancho	1 unidad	Papelería
	Lija		
	Pintura blanca de agua	2 láminas	Ferretería
	Témperas de colores	1ltr	Ferretería

	Licuadora Cernidera Laca Tela	4 colores básicos 1 unidad 1 unidad 1 lata spray 20 cm x 20 cm	Papelería Casa Casa Ferretería. Casa.
Aros	Varilla de hierro 4mm Cinta adhesiva negra Cinta de tela 1 centímetro de ancho	377 centímetros 2 unidades 2 paquetes (1 de cada color)	Ferretería Ferretería Bazar
Membrana	Piel de chivo Piel de chiva Aguja de cocer gruesa Piola Hoja de afeitar Agua Detergente.	1 cuerpo 1 cuerpo 1 unidad 4 metros 1 unidad 3 litros 16 onzas	Camal Camal Bazar Bazar Tienda Casa Tienda
Tirantes	Cordino 5 mm de espesor Vela Fósforos	12 metros 1 unidad 1 caja	Ferretería Tienda Tienda

#### 2.4.6.2 Proceso de construcción de la Bomba

Se ha considerado que la elaboración de la Bomba se realice en 5 fases, durante los encuentros de aprendizaje de los saberes de la Bomba, de tal manera que a continuación se detallarán los pasos a realizarse en cada encuentro.

Fase Uno

##### Caja de resonancia

- Para confeccionar el cilindro vamos a fabricar una pasta, que se colocará en un molde para que, al secarse, podamos obtener el cilindro de contextura muy dura y parecida a la madera.

## Pasta.

- Necesitamos dos rollos de papel higiénico, cuatro tazas de aserrín fino de madera, dos tazas de yeso para carpinteros, dos tazas de goma blanca, una taza de agua.
- Desmenuzamos el papel higiénico y colocamos en el vaso de la licuadora, hasta la mitad, agregamos agua, hasta casi llenar el vaso y procedemos a licuar el contenido.
- Cernimos la mezcla con una tela, hasta obtener una masa de papel húmedo, moldeable.
- Cernimos el aserrín que obtuvimos en la carpintería, hasta obtener dos tazas de fino polvillo.
- Diluimos las dos tazas de pega blanca con una taza agua.
- Juntamos la masa de papel a la pega blanca con agua y amasamos hasta conseguir una mezcla homogénea, agregamos el yeso de carpintero, amasamos, adicionamos el aserrín y proseguimos amasando hasta lograr una masa moldeable. Luego, con la masa obtenida, hacemos bolas de masa de 5cm de diámetro, dichas esferas de pasta, las cubrimos con plástico y las almacenamos en la parte baja de la refrigeradora.

## Molde.

- Cortamos dos círculos de cartón de 26cm de diámetro.
- Cortamos una franja de cartulina gruesa de 17cm de alto por 82cm de largo, cubrimos un lado con cinta adhesiva para impermeabilizarla.
- Con esta franja y las dos tapas hacemos un cilindro y obtenemos el molde, colocar el lado impermeable como el lado externo.
- Con un bolillo aplanamos las bolas de masa, hasta lograr 0,5cm de espesor aproximadamente, cortamos franjas de 17cm por 5cm y procedemos a colocarlas en la parte exterior del cilindro de cartulina gruesa, es decir cubrimos el área cóncava de 17cm por 82cm.

- Unimos las franjas de cartulina con pega, de tal manera que se haga una sola capa que cubra el cilindro de cartulina, excepto las tapas circulares.
- Mientras no se seque por completo la pasta sobre el cilindro, hacemos un círculo de 3cm de diámetro con una cuchilla a la altura de la mitad del cilindro, es decir a 8.5cm debe estar el centro del círculo.
- Dejamos secar a la sombra pero a la intemperie, en un sitio con mucha ventilación, para que su secado sea uniforme y total, corregimos posibles resquebrajaduras que suelen ocurrir en el proceso, lo hacemos con la misma pasta con un poco de goma adicional.
- Hacemos lo mismo con otra capa de pasta hasta obtener un cilindro de un centímetro de espesor.

#### Fase dos

- Una vez que se haya secado el cilindro, procedemos a retirar el molde de cartón y revisamos que el grosor de la pasta sea uniforme en todo el cilindro.
- Con una reserva de pasta, corregimos cualquier deficiencia. El cilindro debe ser lo suficientemente fuerte para soportar las tensiones de las membranas.
- Una vez conformes con el cilindro lijamos los bordes hasta dejarlos lisos con el filo externo ligeramente bordeado.
- De igual manera lijamos el exterior del cilindro, hasta que este liso.
- Le damos un fondo con pintura blanca de agua.
- Dibujamos y pintamos con temperas, decorando a nuestro gusto y dejamos secar.
- Finalmente le damos dos capas de laca al cilindro, para fijar los diseños y protegerlo de la humedad.

## **Anillos**

- Cortamos cuatro varillas de hierro liso o alambρόn, de 94,2cm cada una, hacemos cuatro circunferencias y soldamos los extremos de cada varilla.
- Lijamos los excesos de suelda que suelen quedar.
- Forramos las varillas con cinta adhesiva.
- A dos anillos los envolvemos con las cintas de tela como decoraci3n.
- A los otros dos anillos los sujetaremos a la piel de chivo y chiva, mediante un tejido, como se explicar3 luego.

Fase tres

## **Membrana**

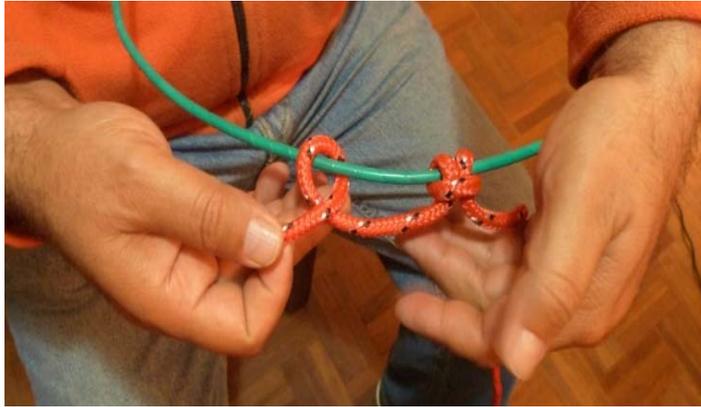
- Debido a que la Bomba es un tambor que tiene dos membranas, en caso de ser posible conseguir las dos tipos de piel, usaremos la de chivo, que es m3s gruesa, para la membrana que se percute y la de chiva, que es m3s delgada, como resonador. Si conseguimos la piel fresca, es decir reci3n retirada del animal, procedemos a lavar y retirar los excesos de carne y grasa que pudieran haber quedado con ayuda de un estilete.
- Las pieles se las deja en remojo en un recipiente, durante dos d3as, con suficiente agua que las cubra, se le a3ade dos cucharadas de detergente, esto ayudar3 a que se desprenda la mayor cantidad de pelo y a separar la grasa de la piel, debido a los componentes del detergente que son similares a la sosa c3ustica que se utiliza para curtir cueros.
- Colocamos la piel del chivo con la cara que tiene pelo hacia arriba, ponemos encima uno de los anillos met3licos que hemos soldado y cortamos la piel, 4cm m3s grande de la circunferencia del anillo.

- Con el anillo encima de la piel, señalamos la circunferencia con un marcador y afeitamos el círculo señalado en la piel.

#### Fase cuatro

- Colocamos uno de los anillos sobre la piel, coincidiendo con la circunferencia afeitada, y señalamos 12 puntos equidistantes en la parte que está afuera de la circunferencia que hemos afeitado, justamente a 1cm del filo, tal como las horas del reloj, hacemos agujeros pequeños en los puntos señalados.
- Desde la parte sobrante de la piel, procedemos a unir los puntos señalados, los diametralmente opuestos, con una piola hacia adentro, haciendo un tejido, juntando extremos como si fuera un reloj, unimos las 12 con las 6, la 1 con las 7, las 2 con las 8, las 3 con las 9, las 4 con las 10 y las 5 con las 11.
- Hacemos este mismo procedimiento con la otra piel y el otro anillo.
- De los 12 metros de cordino, cortamos dos pedazos de 1.5m cada uno.
- Con los anillos sobrantes, dividimos en 12 partes iguales y en cada punto, con uno de los cordinos de 1,5m, hacemos un nudo en cada punto, los que servirán de sujetadores entre los anillos a través del cordino de 9m.
- Para hacer los nudos con el cordino, procedemos a dividir el anillo en 12 partes y señalamos con un marcador, este cordino tiene una parte sobrante que la usaremos para hacer un nudo entre el inicio y el final (de las 12 partes que hemos dividido el anillo), tomamos desde la primera división y hacemos coincidir en uno de los puntos señalados, del anillo de manera paralela, cordino y anillo, ahí pasamos el cordino por la parte externa del anillo, envolviendo al anillo de manera perpendicular hasta antes de pasar por la parte del cordino que esta paralela, pasamos por adelante y repetimos el proceso, pero esta vez por la parte interna del

anillo y antes de que se cierre, pasamos el cordino, obteniendo así el primer nudo, de la misma manera con los 11 puntos restantes. Al final haremos un nudo pescador entre el inicio y el final del cordino.



*Imagen 06 inicio nudo*



*Imagen 07 continuación nudo*



*Imagen 08 finalización del nudo*

Fase cinco.

- Para hacer el ensamble de todas las partes vamos a considerar el siguiente orden, desde arriba hacia abajo.
  1. Anillo con nudos
  2. Anillo con piel de chivo
  3. Cilindro
  4. Anillo con piel de chiva
  5. Anillo con nudos.
- Cuando tengamos este orden, buscamos que coincidan los anillos y que los nudos estén intercalados, además que el cilindro quepa perfectamente en las circunferencias de los anillos.
- Procedemos a unir los anillos que tienen los nudos con el cordino de 9m, tejiendo entre los nudos del anillo superior e inferior, intentando juntar los anillos extremos con un poco de fuerza, para que el cordino no se corra procedemos hacer un nudo pescador en el inicio del tejido y seguimos cada vez, templando más la membrana mientras halamos el cordino.
- A medida que reducimos la cantidad de cordino que esta tejido entre los anillos, por la acción de halar, los anillos con las membranas también se juntaran por presión de los otros anillos.
- Una vez que hemos logrado que los anillos con piel bajen por el cilindro al menos 1cm, zafamos el tejido de reloj que habíamos hecho con cada piel.
- Doblamos hacia afuera la piel sobrante y la sujetamos al anillo y cilindro con cinta de embalaje, para que al secarse se adhiera al anillo.

- Procedemos a tensar las pieles, a través del encordado que realizaremos entre los dos anillos que tienen los nudos. Percutiendo en la membrana con la mano, iremos probando su temple, hasta dejarla con un sonido agradable, no muy brillante.
- Una vez terminado, tomamos las puntas del cordino y la sellamos con el fuego de la vela.
- Es muy importante que le hagamos un estuche resistente para proteger a nuestro instrumento.

#### **2.4.7 Técnica para tocar la Bomba**

La Bomba es un tambor que se coloca entre las piernas del músico, quien que se encuentra sentado, de tal manera que la membrana para percutir esta de cara hacia arriba, ligeramente inclinada y de fácil acceso a las palmas de las manos, tal como se indica en la siguiente fotografía.



*Imagen 09 colocación de la Bomba*

Existen tres golpes:

**Golpe abierto.**- que se realiza con los todos los dedos desde el borde de la membrana hacia adentro.



*Imagen 10. Golpe abierto mano derecha*

**Golpe bajo.**- que se realiza con casi toda la palma de la mano, desde el borde de la membrana hacia adentro.



*Imagen 11. Golpe bajo mano derecha*

**Golpe seco.-** que se realiza con las yemas de los dedos, al simular el movimiento de un látigo, de tal manera que la mano queda en posición cóncava frente a la membrana.



*Imagen 12. Golpe Quemado mano derecha*

Como efecto de los golpes se utiliza el mordido, impidiendo el rebote de la palma de la mano y el glissando que da desplazando los dedos, friccionando a la membrana de afuera hacia el centro de la membrana y para el repique se sueltan los dedos obteniendo un sonido más agudo.



*Imagen 13 glissando inicio*



*Imagen 14 glissando final*

Sin embargo, a capricho del músico está el buscar más sonoridades, tal como lo manifiesta el bailarín y músico Teodoro Méndez. "Yo toco con ambas manos, toco con el codo, con el pie y con la quijada" (Bueno, 1991, pág. 47).

Un gran exponente de la percusión en la Bomba es Luis Arnulfo Pastrana quien nos indica lo siguiente "Los golpes son generalmente con la mano abierta y se toca con las yemas de los dedos, no en el centro de la Bomba sino en cualquier extremo, es decir en un cantico" (Chala, 2015, pág. 27).

Se tocará los patrones rítmicos de manera constante, sin embargo se jugará con dinámica musical, subiendo el volumen, repiqueteando al son de las improvisaciones del requintísta o dándole estabilidad bajando el volumen y manteniendo la cadencia rítmica. Las improvisaciones del tamborero también están dadas por la interrelación con los bailadores, animándoles a moverse con más soltura, creándose un acto de comunicación durante la fiesta, para lo cual el tamborero utiliza sus repiques mientras no se esté cantando la estrofa de la canción. "Es fácil comprender cómo la continuidad prolongada de ese fuerte movimiento muscular y de esa prolongada tensión nerviosa ha de enervar al tamborero" (Ortiz, 1995, pág. 25).

Otra dinámica muy común es la que señala el investigador Estefano Lovato, que se utiliza con los momentos de un tema musical, en los cuales si en la armonía se encuentra el acorde dominante, la bomba suena sincopando los graves y cuando se utiliza el acorde de tónica, la bomba acompaña dando la sensación de estabilidad marcada por los agudos y secos. (Lovato, 2016.)

### **3. ENCUENTROS**

#### **3.1 Introducción**

Este capítulo está dedicado a desarrollar de manera práctica y cognitiva lo que significa esta propuesta de investigación basada en: La Pedagogía del Oprimido, la Etnoeducación, la Educación No formal, la Pedagogía del Cuerpo y del Juego que fundamentan la integralidad de los saberes de la Bomba. Este proceso de aprendizaje se podrá vivenciar en encuentros entre talleristas y facilitadores, de tal manera que veremos cómo se interrelacionan la danza, la música, la memoria histórica y la construcción del instrumento la Bomba. En cada encuentro y de manera artística se promueve una experiencia significativa y creativa que genere un conocimiento desde el colectivo, además será una preparación para la puesta en escena del performance dedicado a la vida del músico David Lara.

Dichos encuentros planteados se basan en las experiencias que se obtuvieron en el taller de aprendizaje de los “saberes de la Bomba”, realizado en el barrio de Carapungo en el año 2017. Taller en el que participaron como facilitadores: Ludzmila Bolaños, María Luisa Gonzáles, Homero Minda, Édison León y Alvaro Rosero.

- **Objetivo General**

Dotar de herramientas para quienes estén interesados en una propuesta de aprendizaje integral de los saberes de la Bomba, a través de encuentros donde se realizarán diversas actividades.

Los objetivos específicos los iremos conociendo en cada encuentro.

- **Participantes**

- **Talleristas**

La propuesta está pensada para un grupo heterogéneo, donde las diferencias de edad, género, conocimientos, habilidades, se conviertan en una fortaleza.

- Facilitadores

Toda persona que haya transitado por el camino del arte danza, musical o teatral y que esté con muchas ganas de activar a un grupo humano por medio de los saberes de la Bomba, es potencialmente un facilitador, sin embargo sería mejor si hay más de una persona con diferentes experticias guiando este proceso de aprendizaje.

- Metodología.

Esta metodología está basada en una serie de encuentros, donde se compartirán conocimientos generados por una o varias personas que asumirán el rol de facilitadores. Para lo cual se realizará juegos y dinámicas que tienen consignas que buscan desarrollar la creatividad del grupo.

Cada encuentro tiene el siguiente esquema:

1.- Planificación

- Objetivos
- Contenidos
- Recursos

2.- Desarrollo de Actividades

- Actividad de Calentamiento
- Actividades Cognoscitivas

3.- Construcción de la Bomba

4.- Círculo de reflexión

5.- Material de apoyo.

**1.- Planificación.-** Para esta fase se ha elaborado un cuadro de planificación con: objetivos, contenidos y recursos en: música, danza, memoria histórica y construcción de la Bomba.

### 1.1 Objetivos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>

### 1.2 Contenidos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>

### 1.3 Recursos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>

## 2.- Desarrollo de actividades

**2.1 Calentamiento.-** Esta fase es muy importante, ya que nos ayuda a generar una atención sobre nuestro cuerpo, sobre los compañeros y el facilitador, además de introducirnos en la metodología participativa a través del juego. Previamente se sugiere que el facilitador fomente un saludo personalizado, logrando establecer un vínculo y actitud empática con las realidades de cada participante. A través de esta primera fase de calentamiento, se busca la integración y la interrelación

del grupo, liberando tensiones que se generan en la cotidianidad, y logrando una predisposición para realizar las actividades cognoscitivas que se plantean posteriormente. Esta actividad nos permitirá obtener una conciencia del cuerpo como herramienta de aprendizaje y nos introducirá al conocimiento de los saberes de la bomba.

**2.2 Actividades cognoscitivas.-** Las dinámicas propuestas son actividades creativas a manera de juegos, retos o tareas de investigación.

### **3.- Construcción de la Bomba**

La construcción de la Bomba se ha propuesto en un capítulo aparte para dimensionar su continuidad, pero se sugiere que se pueda realizar en cada encuentro una parte del proceso. Esta actividad se debe asumir como una gran minga de adecuación del espacio, de optimización de recursos, de utilización de materiales y herramientas, además que va a permitir la distribución de funciones, el control de calidad, y el trabajo en equipo que tendrá como resultado la elaboración urbana de la Bomba del Chota.

### **4.- Círculo de reflexión**

Una vez terminadas las actividades cognoscitivas se realizará una conversación sobre las inquietudes generadas en el encuentro, esto se propone que sea una constante que fortalecerá los conocimientos adquiridos cada vez. Además se comparte: ideas, inquietudes, experiencias, descubrimientos y aprendizajes

## **5.- Material de apoyo**

Al final de cada encuentro se ha elaborado un material teórico de apoyo para el o los facilitadores, donde se ha desarrollado a manera de glosario ciertos contenidos en cada una de los saberes, música, danza, memoria histórica y construcción de la Bomba del Chota, que se han creído necesarios para complementar la información que el o los facilitadores deben tener para guiar los encuentros.

## 3.2 Encuentro uno

### 3.2.1 Planificación

Objetivos específicos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>
Desarrollar discriminación auditiva.	Generar consciencia corporal.	Conocer el origen del pueblo afrochoteño.	Preparar la pasta y elaborar el cilindro que hará de caja de resonancia.

Contenidos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>
Discriminación auditiva.	Consciencia corporal Expresión corporal.	La esclavitud al pueblo africano Trafico de esclavizados hacia el Valle del Chota.	Cilindro forma geométrica Pasta.

Recursos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>
Local aislado del sonido externo.	Música en vivo o grabada. Tambor.	Instrumentos Musicales.	Papel higiénico Agua Aserrín Goma blanca Talco para madera Cartón Cartulina 120 gr Plástico Licuadora Cernidero.

### **3.2.2 Desarrollo de actividades**

#### **Actividad de Calentamiento**

##### **Mano a mano**

- Nos colocamos de pie haciendo una circunferencia, con la mirada hacia el centro, tomamos distancia, un paso a cada lado entre los participantes. El facilitador también es parte de la circunferencia desde donde dará las indicaciones.
- Hacemos contacto con las palmas de las manos, de los compañeros que tenemos a los lados, solo topándonos con las palmas, sin sujetarnos, de la siguiente manera: mano izquierda con mano derecha, mano derecha con mano izquierda y así sucesivamente hasta que todos estemos en contacto.
- La mano derecha se mueve libremente y la mano izquierda del otro compañero, la sigue sin perder el contacto, de tal manera que con la mano derecha guío el movimiento y con la mano izquierda sigo el movimiento de la mano derecha del compañero. La consigna es la derecha manda, la izquierda obedece, debo como participante mandar y obedecer al mismo tiempo.
- Aquí se ocurren desplazamientos, se pierde la circunferencia, este desequilibrio produce, un movimiento caótico pero en conexión, risas entre los participantes, siendo esto una manifestación de distensión, por lo tanto de apertura al juego, además de generarse comunicación no verbal.
- Una vez que se experimentó el desequilibrio, la concentración, la desinhibición, la comunicación, el facilitador solicita el aplauso para festejar el logro, este recurso lo usará para fortalecer el ánimo en los participantes.
- Pedimos al grupo volver nuevamente a la circunferencia y esta vez les solicitamos a los participantes que se sujeten de las manos y pedimos que la mano derecha haga un

movimiento, la respuesta de la mano izquierda es el movimiento contrario sin soltarse las manos, logrando una tensión colectiva, generada por la imposición del movimiento con la mano derecha y de hacer lo contrario con la mano izquierda.

- Una tercera fase de este juego, está compuesto por el cambio del primer momento de fluidez y el segundo generado por la tensión. Dichas transiciones son inmediatas y será el facilitador quien por medio de un silbo, una palmada, o grito las solicite.
- Al término del tercer momento, celebramos la participación con aplausos.

## **Actividades cognoscitivas**

### **La cacería**

- Nos juntamos por parejas y nos colocamos distribuidos por todo el espacio.
- Vamos a jugar a la cacería, en la que un cazador persigue a su presa que huye constantemente, ambos están guiados, por el sonido que producen con su boca.
- Cada pareja decide quien inicia como presa y quien como cazador, ambos deberán producir un sonido distinto con su boca, que los diferencie del resto inclusive, de tal manera que el otro lo pueda reconocer a la distancia, los sonidos van a ser producidos durante la búsqueda del cazador a su presa.
- El facilitador indicará que se desplazarán todos por el espacio, sin ver, durante el juego y recomienda que tengan cuidado con los choques bruscos y da la disposición de cerrar los ojos.
- Una vez que todos están sin ver, el facilitador procede a cambiar de posición a los participantes, alejando a los integrantes de las parejas.
- El facilitador da la señal de inicio y los cazadores buscarán y las presas huirán, los dos emitirán el sonido al mismo tiempo.
- Cuando un cazador encuentra a una presa se quedan inmóviles y abren los ojos.

- Se termina la dinámica cuando cada cazador ha encontrado a sus presas y se reinicia nuevamente el juego cambiando los roles entre cazador y presa. Los participantes mantienen sus sonidos en este nuevo momento.

### **El espejo**

- Nos juntamos por parejas, distribuidos por todo el espacio, el uno frente al otro.
- Jugaremos a simular que tenemos en frente un espejo, cuya imagen de reflejo está realizada por nuestro compañero.
- Cada pareja decide quien juega de “original” y quien de “reflejo” a manera de espejo. Durante todo el ejercicio debe existir contacto visual entre la pareja.
- El participante que hace de original se mueve libremente y el participante que hace de reflejo imita los movimientos por pequeños o grandes que sean.
- A este ejercicio se le puede adicionar música libremente para motivar al movimiento amplio y creativo.
- El facilitador habla, mientras realizan el ejercicio, sobre la importancia de observar cada detalle del movimiento que debe ser imitado.
- Una vez que han cambiado de roles en la pareja, se invita a un grupo de hasta cuatro parejas para que hagan un espejo colectivo, es decir los originales interactuarán entre sí y los otros cuatro los imitarán. La música puede cambiar de velocidad, de género, pero se escogerá con la intención de incidir en el movimiento general.

### **Las fotografías**

- Los participantes hacen grupos de cinco.

- Se pide que en cada grupo, un participante, haga una postura corporal, tal como si fuera parte de una foto, el resto observa y se va integrando a la foto con una posición complementaria, de uno en uno, hasta estar todos formando una sola imagen, sin hablar previamente, ni durante la integración.
- Una vez concluida la acción se procede a presentar los resultados de cada grupo, mientras el resto observa las gestualidades, la composición de las imágenes corporales de cada grupo.
- Continuamos con la creación de imágenes corporales, una por cada uno de los participantes.
- Luego el facilitador explica una segunda instrucción para los mismos grupos, que consiste en simular máquinas humanas donde cada participante realiza un movimiento repetitivo que se conecta a otro u otros participantes a partir del contacto con cierta parte del cuerpo que se mueve, a la vez que emiten un sonido con su boca distinto y también son repetitivos y diferentes los movimientos. La consigna es que todos están conectados a partir del movimiento que alguien inicialmente propone.
- En cada grupo cualquiera de los participantes inicia con un movimiento y sonido repetitivo al cual se suman los demás compañeros integrándose a la coreografía con otra propuesta de movimiento, así repetimos el proceso por cada integrante, obteniendo cinco propuestas de estas máquinas humanas.
- El facilitador indica que con este mecanismo de crear imágenes estáticas y en movimiento vamos a contar una historia por lo que sugiere mantener los grupos y poner atención al siguiente relato.
- El facilitador cuenta como fue el proceso de esclavitud africana y el viaje forzado a América que dio origen al pueblo afrochoteño.
- Propone a cada grupo un segmento de lo que acaba de relatar, dicho segmento se buscará representar con las fotografías humanas y coreografías. Acompañadas de pequeños relatos,

diálogos, en caso de ser necesario música, pero por sobre todo priorizando el lenguaje de la expresión corporal. A esta representación se la llamará escena.

- Cuando el grupo considere que ha construido una secuencia de imágenes corporales que cuentan el segmento de historia asignado, se procederá a presentar todas las escenas, grupo por grupo, como un solo performance<sup>31</sup> en el escenario.

### **3.2.3 Construcción**

En esta fase vamos a iniciar la elaboración del tambor Bomba, por lo tanto en este día, prepararemos la pasta y el molde para la elaboración del cilindro. (Ver capítulo 2.4.6. Construcción urbana de la Bomba pág. 71.)

### **3.2.4 Círculo de Reflexión**

El Facilitador reunirá a los participantes para realizar un conversatorio sobre la experiencia vivida en este encuentro, iniciará con un resumen de los contenidos que se han desarrollado en este encuentro y luego hará una pregunta de motivación al diálogo. ¿Cómo se sienten? Escribirá en una cartulina las ideas más comunes, las dudas metodológicas u operativas. Hará un cierre motivando al siguiente encuentro.

---

<sup>31</sup> Performance.- espectáculo en el que se combinan elementos de artes, como la música, la danza, el teatro, las artes plásticas, video, etc.

### **3.2.5 Material de apoyo**

#### **Música**

En este encuentro es muy importante la motivación hacia nuevos conocimientos, hacia el grupo y al método. Por lo tanto es importante iniciar con conceptos básicos.

#### **Discriminación auditiva**

Es la habilidad que tenemos para diferenciar en los sonidos: la altura, el timbre, la intensidad y la duración. Debido a que el sonido es parte de nuestra materia prima, para la música, la danza, el teatro, la construcción de instrumentos. Debemos desarrollar esta cualidad para estar más preparados para reconocer los instrumentos, las partes de una canción y jugar con estos elementos con experticia.

#### **Danza**

#### **Consciencia corporal**

“La esencia de la consciencia corporal reside en escuchar a nuestro cuerpo, cuando realmente escuchamos lo que sentimos aumenta el control y nuestro sentido perceptivo también” (Pérez, 2015, pág.1). Por lo tanto cuando ponemos atención a los movimientos que hace nuestro cuerpo tendremos una verdadera percepción de nuestras posibilidades expresivas.

#### **Expresión corporal**

Una vez que tenemos consciencia corporal podemos desarrollar una comunicación con gestos, coreografías o lenguaje no verbal utilizando nuestro cuerpo que expresan emociones, sensaciones incluso llegan a transmitir ideas como es el caso de la pantomima. “El concepto de expresión corporal se utiliza para hacer referencia a aquellas personas que usan su cuerpo, los movimientos y formas que pueden lograr con él para expresar diferentes tipos de ideas” (VV.AA, 2018, pág. 1).

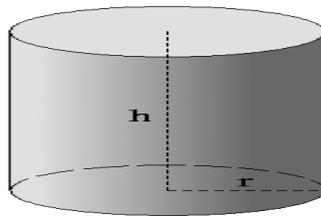
## Memoria Histórica

En esta capítulo pondremos énfasis en la memoria histórica por esa razón es necesario revisar el tráfico de esclavizados hacia el Valle del Chota (Ver capítulo 2.1.2 Éxodo de africanos a América, pág. 23) y la esclavitud al pueblo africano (Ver capítulo 2.1.3 Esclavitud en el Valle del Chota, pág. 26).

## Construcción de la Bomba

### Cilindro

En esta fase vamos a realizar la caja de resonancia que tiene una forma cilíndrica. “El cilindro es la figura geométrica obtenida por la revolución de un rectángulo alrededor de uno de sus lados” (Enciclopedia Libre Universal en Español , 2018).



*Imagen 15 diagrama de un cilindro*

### Pasta

El material que usaremos será el resultado de nuestra elaboración al que llamamos pasta y consiste en una masa consistente y maleable que se consigue mezclando sustancias sólidas, machacadas o pulverizadas, como el polvillo de aserrín, yeso de carpintero, papel higiénico y sustancias líquidas tal como el agua y la goma blanca (Real Academia Española, 2018).

### 3.3 Encuentro dos

#### 3.3.1 Planificación

Objetivos específicos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>
Entender el pulso y las subdivisiones rítmicas.	Desarrollar conciencia del espacio y crear imágenes corporales.	Conocer sobre Esclavitud en el Valle del Chota. Manumisión de Esclavizados en el Ecuador. Huasipungo y concertaje en el Valle del Chota. Reforma Agraria en Ecuador.	Decorar y proteger el cilindro.

Contenidos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>
Pulso Subdivisión del pulso utilizando sílabas.	Espacio escénico Niveles de acción Utilización del espacio. Imagen corporal artística.	Esclavitud en el Valle del Chota. Manumisión de Esclavizados en el Ecuador. Huasipungo y concertaje en el Valle del Chota. Reforma Agraria en Ecuador.	Protección superficies porosas Diseños Dibujo Pintura decorativa.

Recursos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>
Local aislado del sonido externo.	Música en vivo o grabada. Tambor.	Instrumentos musicales. Telas. Investigaciones.	Lija Sellador Pintura blanca de agua Témperas de colores Pinceles Laca Lápiz

### **3.3.2 Desarrollo de actividades**

#### **Actividad de Calentamiento**

##### **Los seres de goma**

- Nos colocamos indistintamente por el espacio, de pie con el cuerpo relajado, dejamos caer nuestras manos sobre nuestros muslos, corregimos nuestra postura hasta que todo el peso descansa sobre la estructura ósea.
- Cerramos los ojos y respiramos lentamente, tomando aire por la nariz e inflando los pulmones en la parte baja, moviendo el abdomen y exhalando por la boca, haciendo un agujero pequeño con los labios.
- Partimos de la quietud y vamos al movimiento total del cuerpo, lo hacemos por partes, iniciamos moviendo los dedos de las manos, a esto se va sumando las muñecas, codos, brazos, hombros, cuello, rostro, pecho, cintura, cadera, etc.
- Los movimientos deben ser lentos, pero sin pausa, lo más amplios posibles, guiados por la música que puede ser lenta al inicio e ir subiendo de velocidad.
- Cuando hayamos logrado un movimiento total, abrimos los ojos y nos desplazamos por todo el lugar, llenando los espacios vacíos que otros dejan.

#### **Actividades cognoscitivas**

##### **Los trenes**

- Caminamos por el espacio libremente, cada quien a un tiempo diferente.
- El juego consiste en seguir a alguien, colocándose detrás e igualando su paso y siguiendo su dirección, hasta que decida seguir a otro, o podría estar guiando a alguien. De tal manera que todos somos susceptibles de guiar o ser guiados.

- La dinámica del juego, hace que se formen espontáneamente hileras de personas caminando al mismo tiempo simulando a los trenes. Debido a que es espontáneo seguir a alguien o dejar de hacerlo, los trenes se arman y se desarman, unos más lentos y otros más rápidos, experimentando diferentes pulsos, incluso variaciones de velocidad y de reposo.
- Una vez terminada esta primera fase, hacemos una variación que consiste en dividirse por grupos de cuatro participantes, deben colocarse uno detrás de otro, sujetarse con los brazos por la cintura y desplazarse libremente por el espacio al tiempo que indique el facilitador.
- El facilitador escogerá 3 instrumentos de percusión con los cuales va a guiar el desplazamiento de los trenes que previamente los ha seleccionado en tres grupos.
- Con el primer instrumento pondrá en marcha aquellos que se mueven a un tiempo lento, con el segundo, se moverán a mitad de ese tiempo y con el tercero, se desplazaran los que se mueven a la mitad del tiempo del segundo instrumento.
- Cuando todos han entendido la dinámica del movimiento de los trenes guiados por el sonido, el facilitador comenzará por el primer grupo de trenes, dándoles el pulso con el cual deben moverse, así hará con los otros dos. De tal manera que los grupos de trenes se mueven a velocidades distintas pero relacionadas.
- El facilitador acordará con los grupos que cuando diga la palabra “ALTO” los trenes se detendrán súbitamente en la sílaba “TO” y cuando haga la cuenta “UN, DOS, TRES, CUA” inmediatamente los grupos reiniciarán la marcha.
- Con el fin de que todos los participantes realicen la marcha del tren, en todas las velocidades, el facilitador irá asignando rotativamente los instrumentos a los grupos de trenes.

## Ritmo comestible

- Nos ubicamos formando una circunferencia, iniciamos una marcha en el propio terreno, todos iguales, cada vez que asentamos el pie derecho aplaudimos y cantamos la sílaba PAN, varias veces.
- Continuamos con la marcha, aplaudimos y cantamos la palabra PAPAS, haciendo coincidir cada sílaba con cada pie que asentamos, esta dinámica la realizamos por un tiempo hasta que todos lo logren. Celebramos el logro y relajamos el cuerpo.
- Retomamos la marcha, aplaudimos y cantamos las sílabas PLA TA NO, de manera uniforme, haciendo coincidir la sílaba PLA con el pie derecho, así varias veces. Las sílabas TA y NO, no coinciden con el paso del pie izquierdo.
- Seguimos marchando para no perder el pulso, aplaudimos y cantamos la palabra CHOCOLATE haciendo coincidir la sílaba CHO con el pie derecho y la sílaba LA con el pie izquierdo.
- El esquema que hemos realizado se puede graficar así para dos tiempos.

1	2
PAN	PAN
PA PAS	PA PAS
PLA TA NO	PLA TA NO
CHO CO LA TE	CHO CO LA TE

Con este esquema de 2 tiempos vamos a realizar varias combinaciones con las palmas, mientras mantenemos la marcha, para lo cual, primero (*con la marcha*) cantamos las palabras y luego

acompañamos con las palmas cada una de estas combinaciones. Las ensayamos varias veces.

Incluimos el silencio de un tiempo, como en el ejemplo siguiente:

<b>1</b>	<b>2</b>
PAN	PA PAS
----	PLA TA NO
PLA TA NO	PAN
CHO CO LA TE	CHO CO LA TE
----	PAN
PA PAS	
----	CHO CO LA TE

Con esta experiencia vamos a realizar un patrón rítmico de cuatro tiempos, escogiendo las palabras que hemos utilizado anteriormente, incluyendo silencios de sílabas o de palabras, como en el siguiente ejemplo:

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
CHO CO - -	PA PAS	- PAS	PAN
PLA - NO	PLA - -	- TA NO	- TA -
CHO CO - TE	PA PAS	PAS	- CO LA -
PAN	PA PAS	CHO CO LA TE	- PAS

Ahora vamos a escoger un patrón rítmico de dos tiempos, que coinciden con cada pie, a su vez cada tiempo se sub divide en tres, usando la palabra PLATANO que tiene tres sílabas, hacemos

coincidir con la sílaba PLA con cada pie, cuando iniciamos la marcha para el primer tiempo sólo aplaudimos la sílaba PLA y en el segundo tiempo las sílabas PLA, TA obteniendo así el ritmo básico de la Bomba.

1	2
PLA TA NO	PLA TA NO
PLA - -	PLA TA -

### Las mariposas

- Nos distribuimos por el espacio y partimos de la posición de pie, iniciamos moviendo una mano como si fuera una mariposa que vuela, su movimiento influencia en el resto de cuerpo, produciéndole desequilibrios, contoneos, inclusive desplazamientos por el espacio, luego cambiamos de mano y luego usamos las dos manos. Ponemos atención visual al movimiento de las muñecas.
- Continuamos con el movimiento corporal, usamos tres niveles: superior; cuando nuestras manos intentan volar alto, medio; si nuestras manos se mueven sin que nosotros tengamos la necesidad de agacharnos e inferior cuando debido al movimiento de nuestras manos, nos vamos hacia el piso.
- A este movimiento corporal le dotaremos de tres características:
  - Uno.- nuestra mirada sigue el movimiento de las manos.
  - Dos.- nuestra mirada se conecta con los ojos de un compañero y juega así con esta relación de movimiento y espacio.
  - Tres.- nuestra mirada descubre el espacio extra a nuestros compañeros.

- Añadimos música, y los participantes se mueven en todas las direcciones, variando el espacio que ocuparán, por toda la sala al inicio y luego por la mitad de la misma.
- El facilitador irá indicando con cual característica de las miradas se realiza la dinámica y el espacio a ocupar.

### **Investigar el pasado**

- Para esta actividad, previamente los participantes se han agrupado de tal manera que cada grupo investigará las características: jurídicas, económicas, sociales, culturales sobre lo siguiente: Esclavitud en el Valle del Chota, Manumisión de Esclavizados en el Ecuador, Concertaje y Huasipungo en el Valle del Chota, Reforma Agraria en Ecuador de 1964. Utilizando varias fuentes entre ellas: la entrevista a las personas mayores, que a partir del recuerdo pueden dar su testimonio de aspectos diferentes a los encontrados en la biblioteca y en la sección de Memoria Histórica de este trabajo de investigación.
- Con la información recolectada, se propone escenificarla con la danza contemporánea que se generó en el ejercicio anterior, dándole uso a los espacios escénicos. A partir de que en cada momento histórico hay acciones físicas con las que se puede contar para elaborar una narración.
- Posterior a la presentación artística, se realizará una breve exposición sobre el contenido que inspiró la danza, iniciando así un conversatorio sobre la experiencia vivida.
- El facilitador hará una síntesis de los temas y las conclusiones del conversatorio.

### **3.3.3 Construcción de la Bomba (parte 1)**

En esta fase vamos a personalizar nuestro tambor Bomba por lo tanto veremos: Protección de superficies porosas, diseños y decoración de la caja de resonancia. (Ver capítulo 2.4.6. Construcción urbana de la Bomba, pág. 71.)

### **3.3.4 Círculo de Reflexión**

El Facilitador reunirá a los participantes para realizar un conversatorio sobre la experiencia vivida en este encuentro, iniciará con un resumen de los contenidos que se han desarrollado y luego hará una pregunta de motivación al diálogo. ¿Qué llamó más su atención el día de hoy? Escribirá en una cartulina las ideas más comunes, las dudas metodológicas u operativas. Hará un cierre motivando la participación en el siguiente encuentro.

### **3.3.5 Material de apoyo**

#### **Música**

##### **Pulso**

En este capítulo se buscará que todos los integrantes descubran el pulso musical y su subdivisión, utilizando en este caso sílabas. Flatischerd Reinhard (1950- ), percusionista austriaco, desarrolló un método llamado Taketina, basado en el ritmo y el movimiento, en el que la voz, palmas y pasos son la base principal. En esta propuesta se ha utilizado las sílabas PAN, PAPAS, CHOCOLATE y PLATANO.

#### **Danza**

En este capítulo se ha dedicado al descubrimiento de los elementos básicos de las artes escénicas. El significado del espacio y la relación con el actuar, bailar, exponer, representar de manera espontánea.

## **Espacio escénico**

Se conoce como espacio escénico al lugar donde los artistas, sean de danza teatro, música, realizan su actividad para ser observados y escuchados por el público. No tiene una forma definida sino más bien simbólica. Los espacios escénicos más comunes son: tarima, escenario o un área central si es un lugar circular donde se realiza la presentación y los no tan comunes se dan cuando la actividad se realiza entre el público.

## **Niveles de acción**

Un cuerpo en movimiento que busca expresarse puede hacerlo en los niveles: alto, cuando las acciones implican saltos, estiramientos hacia arriba, medio, cuando las acciones se hacen de pies y bajo, cuando hay que agacharse. Cada nivel no sólo provoca diferentes sensaciones para quien lo realiza sino también pueden ser usados buscando comunicar “algo”.

## **Utilización del espacio**

El espacio que ocupa el bailarín o bailarina con sus movimientos y gestos puede ser: grande, pequeño, estrecho, recogido, amplio, expandido o vasto. Sobre todo se hace referencia a la utilización consciente y creativa del espacio.

## **Imagen corporal artística**

Cuando el cuerpo se convierte en el soporte comunicativo genera una comunicación lograda por el gesto, el movimiento, la acción, incluso vestuario, maquillaje, peinados y por todos los lenguajes visuales como luz, escenografía, utilería que generan un mensaje, una sensación, que viene dada por la intención de los actores, músicos y bailarines que en el juego de hacer su arte ya crean una imagen que fortalece la composición de la escena.

## **Memoria Histórica**

En este capítulo es importante generar la creatividad a partir de la memoria histórica, a través de las propuestas escénicas que serán creadas una vez que hayamos analizados estos temas:

- Esclavitud en el Valle del Chota. (Ver capítulo 2.1.3 Esclavitud en el Valle del Chota, pág. 26.)
- Manumisión de Esclavizados en el Ecuador. (Ver capítulo 2.1.4 Manumisión en el Ecuador, pág. 30.)
- Concertaje y Huasipungo en el Valle del Chota. (Ver capítulo 2.1.3 Esclavitud en el Valle del Chota, pág. 26.)
- Reforma Agraria en Ecuador de 1964. (Ver capítulo 2.1.5 Reforma Agraria en Ecuador de 1964, pág. 32.)

## **Construcción del instrumento la Bomba**

### **Protección de superficies porosas**

Debido a que la pasta que es resultado de la mezcla de agua, goma, aserrín, yeso de carpintero, papel higiénico, una vez que se seca es duro, sin embargo, es poroso y al contacto con el agua puede resquebrajarse, por tal, razón es necesario cubrir con una sustancia química conocida como sellador o laca, en este caso usaremos aquel que se coloca sobre la madera, por considerarlo más apto para este efecto.

### 3.4 Encuentro tres

#### 3.4.1 Planificación

Objetivos específicos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>
Aprender la técnica de ejecución musical de un tambor de piel que se toca con las manos.	Descubrir el impulso para el movimiento y las imágenes que se producen.	Conocer personajes de la cultura Afrochoteña: David Lara, Milton Tadeo, Beatriz Congo, Belermína Congo, Zoila Espinoza. Teodoro Méndez, Iván Pabón, Ezequiel Sevilla.	Preparar la membrana para colocar en la caja de resonancia.

Contenidos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>
Técnica instrumental para tambores de piel.	Principios de la danza. Motores del movimiento. Impulso. Acción- reacción.	Biografías de Personajes de la cultura afrochoteña. David Lara, Milton Tadeo, Beatriz Congo, Belermína Congo, Zoila Espinoza. Teodoro Méndez Congo, Iván Pabón, Ezequiel Sevilla.	Tratamiento de la piel de chivo para usarla como membrana de un tambor.

## Recursos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>
Tambores de piel	Sala amplia Música en vivo o grabada.	Material Histórico (investigaciones) Música Grabada. Fichas o cartillas. Silletas.	Piel de chivo Aguja de cocer gruesa Piola Hoja de afeitar Agua Detergente.

### 3.4.2 Desarrollo de actividades

#### Actividad de Calentamiento

##### Los platos típicos

- Caminamos por espacio libremente, cuidando de no chocar con los compañeros, al mismo tiempo que realizamos contacto visual con alguien por algunos segundos y cambiamos de pareja, así, algunas veces.
- Con la dinámica anterior, sumamos la posibilidad de que con la pareja encontrada, nos acercamos con la intención de saltar frente a frente y cuando estemos arriba en el punto más alto del salto, chocamos las palmas de las manos, con los brazos extendidos hacia arriba, a la vez que decimos un plato típico, continuamos con otras parejas, pero cada vez con diferente plato típico.
- Continuamos agregando una nueva acción a la dinámica anterior, apenas hayamos caído del salto hacemos un contacto (*golpe suave*) de la cadera con el compañero y nos desplazamos por el espacio.

## **Actividades cognoscitivas**

### **Cuando el motor del movimiento es el sonido**

- Por parejas nos distribuimos por el espacio de manera equidistante.
- En cada par, uno de los participantes, cierra los ojos y reaccionará con el movimiento de una parte de su cuerpo, por los sonidos producidos por el otro participante de la pareja con la voz. Por lo tanto quien provoca el movimiento, debe realizar variados sonidos onomatopéyicos melódicos con su voz, para que el otro participante mueva todo el cuerpo.
- Cambiamos de rol en las parejas. No hay convencionalismos ni acuerdos previos sobre la relación sonido – movimiento, sino que se produce de manera espontánea.

### **Cuando el motor del movimiento es la acción**

- Nuevamente nos agrupamos en parejas; un participante empuja suavemente una parte del cuerpo de su compañero esto indica que él debe moverla hacia la misma dirección, para luego regresar a la posición inicial, tal como si fuera un muñeco porfiado, todo esto se repetirá varias veces, accionando varias partes del cuerpo.
- Continuamos con una variante de la dinámica, ahora el compañero activado añade un movimiento adicional al propuesto, acompañado de un sonido onomatopéyico melódico, sin regresar a la posición inicial. Realizamos varias activaciones de acción y reacción corporal, emitiendo la voz.
- Cambio de roles en la pareja y repetimos la dinámica.

## Cuando el motor del movimiento es la consigna

- Al igual que las dinámicas anteriores, jugamos en parejas, iniciamos de pie.
- Uno de los participantes coloca la palma de su mano a diez centímetros de la nariz del otro participante, e inicia realizando, con su mano, movimientos lentos y amplios, el otro participante seguirá el movimiento, intentando que la distancia entre la mano y la nariz siga siendo de diez centímetros.
- El participante que guía puede desplazarse por el espacio y mover su mano libremente, pero con lentitud, conectando su mano con el rostro del compañero que se dará modos para cumplir con lo requerido.
- Después de un tiempo a consideración del facilitador se hará cambio de roles en las parejas.

## Técnica para tocar tambor

El facilitador explicará que la Bomba es un instrumento de percusión bимembranófono que se toca en un solo lado y para lo cual, el músico deberá sentarse al filo de una silla o banco, se colocará entre las piernas el tambor, para ser golpeado por las palmas de las manos.

Existen tres tipos de golpes con la mano derecha, dependiendo de la posición de la mano con respecto al tambor, consiguiendo así, diferentes alturas del sonido.

Nombre del golpe	Descripción	Cualidad sonora	Nomenclatura	Onomatopeya
Abierto	Desde la tercera falange hacia la punta de los dedos, desde el filo hacia el centro del parche.	Agudo	O	Ten
Quemado	Con la punta de los dedos, simulando el movimiento de un látigo.	Más agudo	/	Ta
Semi bajo	Desde donde inician los dedos, hasta el final, con los dedos ligeramente tensos.	Semi grave	S	Tum

Con la mano izquierda, también se tiene las mismas posibilidades de hacer dichos golpes, sin embargo, tradicionalmente se usa con mayor frecuencia el golpe abierto con una característica de mordido, es decir, al golpear no dejamos que los dedos reboten, sino se mantienen ligeramente pegados a la membrana y otro golpe muy utilizado es el abierto, con un efecto de “glissando” ligeramente hacia el centro del tambor.

Un glissando es un adorno, un efecto sonoro que consistente en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios posibles, en este caso se consigue este efecto presionando la membrana del tambor con los dedos desde el filo hacia el centro del tambor.

Vamos a realizar golpes de práctica con el objetivo de familiarizarnos entre el sonido de los golpes, el pulso y la subdivisión según lo muestran los siguientes ejemplos:

<b>Tiempos</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
<b>Manos</b>	D	I	D	I	D	I
<b>Tipo de golpe</b>	O	O	O	O	O	O
<b>Sonido</b>	Ten	Ten	Ten	Ten	Ten	Ten
<b>Acento</b>	+			+		

<b>Tiempos</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
<b>Manos</b>	D	D	I	D	D	I
<b>Tipo de golpe</b>	O	O	O	O	O	O
<b>Sonido</b>	Ten	Ten	<i>Ten</i>	Ten	Ten	<i>Ten</i>
<b>Acento</b>	+			+		

<b>Tiempos</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
<b>Manos</b>	D	I	D	I	D	I
<b>Tipo de golpe</b>	S	O	/	S	O	/
<b>Sonido</b>	Tum	<i>Ten</i>	Ta	Tum	Ten	Ta
<b>Acento</b>	+			+		

<b>Tiempos</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
<b>Manos</b>	D	D	I	D	D	I
<b>Tipo de golpe</b>	S	O	/	S	O	/
<b>Sonido</b>	Tum	Ten	Ta	Tum	Ten	Ta
<b>Acento</b>	+			+		

Como se puede observar en los ejemplos anteriores, hemos variado en el uso de las manos y en el tipo de golpe que vamos a realizar. Podemos inventarnos muchas variaciones para mejorar la coordinación, disociación y calidad sonora de nuestros toques en la Bomba.

Debemos iniciar la práctica con un pulso lento y a medida que ganemos confianza, podemos mejorar nuestro sonido y aumentar la velocidad.

### **El baile de los personajes**

- El facilitador socializará la información de los personajes de la cultura de la Bomba del Chota a través de unas fichas bibliográficas, en las que se encuentran resumidos detalles relevantes. Además, realizará unas cartillas con preguntas que se usarán, más adelante en el juego.
- Se procede a colocar las sillas que en número deben ser menos una que la cantidad de participantes, pudiendo estar divididos acorde al número de sillas. La colocación de las mismas será en dos filas unidas por el espaldar.

- Los participantes se ubicarán alrededor de las sillas y cuando inicie la música bailaran, desplazándose alrededor. Transcurridos unos 15 segundos, se interrumpe la música y los participantes intentarán sentarse, quedando uno siempre sin silla, quien tomará una cartilla que contiene una pregunta a responder o una acción a realizar, relacionadas con los personajes de los saberes de la Bomba, que deberá contestar o ejecutar inmediatamente. En caso de no hacerlo, el participante pierde y sale del juego. Se procede a retirar una silla y se continúa. Si el participante contesta o ejecuta la acción de manera acertada, será él quien decida cuál de los compañeros del resto de participantes conteste o ejecute la acción de una nueva cartilla. Así se continúa, con esta dinámica, hasta terminar sacando del juego a todas las sillas. El participante que haya mantenido hasta el final es el ganador.

### **3.4.3 Construcción de la Bomba (parte 2)**

En esta fase trataremos a la piel que vamos usar como membrana de nuestro tambor Bomba por lo tanto es importante ver: Preparación de la membrana para colocarse en la caja de resonancia. (Ver capítulo 2.4.6 Construcción urbana de la Bomba, pág. 71.)

### **3.4.4 Círculo de reflexión**

El Facilitador reunirá a los participantes para realizar un conversatorio sobre la experiencia vivida en este encuentro, iniciará con un resumen de los contenidos que se han desarrollado y luego hará una pregunta de motivación al diálogo. ¿Qué enseñanzas te han transmitido los cultores de la Bomba? Escribirá en una cartulina las ideas más comunes, las dudas metodológicas u operativas. Hará un cierre motivando a la participación en el siguiente encuentro.

### **3.4.5 Material de apoyo**

#### **Música**

Cada instrumento requiere de su técnica particular para conseguir un sonido de calidad, para que podamos sacarle mayor provecho como instrumento, etc. En pero, no hay una sola técnica, sino tantas como géneros musicales, aquí usaremos la técnica usada por los cultores de la Bomba.

#### **Técnica instrumental para tambores de piel**

La Bomba es un tambor que se toca con las manos, no se usa tradicionalmente mazos, baquetas, o escobillas, por lo tanto, se debe conseguir sonidos claros utilizando los dedos y la palma de la mano. Hay tres sonidos: alto, medio y bajo que se consiguen usando la mano de distinta manera para golpear la membrana del tambor.

#### **Danza**

##### **Principios de la danza**

La danza tiene principios básicos en los cuales se rige su actividad, entre ellos están:

- La postura, que se refiere a la forma en que colocamos nuestros cuerpos, sea individualmente, en parejas o en grupos.
- Los motores de movimiento, que hacen que los bailarines se muevan en el escenario.
- El ritmo, aunque no siempre se realicen patrones de movimiento repetitivos, la consciencia sobre el pulso de la música o de los movimientos son necesarios.
- La comunicación entre bailarines y el público, se ha convertido en la danza popular en uno de los principios básicos de la danza.

## **Motores del movimiento**

En la danza hay motores que generan el movimiento de los cuerpos, estos pueden ser internos o externos, a través de un impulso.

### **Impulso**

En escena, la energía potencial y cinética se conectan a través de un impulso, por medio del cual un movimiento fluye y un cuerpo se tensiona debido a una fuerza que es contraria al impulso.

### **Acción- reacción**

Una acción produce una reacción, este es un principio físico, y en la danza se utiliza como un elemento de comunicación para reconocer que dos fuerzas antagónicas, propias de un conflicto se manifiestan en una acción corporal o coreográfica, esto motiva a la creación de escenas y movimientos.

## **Memoria Histórica**

### **Biografías de personajes de la cultura afrochoteña**

Se ha realizado una selección de personajes cultores de la Bomba de diversos saberes, como el, musical, danzario, artesanal y académico con el objetivo de alentar a la investigación sobre su vida y los aportes que han realizado a los saberes de la Bomba, Además de motivar la curiosidad hacia muchos cultores más.

#### **David Lara**

José David Lara Borja, cultor de la Bomba, músico y constructor, conocido como el “Rey David”, es originario de Tumbatú en el Valle del Chota, nacido a principios del siglo XX, murió alrededor de 1995. En su adolescencia trabajó en los trapiches de las haciendas del Valle del Chota.

Una de sus interpretaciones más conocidas fue “Señora Estanquera”. Es una leyenda musical por sus toques magistrales del tambor y porque se dice que él se enfrentó al duende, una vez que regresaba a su casa, en Pusir Chiquito, y le ganó en un duelo, de quien toca mejor la Bomba, David ganó porque su tambor tenía cielo y la Bomba del duende no tenía. Por lo tanto, El rey David podía repicar su tambor con más intensidad y frenesí.

Una de las últimas veces que fue visto fue en el festival de Chalmayacu, en 1985 aproximadamente: “Hombre silvestre, como salido del bosque, no tenía calzado, vestía una ruana muy roída, un sombrero pequeño y un pantalón casi completamente roto. Debajo del poncho traía la Bomba” (Mullo, 2015, pág. 49).

### **Milton Tadeo**

Nació en Carpuela, ubicado en el Valle del Chota, en la provincia de Imbabura, el 4 de mayo de 1955, son sus padres el Sr. Gonzalo Tadeo y la Sra. Delia Carcelén. Milton Tadeo fue un cantante ecuatoriano reconocido a nivel internacional, él compuso varias canciones como: Una lágrima, Por Donde Andas Amor, Los Hermanos Congo y Mi lindo Carpuela siendo la más conocida esta última. Milton Tadeo falleció, a sus 53 años de edad, por un cáncer de próstata. Estas fueron las palabras de Milton Tadeo sobre la canción. “...la hice en 1967 cuando tenía 12 años de edad, en esos días había llovido demasiado y la creciente del río había llevado parte de las siembras de nuestra tierra, hubo crisis y estábamos pensando seriamente en ir a vivir a la provincia de Pastaza, pero no fue así” (Meneses, 2018, pág. 12).

## **Beatriz Congo**

Nació en Estación Carchi, parroquia la Concepción, provincia del Carchi, el 26 de diciembre en 1961. La motivación musical vino de sus padres, Ángel Congo Polo y Lourdes Méndez, que solían cantar en fiestas familiares. Al cumplir 15 años, viajó a Quito por estudios y trabajo, ciudad en la que se radicó y vive actualmente.

Se inspira en el amor y en sus vivencias para componer la letra y la melodía de las canciones, que luego las comparte con su hermano Mario Congo, director del grupo Oro Negro quienes hacen los arreglos musicales y han grabado los temas tales como: La Cosecha, No me case por amor, Amor y más amor, Sabor a Miel, Amor Acuático, El Machetero y su preferido No voy a dejar que te vayas.

Mensaje a los nuevos grupos: “Les diría que compongan con el corazón, porque la música es un arte, una pintura plasmada con voces, sin perder la esencia como yo lo hago con la Bomba, sin perder la esencia”<sup>32</sup>

## **María Belermina Congo de Jesús**

Nace en el Juncal el 29 de agosto 1931, bailarina desde los 5 años de edad, vive en Tumbatú. Le han hecho reportajes en los programas “Cámara Viajera” “La Televisión” y “La calle lo contó”. Para Belermina bailar la Bomba es más importante que comer, podría pasar tres días sin alimentarse, basta con que haya música para estar bien. Sobre el baile con la botella en la cabeza dice que en ello se manifiesta el poder y la madurez. Lo primero al ser la bailadora quien reparte el licor y lo segundo cuando la joven que deja caer la botella todavía no está lista para el matrimonio. (Chala, 2015.)

---

<sup>32</sup> Congo, B. (2018). La creación en la Bomba. (A. Rosero, Entrevistador)

### **Zoila Espinoza**

“Mamá Zoilita”, como se la conoció en el mundo artístico. Nace el 17 de septiembre de 1933 en Ambuquí, en el Valle del Chota, aprendió a bailar a los 10 años, disfrutaba de bailar en los ensayos de la Banda Mocha, al ver a su hermana Aida Espinoza bailar con la botella en la cabeza, se propuso aprender y lo hacía con mucho virtuosismo. Sin embargo, su pasión por la danza como actividad artística la conoció a los 40 años. Considerada como la Reina de la Botella. Sin lugar a dudas, su carisma hizo que fuera invitada a muchos eventos internacionales como bailarina y como maestra tal como lo demuestra el título de maestros del baile otorgado a ella y a su compañero de baile Teodoro Méndez en Bogotá en 2005. Murió el 29 de agosto de 2017. El Gobierno declaró al 17 de septiembre como el Día Nacional de la Bomba, en honor a esta destacada bailarina.

### **Teodoro Méndez Congo**

Bailarín internacional, pareja de la danza Bomba de “Mamá Zoilita” y músico bombero del grupo “Los Románticos del Chota”. Aprendió a bailar a los 5 años con su madre, porque ella también fue una excelente bailarina. Recuerda que en unas fiestas del Chota sorprendió al público y al jurado, por ser el único participante hombre en un concurso de baile con botella en la cabeza. De pequeño traía tres pomas de agua del río y una la llevaba equilibrando en la cabeza. Ya de muchacho aprendió también a construir la Bomba, sin embargo lo que más destaca son sus presentaciones bailando. (Chalá, 2015.)

### **Ezequiel Sevilla**

Nace el 23 de marzo de 1948 en Estación Carchi, parroquia de la Concepción, cantón Mira provincia del Carchi. Para mejorar su condición de vida sus padres se trasladan a vivir en San Juan

de Lachas, lugar donde vive hasta ahora con su familia. El oficio de constructor de Bomba lo aprendió a la edad de 20 años observando a su papá.

Don Ezequiel utiliza el balsa para hacer la caja de resonancia de la Bomba y las lianas de Juanquereme para realizar los aros que sujetarán a la piel de chivo al cilindro. (Chalá, 2015.)

### **Iván Pabón Chalá**

Es educador y articulista del Diario el Norte del Ecuador, de 48 años, es un líder afroecuatoriano que se ha concentrado en visibilizar la historia y los procesos de reivindicación de su gente. Tiene una maestría en Estudios Latinoamericanos, su investigación fue: “Procesos de construcción identitaria en las comunidades negras de la cuenca Chota-Mira en tres generaciones: abuelos, adultos mayores y jóvenes”. Es presidente de la Comisión de Etnoeducación Afroecuatoriana, ha sido el impulsor y mentalizador en el desarrollo y difusión por varios medios e investigaciones que contribuyen a conocer las raíces afroecuatorianas a partir de los conocimientos y saberes ancestrales. (Bastidas, 2018.)

## **Construcción de la Bomba**

### **Tratamiento de la piel de chivo**

La piel del chivo o chiva es un material orgánico que debemos obtenerlo mejor si es recién desprendido del animal, como viene con grasa y mucho pelo, es necesario que permanezca dos días en remojo en una lavacara, con dos cucharadas de detergente para separar la grasa y luego se debe afeitar la parte que vamos a golpear.

### 3.5 Encuentro cuatro

#### 3.5.1 Planificación

Objetivos específicos.

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>
Estudiar los patrones rítmicos de la Bomba, en la Bomba.	Aprender el paso de la Bomba.	Analizar la migración afrochoteña.	Realizar en encordado y templar la membrana.

Contenidos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>
Patrones rítmicos de la Bomba	Paso de la Bomba.	La migración afrochoteña.	Encordado Afinación de una membrana en un tambor.

Recursos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>
Tambor de piel	Música grabada o en vivo.	Grabadoras Fotografías.	10m de cordino de 5 mm de espesor. Vela Fósforos Anillos metálicos de 4 mm de espesor.

### **3.5.2 Desarrollo de actividades**

#### **Actividad de Calentamiento**

##### **La flecha**

- Nos colocamos formando una circunferencia, si los participantes son numerosos (sobrepasen de diez) hacemos dos grupos.
- El juego consiste en que los participantes envían una flecha imaginaria, a través de un movimiento corporal que inicia con un aplauso e inmediatamente señala con la mano y el contacto visual para indicar a quien va dirigida la saeta.
- La persona flechada reacciona inmediatamente, reenviando la flecha a otro participante o al mismo que le ha enviado, si es su decisión.
- A medida que el juego continúa y los participantes adquieren confianza, la acción y reacción es más inmediata, hay mayor nivel de atención sobre la comunicación corporal.
- A esta dinámica agregamos la marcha en su propio terreno y ponemos atención a las frases musicales que se generan de manera espontánea.
- Podemos hacer una variante que consiste en bailar durante la dinámica.

#### **Actividades cognoscitivas**

##### **Pasos de la Bomba**

- Hoy aprenderemos los pasos de la Bomba, es necesario precisar que hay una infinidad de movimientos que han desarrollado los coreógrafos, sin embargo, vamos a aprender dos pasos básicos que se han heredado del baile social de la Bomba. Hay que recordar que cuando la comunidad afrochoteña inventó este paso de baile, usaban grilletes y cadenas entre los tobillos, que no les permitía hacer movimientos amplios.

### **Primer paso de introducción**

- La marcha en dos tiempos, como una marcha casi sin levantar los pies y moviendo la cintura y los brazos, jugando con el contoneo de las caderas.

### **Segundo paso**

- El paso de la Bomba tradicional, se realiza en seis tiempos, partimos de pie, semi flexionadas las rodillas y la espalda, los brazos se moverán en consecuencia del movimiento del cuerpo.
- Con el pie derecho, damos un paso pequeño, levantando el pie sólo lo suficiente, hacia adelante, de tal manera que la punta del pie derecho coincide con el talón del pie izquierdo, al mismo tiempo bambolemos las caderas en tres tiempos, para el movimiento del pie derecho será de derecha, izquierda, derecha, con el pie izquierdo será izquierda, derecha, izquierda.
- Debido al movimiento de las caderas se produce un movimiento de rebote en el cuerpo, el cual debemos evitar saltar, por lo tanto, se traslada este movimiento al talón izquierdo como un desplazamiento de izquierda a derecha, cuyo eje es la zona en la que estamos asentando el pie izquierdo.
- Procedemos hacer lo mismo con el pie izquierdo, al dar un paso hacia adelante, con las consideraciones de que los movimientos laterales serán contrarios.
- El paso exige un desplazamiento hacia adelante, sin embargo, el bailarín puede hacer giros, desplazarse hacia atrás.
- La cadera juega un papel importante, ya que está en continuo bamboleo de un lado al otro lado, mientras se ejecuta el movimiento con los pies, siendo este movimiento de la cintura más pronunciado en la mujer.

- Una vez logrado el paso básico, procedemos a practicarlo con un tema musical, en el que identificaremos la estrofa y el coro para variar de desplazamiento, sea con giros o hacia atrás, durante el tiempo que duran estas partes musicales.
- Vamos a practicar con el tema “Pasito Tun Tun”, que es una canción tradicional al mismo tiempo que un juego, en el que el vocalista pide que los participantes diferentes acciones, como por ejemplo “coja la escoba”, ahí todos buscan una escoba y la pareja que la encuentra continúa la acción “póngase a barrer” y así, el vocalista que pide a los participantes ejecutar varias acciones mientras todos bailan.

### **Golpe de la Bomba**

- Realizar un calentamiento de las articulaciones de: muñecas, antebrazos, brazos, hombros, cuello, pecho y cintura, por medio de giros amplios en un sentido y en el inverso.
- Después de realizar el calentamiento procedemos a realizar secuencias de golpes en seis tiempos, tomando en cuenta los diferentes sonidos que podemos lograr cuando golpeamos en diferentes posiciones de las manos, es decir, practicamos los tipos de golpes aprendidos.

<b>Tiempos</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
<b>Manos</b>	D	I	D	I	D	I
<b>Tipo de golpe</b>	/	/	/	O	O	O
<b>Sonido</b>	<i>Ta</i>	<i>Ta</i>	<i>Ta</i>	<i>Ten</i>	<i>Ten</i>	<i>Ten</i>
<b>Acento</b>	+			+		

<b>Tiempos</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
<b>Manos</b>	D	I	D	I	D	I
<b>Tipo de golpe</b>	O	O	/	/	S	S
<b>Sonido</b>	<i>Ten</i>	<i>Ten</i>	<i>Ta</i>	<i>Ta</i>	<i>Tum</i>	<i>Tum</i>
<b>Acento</b>	+			+		

El patrón rítmico de la Bomba es así.

Tiempos	1	2	3	4	5	6
Manos	D	-	I	D	D	I
Tipo de golpe	/		O	/	S	O
Sonido	Ta		<i>Ten</i>	Ta	Tum	<i>Ten</i>
Acento	+			+		

### Somos migrantes

- Previamente, los participantes van a realizar una grabación en audio y/o video a sus familiares y amigos que hayan migrado, sobre cómo vivieron ese proceso y también van a elaborar un registro fotográfico de la cotidianidad de la persona y familia entrevistada.
- El facilitador hará una compilación del material realizado por los participantes con una muestra de video, audio y fotografía. A partir de esta exposición se realizará una conversación sobre los diferentes aspectos que conlleva la migración.

### 3.5.3 Construcción de la Bomba (parte 3)

En esta fase es muy importante la atención sobre los detalles, ya que el anillo debe estar justo excediendo 05cm del cilindro, la tensión debe ser pareja para obtener una buena colocación de la membrana en la caja de resonancia. (Ver capítulo 2.4.6 Construcción urbana de la Bomba, pág. 71.)

### 3.5.4 Círculo de reflexión

El Facilitador reunirá a los participantes para realizar un conversatorio sobre la experiencia vivida en este encuentro, iniciará con un resumen de los contenidos que se han desarrollado en este encuentro y luego hará una pregunta de motivación al diálogo. ¿Qué llamó más su atención el día de

hoy? Escribirá en una cartulina las ideas más comunes, las dudas metodológicas u operativas. Hará un cierre motivando al siguiente encuentro.

### **3.5.5 Material de apoyo**

En este capítulo hay que reforzar el apoyo que se puede obtener de un compañero o una compañera para ayudar a que todos logremos conseguir tocar los patrones rítmicos y realizar bien el paso básico de la Bomba.

#### **Música**

Patrones rítmicos de la Bomba (Ver capítulo 2.3.6 Ritmo de la Bomba, pág. 56).

#### **Danza**

Pasos de la Bomba (Ver capítulo 2.2.3 la Bomba una danza ancestral de la comunidad, pág. 46).

#### **Memoria Histórica**

La migración afrochoteña (Ver capítulo 2.1.6 La migración de afrochoteños, pág. 35).

#### **Construcción de la Bomba**

##### **Encordado**

Aunque la palabra encordado en el ámbito musical, significa colocar las cuerdas de la guitarra, también expresa la acción de amarrar y esto es lo que, precisamente, a través de nudos haremos con el cordino, con lo que conseguiremos tensar la membrana de La Bomba que estamos construyendo.

Afinación de una membrana en un tambor (Ver capítulo 2.4.6 Construcción urbana de la Bomba, pág. 71).

### 3.6 Encuentro cinco

#### 3.6.1 Planificación

Objetivos específicos.

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>
Estudiar los patrones rítmicos de instrumentos que acompañan a la Bomba.	Elaborar una puesta en escena a partir de la vida de David Lara del Valle del Chota.	Reconocer la identidad cultural afrochoteña, a partir de los saberes de la Bomba: Alienación Vs. Consciencia.	Templar la membrana de la Bomba.

Contenidos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>
Patrones rítmicos de la guitarra, güiro, bongó y coco. Ensamble.	Coreografía Ritualidad Puesta en escena.	Saberes de la Bomba Racismo Discriminación Marginación Empoderamiento Tolerancia Respeto Identidad.	Discriminación auditiva.

Recursos

<b>Música</b>	<b>Danza</b>	<b>Memoria Histórica</b>	<b>Bomba</b>
Instrumentos.	Investigación Música en vivo o grabada.	Investigación.	guitarra

### 3.6.2 Desarrollo de actividades

#### Actividad de Calentamiento

##### Las topadas

- Este juego tomará como referencia a “el caderazo”, movimiento de la cintura, con el fin de empujar a otro durante el baile de la Bomba. Esta dinámica es de origen tradicional y familiar, es decir no se ha representado coreográficamente y es parte de los desafíos que se suelen usar en las fiestas familiares. Para esta ocasión utilizaremos más partes del cuerpo.
- Nos ubicamos dispersos por todo el espacio, con el inicio de la música, bailamos y nos desplazamos, cuidándonos de no ser topados por el caderazo, y también buscando la oportunidad de topar con la cadera a alguien, aprovechando su descuido.
- Cuando hemos agotado las posibilidades de este juego (*a juicio del facilitador*), variamos tratando de topar el hombro de otra persona con nuestra mano y por lo tanto, también intentamos evitar ser topados.
- Lo mismo haremos con el tobillo, la rodilla, etc.

#### Actividades cognoscitivas

##### Patrones rítmicos

El facilitador presentará a cada instrumento, destacando sus cualidades sonoras y su manera de tocar. Vamos a ver los patrones rítmicos básicos de estos instrumentos, no obstante, hay variaciones que son propias del estilo que le pone cada instrumentista o que son parte del arreglo de las canciones.

**Güiro metálico.-** Es un instrumento de percusión que consta de un cuerpo metálico de manera cilíndrica, con un labrado que suena al ser raspado por una escobilla de alambre

metálico. La forma de tocar consiste en sujetar el güiro con la mano izquierda y raspar hacia abajo o hacia arriba con la mano derecha. De acuerdo al sistema gráfico que hemos venido utilizando tendríamos así:

Tiempos	1	2	3	4	5	6
Subdivisión	largo		corto	corto	largo	
Dirección de la mano	↓		↓	↑	↓	
Sonido	Chic		<i>Cu</i>	<i>Chi</i>	Chic	
Acento	+				+	

**Guitarra.-** Se utiliza la guitarra acústica, tipo española. Vamos a graficar el ritmo del rasgueo con la mano derecha, mientras la izquierda presiona con la yema de los dedos a las cuerdas, en las posiciones de los diferentes acordes. Al rasgar en el tiempo uno y cuatro, lo hacemos con las uñas, e inmediatamente apagamos el sonido, en el tiempo dos y cinco rasgamos hacia abajo sin apagar y en los tiempos tres y seis rasgamos hacia arriba libremente.

Tiempos	1	2	3	4	5	6
Rasgueo	apagado	libre	libre	apagado	Libre	libre
Dirección	↓	↓	↑	↓	↓	↑
Sonido	<i>Trag</i>	<i>Dran</i>	<i>Dran</i>	Trag	Dran	<i>Dran</i>
Acento	+			+		

**Coco o Sapo.-** Este instrumento de percusión es conocido así porque el sonido que produce se parece al croar de los sapos, aunque, su nombre original es caja china y su nombre comercial es jam block. Es una caja hueca, con su propia resonancia y es golpeada con una baqueta, marca los tiempos uno y cuatro de los seis tiempos que hemos estudiado.

<b>Tiempos</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
<b>Golpe</b>	O	-	-	O	-	-
<b>Sonido</b>	<i>Toc</i>			Toc		

**Bongó.-** Es un instrumento de origen caribeño que tiene dos membranas, el más grande tiene un sonido más grave que aquel que es más pequeño, para tocar se lo coloca entre las piernas, el más grande a tu derecha y se toca básicamente con las yemas de los dedos (U), el más pequeño a la izquierda, si el tocador es diestro, y con todos los dedos el más grave (O). El bongó suele hacer repiques en los coros.

<b>Tiempos</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
<b>Manos</b>	D	D	I	D	D	I
<b>Tipo de golpe</b>	O	U	U	O	U	U
<b>Membrana</b>	Grave	agudo	agudo	grave	Agudo	agudo
<b>Sonido</b>	<i>Ten</i>	<i>Ta</i>	<i>Ta</i>	<i>Ten</i>	<i>Ta</i>	<i>Ta</i>
<b>Acento</b>	+			+		

### Creando con los saberes de la Bomba

- Esta actividad es una propuesta metodológica, para realizar una puesta en escena con danza, música, teatro y que puede ser aplicada para representar: leyendas, costumbres, hechos sociales, histórico etc.
- Para esta actividad, partiremos de investigar y preguntar a los participantes, sobre la vida y anécdotas del músico icónico David Lara, siendo la anécdota más notable: su encuentro con un ser mágico, según algunas versiones es un duende, según otras el diablo.
- En los contenidos se puede encontrar la referencia completa sobre aspectos de la vida del músico David Lara. Para los fines de esta propuesta vamos a tomar ciertas ideas que serán el punto de inspiración y que no responderán a un orden cronológico como podría pensarse

como: nacimiento, niñez, adolescencia, juventud, madurez, etc. Sino, como una suerte de rompecabezas que se va armando, tal como se lo realizó en el taller de Bomba David Lara, en Carapungo, en septiembre del año 2016, justamente como un homenaje a este insigne cultor de los saberes de la Bomba.

1. Se leyó y compartió lo investigado sobre David Lara.
2. Se extrajo lo que más llamó la atención y se tomó nota de las ideas o frases que más luego se convirtieron en escenas o en insumos para escenas o momentos:
  - El contexto de David Lara.
  - El encuentro con el duende.
  - Las coplas y la canción “Señora Estanquera”.
  - La última presentación en que fue visto.
  - Las tres noches en la montaña.
  - El secreto de la Bomba: cielo, tierra.
  - Personalidad de David Lara.

**Nota.-** Previo a esta actividad se debe escoger quien hará las funciones de director o directora de la obra, ya que esta persona no participará directamente en el escenario y se dedicará a proponer la temática y observar las improvisaciones, tomando nota de lo que, a su parecer, es el material escénico que usará para contar la historia, sea en la música, la danza o el teatro.

3. Luego se procedió a escoger entre los participantes incluido el facilitador, quien fue seleccionado e hizo las funciones de director de la puesta en escena ya que se dedicó a observar el proceso creativo y fue quien con base a la percepción desde afuera sugirió: el orden y la construcción de las escenas, la manera como se va formando la conexión entre

ellas para que haya unidad y se aprecie como un solo espectáculo, el ritmo general de la puesta en escena y definió los diálogos con base a las improvisaciones realizadas por el grupo.

Podemos decir que el grupo otorga al director las responsabilidades antes mencionadas, como una muestra de confianza en sus capacidades de ir armando este rompecabezas de varios lenguajes, mientras tanto los participantes cumplen la función de jugar con el mayor entusiasmo, para crear material de calidad.

4. Se improvisó con estas ideas y se escogió la descripción del contexto histórico, social de la vida de David Lara, como punto de partida y luego se fue conectando con otras ideas de la cotidianidad, como la relación con el río y las festividades, a partir de las acciones físicas que realizan los personajes, las mismas que tienen un objetivo (lavar la ropa) y las denominaremos fuerza uno. El río y su caudal pueden tratar de impedir que las acciones de lavar la ropa no se realicen y más bien intente llevarse a las lavanderas en sus aguas turbulentas, a esto lo llamaremos fuerza dos, que se opone a la fuerza uno, esta lucha de fuerzas que se manifiesta en ese momento genera un conflicto escénico, que es motor de la creación artística. Así se puede aplicar a todas las escenas escogidas. Incluso toda la obra puede ser un gran conflicto. El orden de las escenas, luego de improvisar y probar alternativas, quedó así:

- I. El contexto de David Lara.
- II. La personalidad de David Lara.
- III. Las Coplas y la canción “Señora Estanquera”
- IV. El encuentro con el duende.
- V. Tres noches en la montaña.
- VI. El secreto de la Bomba: cielo, tierra.
- VII. La última presentación en la que fue visto David Lara.

5. Releímos los extractos seleccionados y conversamos sobre las ideas surgidas de la lectura y de las improvisaciones.
6. En el siguiente esquema se muestran los apuntes de la propuesta realizada por los participantes, en la que se contempla lo sistematizado de las improvisaciones, a través de un conversatorio, en el cual la metodología fue la lluvia de ideas, pensando, sobre todo, en cómo nos veríamos en el escenario. Los insumos para la música fueron: creaciones que surgieron en el proceso, canciones populares de Bomba, los textos leídos e investigaciones sobre David Lara.

<b>Escena</b>	<b>Descripción</b>	<b>Danza</b>	<b>Música</b>	<b>Teatro</b>
Los remolinos del río, las coplas.	Las mujeres representan el lavar la ropa en el río. Los hombres van al río, a conquistar con coplas y a jugar, algunos son tragados por el río.	Mujeres danzan con bateas en la cabeza. Los hombres con los giros representarán al río.	Una mezcla de temas sobre el río y la conquista.	Las imágenes sobre la cotidianidad del río. Las coplas. Acciones para conquistar.
La personalidad de David Lara.	Los hombres representan con movimientos las acciones de un trapiche Utilizan la bomba como objeto de representación.	Con el paso básico, se realizan las acciones.	Ritmo lento y con repiques de Bomba Coros al unísono de onomatopeyas. La canción Señora Estanquera.	Imagen de trabajo en movimiento, Tensión entre el cansancio, las peleas y las fiestas.
El encuentro con el duende.	Las mujeres con un vestuario que las cubre enteramente, representan al duende y retan una por una a cada uno de los hombres que representan a David Lara.	Coreografía de la aparición del duende.	Se creó una bomba que narra la aparición del duende y que termina en un duelo de percusión en Bomba.	Juego entre danza y teatro. David Lara cuenta al público lo sucedido.
Las Tres noches en la montaña.	Las mujeres bailan un mosaico de Bombas.	Coreografía que representa la alegría de la fiesta	Se recreó una canción de David Lara.	Las mujeres dicen las coplas con las que relatan las tres

		y el duelo en la montaña.		noches en la montaña.
El secreto de la Bomba.	Entran al escenario todos los hombres, vestidos de David Lara con su ruana larga, casi moribundo. Las mujeres curan con baños de agua bendita y flores.	Las mujeres bailan alrededor de cada David Lara que y explica el secreto de cielo, tierra.	Se creó un tema para contar este secreto y con él se recuerda todo el encuentro con el duende.	Personificación de David Lara por los hombres, cada uno habla una parte del texto.

Se ha realizado un ejemplo de cómo se puede realizar una puesta en escena, a partir de la vida de un personaje en este caso el músico José David Lara Borja, basándose en el libro “*A ritmo Endiablado de Bomba*” de Marco Chamorro y Alice Bossut, del relato del antropólogo Juan Guevara en el libro “*Ritmos Cimarrones: Cantos y Danzas Iberoamericanas*” del investigador etnomusicólogo Juan Mullo. Para explicar un proceso de creación, basado en las improvisaciones, mismas que nos ayudan a generar un espectáculo con varios lenguajes artísticos, que en nuestro caso son los saberes de la Bomba.

### **Puesta en escena**

**Fuente de Inspiración.-** Es el punto de partida para una creación, debe cumplir, sobre todo, la característica fundamental que es la motivación. Nos hacemos la pregunta: ¿Quiero hablar de esto? Nuestra fuente de inspiración puede ser: un texto literario, una investigación social, un suceso del cual tenemos noticias, un mito que se conozca de tradición oral, una biografía, una obra de teatro, la ritualidad o la cotidianidad, etc.

**Socialización.-** Se reúne todo el material investigado, se procede a compartir y ampliar la información de aquello que vamos a realizar. Una puesta en escena, muchas veces, requiere de visitas a personas o lugares y realizar entrevistas.

**Improvisación.-** Vamos a relacionar este momento con el juego que, siempre, tiene dos componentes: el racional, que son las reglas de un juego, en este caso son el objetivo y el tema y el componente irracional, que consiste en realizar: acciones, música, textos y movimientos que no están previamente acordados y que surgen espontáneamente.

**Retroalimentación.-** Después de jugar con los saberes de la Bomba, nos sentamos a compartir las experiencias vividas en este proceso, el facilitador tomará nota y conducirá el conversatorio para destacar, lo que vio mientras el grupo jugaba y con las percepciones de los participantes. Se trata de generar ideas artísticas para cada lenguaje que luego serán ensambladas. A continuación, se elabora un guion con tareas artísticas.

**Fabricando escenas.-** A este momento se le ha designado con este nombre debido a que, con las tareas del guion, volveremos a jugar, construyendo las coreografías, los personajes, los textos, las canciones o momentos musicales; Así estarán listos para realizar este gran ensamble de “Saberes de la Bomba”.

**Ensayos.-** En este momento se ensaya, para que el performance en su conjunto tenga ritmo, claridad comunicacional y calidad estética.

**Presentación.-** Una vez que hayamos logrado, por medio de los ensayos, hacer que todas las ideas sean un solo cuento en escena, estamos listos para presentarnos con los saberes de la Bomba, en un escenario.

### **3.6.3 Construcción de la Bomba (parte 4)**

Esta es la última fase de elaboración del tambor Bomba y que corresponde al templado de la membrana (piel de chivo), a partir de ajustar las cuerdas, sin embargo, no es sólo una vez que hay que templar la Bomba al inicio, ya que es una piel nueva, suele bajarse la tonalidad, por tal razón hay

que volver a templar, hasta obtener un sonido agradable. (Ver capítulo 2.4.6 Construcción urbana de la Bomba, pág. 71.)

### **3.6.4 Círculo de reflexión**

El facilitador reunirá a los participantes para realizar un conversatorio sobre la experiencia vivida en este encuentro, iniciará con un resumen de los contenidos que se han desarrollado en este encuentro y luego hará una pregunta de motivación al diálogo. ¿Cuál es el mensaje de nuestra obra? Escribirá en una cartulina las ideas más comunes, las dudas metodológicas u operativas. Hará un cierre motivando al siguiente encuentro.

### **3.6.5 Material de apoyo**

En este capítulo el facilitador debe cumplir la función de receptor las iniciativas, de canalizarlas dentro de la obra, motivar para que el resultado sea del agrado de todos, de fortalecer el espíritu de grupo, de felicitar los logros y de tomar decisiones en pro del colectivo y del montaje.

## **Música**

### **Patrones rítmicos de guitarra, güiro, bongó, coco**

Se considera patrón rítmico a una secuencia de sonidos y silencios que son característicos de un género. En el caso de la Bomba tenemos un patrón rítmico para cada instrumento. No obstante hay variaciones propias de algunos instrumentistas que le dan su estilo.

**Ensamble y formatos de la Bomba** (Ver capítulo 2.3.10 Formatos e instrumentos de la Bomba, pág. 61).

La música es como un tejido multicolor de sonidos que provienen de los timbres de cada instrumento, ejecutados con varios patrones rítmicos que se entrelazan para que la resultante sonora sea el ensamble de la Bomba, pudiendo ser:

- Ancestral; Bomba, Alfandoque, Quijada de Burro, Voces.
- Tradicional: Bomba, Güiro, Bongó, Guitarra, Requinto, Voces.
- Moderna: Bomba, Coco, Güiro, Bongó, Guitarra, Requinto, Bajo, Voces.
- Contemporánea: Bomba, Coco, Güiro, Bongó, Guitarra, Requinto, Bajo, Teclado, Voces.
- Mocha: Calabaza, Corneta de penco, Hoja de naranjo, Redoblante, Bombo
- Tres Marías: Bomba, Güiro, Voces.

## **Danza**

### **Coreografía**

El término coreografía significa escritura de la danza (coreo: danza-grafía: escrito o escritura), por lo tanto, estamos hablando de un guion para el movimiento del cuerpo, de uno o varios intérpretes, pudiendo establecer coordinación para lograr igualdad en los movimientos o no y con una relación rítmica con la música o no. Definir las pautas para el movimiento, constituye la elaboración de una coreografía.

### **Ritualidad**

Un ritual comprende las acciones que se realizan con un valor simbólico, por lo tanto, son especiales, no cotidianas, y se establecen por los valores culturales que le dan las personas que las realizan. Al referirnos a la ritualidad estamos refiriéndonos a que se observa que un ritual se realice acorde a lo establecido en su propia tradición.

### **Puesta en escena**

En este caso, se refiere a la composición de los diferentes lenguajes comunicativos, como el teatro, la danza, la iluminación, la escenografía y la música, para lograr un espectáculo que tenga una estructura, una historia, que sea divertida, y que tenga ritmo. La puesta en escena es un proceso mediante el cual una idea o una obra se organiza en un espectáculo para presentarse en un escenario.

## **Memoria Histórica**

### **Saberes de la Bomba**

En este estudio, se denomina “Saberes de la Bomba”, al conjunto de conocimientos que hemos heredado de los ancestros y que hacen posible que la cultura afrochoteña mantenga y desarrolle, de manera integral la Bomba como: música, danza, poesía, instrumento, cuentería, mitología, costumbres y la memoria histórica.

### **Racismo**

El racismo es una ideología que se fundamenta en una supuesta superioridad biológica de un grupo humano sobre otro, constituyéndose básicamente en una herramienta de dominación económica, social, política y cultural que justifica: el sometimiento, el esclavismo y la discriminación social que genera maltrato en lo cotidiano y en lo institucional. Muchas sociedades han buscado prohibir el racismo por medio de leyes, empero es un mal cultural.

### **Discriminación**

Es la práctica social del racismo, ejercido por personas e instituciones que pertenecen y se respaldan por un grupo étnico dominante que procura defender sus intereses para mantener las relaciones de supremacía. La discriminación se muestra en los asuntos étnicos, sexuales, políticos, religiosos, filosóficos, etc.

### **Marginación**

Cuando se somete a un pueblo bajo la dominación económica, política y social, se crea un ambiente de separación, en que se encuentra y se coloca a una persona o colectivo en referencia a un grupo o sociedad. Cómo su nombre lo sugiere; es ubicar al margen de la comunidad de su legalidad

y sobre todo, de su legitimidad. La marginación provoca pobreza, bajos niveles de servicios educativos, de infraestructura, de ingresos económicos muy por debajo del salario básico.

### **Empoderamiento**

El empoderamiento se refiere a la toma de poder y autonomía por parte de una persona o un grupo social, para mejorar su situación, que por distintas razones fue perjudicado. Esto se logra promoviendo la participación social y la organización para obtener un desarrollo integral individual y colectivo.

### **Tolerancia**

La tolerancia hace referencia al respeto y consideración a las opiniones, ideologías o prácticas de otras personas, a pesar de que no coincidan con las propias.

### **Respeto**

Es una acción necesaria para lograr armoniosas interacciones sociales, que implica la comprensión al otro, valorar sus intereses y entender sus necesidades. El respeto nace en lo mutuo desde la reciprocidad.

### **Identidad**

La identidad cultural, comprende los rasgos, la conciencia, ya sea propia como de una comunidad, mismos que son característicos y se diferencian de otros, lo que implica la afirmación del nosotros frente a los otros. La identidad se construye desde lo hereditario y también de la influencia del entorno.

## **Construcción Bomba**

### **Afinación**

Afinar está relacionado con corregir o mejorar el sonido. En la construcción de la Bomba vamos a usar la afinación cuando tensamos la membrana, para lograr un sonido agradable, que podría ser el sonido de la nota B4 (Mi 4) cuando le damos un golpe abierto. Sin embargo, la Bomba pertenece a los instrumentos de afinación no determinada por tal razón la tensión ha dependido del gusto del bombero.

#### 4. CONCLUSIONES

Por medio de este trabajo de investigación, se puede inferir que la comunidad afrochoteña ha vivido un largo proceso histórico de sometimiento y explotación, el cual ha dejado secuelas de un empobrecimiento del Valle del Chota, forzando a sus habitantes a buscar sobrevivir en las grandes ciudades, donde se instalan en los barrios periféricos, debido a la discriminación producto de la conquista, en la que se ha impuesto el prejuicio de que existe un grupo superior en la sociedad y es aquel que se identifica con el poder económico y social blanco mestizo. Este trabajo permitió conocer y difundir los saberes de la Bomba a través de un proceso de aprendizaje, para contribuir a la etnoeducación, que es necesaria para la construcción de nuestra identidad, ya que nos brinda la posibilidad de conocer aspectos de la afrodescendencia que son parte de su cultura, como la ancestralidad y el arte, como medio de transferencia de conocimientos.

La migración de los habitantes del Valle del Chota hacia las ciudades, ha generado un desarraigo de la matriz cultural de los saberes de la Bomba, alejando la ritualidad propia de la cultura en la que se transmiten dichos saberes, generando que los cultores de la Bomba lo hagan de manera separada, entre la música y la danza, por ejemplo. Esta propuesta desarrolla un aprendizaje integral de manera consciente, lúdica y creativa, para que la sociedad en general conozca los saberes ancestrales de la Bomba y busque integrarlos a su formación artística, a su interés cultural general y a la creación artística.

De lo vivido, en el plan piloto de la Escuela de Saberes de la Bomba David Lara, se concluye que el encuentro intergeneracional e interdisciplinar permitió no solo un aprendizaje colectivo sino también, un proceso de fortalecimiento de los vínculos sociales de la comunidad afro que vive en la ciudad de Quito, además de un empoderamiento de sus participantes con respecto a su cultura, a las

grandes posibilidades de transformación de la sociedad por medio del arte que permite difundir los derechos de la comunidad afro en el Ecuador y se proyecte en el contexto latinoamericano y mundial.

Los constructores de la Bomba como instrumento de percusión endémico, han generado una técnica propia en su fabricación, con materiales de la zona rural del Valle del Chota. Estos conocimientos deben ser preservados por las futuras generaciones, tomando en cuenta que un proceso de masificación de este instrumento avocará a la necesidad de contar con alternativas de construcción como es el caso de la Bomba.

Aunque este trabajo de investigación se lo ha diseñado para un tipo de educación no formal, es compatible que la propuesta se adapte a la educación escolarizada, ya que el fin que persigue es la integralidad en el aprendizaje de los saberes de la Bomba del Valle del Chota y sobre todo un desarrollo creativo, basándose en la memoria histórica y en la capacidad que tiene la pedagogía lúdica para innovar en todos los aspectos, tanto, recreativos como formativos.

La propuesta de aprendizaje que se detalla en esta investigación es posible que se adapte a cualquier manifestación cultural, ya que el carácter interdisciplinar de la música, danza, teatro, ritualidad, artesanía, memoria histórica, se presentan en las comunidades andinas, afro, montubias, insulares, urbanas, etc. de manera natural, condición que se ha tomado en cuenta para el diseño de las actividades lúdicas cognoscitivas.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Agostino. (Julio de 2013). *Repositorio Institucional de la Universidad Politécnica Salesiana*. Obtenido de Repositorio Institucional de la Universidad Politécnica Salesiana: <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/10837>
- Armas, A. T. (20 de Junio de 2016). *El Telégrafo*. Obtenido de El Telégrafo: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/davilara-el-bombero-que-le-gano-al-diablo>
- Bastidas, N. M. (26 de diciembre de 2018). *Edumed.net, enciclopedia virtual*. Obtenido de Edumed.net, enciclopedia virtual: <http://www.eumed.net/libros-gratis/2014/1401/afrodescendientes-educacion.htm>
- Bedon, D. (8 de 12 de 2008). *Afroecuatorianos*. Obtenido de Afroecuatorianos: <https://afros.wordpress.com/historia/personajes-afroecuatorianos-historicos/martina-carrillo/>
- Benalcazar, W. (03 de marzo de 2014). La Bomba del Chota llego a New York. *El Comercio*, pág. 12.
- Bueno, J. (1991). La Bomba en la cuanca del rio Chota-Mira. Sincretismo o nueva realidad . *IOA* 15, 171-194.
- Castillo, B. L. (2010). Pedagogia para la Creación. En V. Autores, *Cuerpo entre líneas* (págs. 147-154). Bogota: Escala S.A.
- Chalá, I. P. (2015). *Afrochoteñidad: la Bomba Construcción y exponentes*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.
- Chala, I. P. (2015). *Afrochoteñidad: Lo Bomba construcción y exponentes*. . Ibarra : Ministerio de Cultura y Patrimonio. .
- Chalá, J. F. (2010). Los afrochoteños legítimos guardianes de la memoria hitórica y del conocimiento. En S. S. Walker, *Conocimientos desde adentro* (pág. 17). La Paz: FIA Desarrollo y paz PIEB.
- Copete, Y. A. (2016). La etnoeducación afro colombiana: conceptos trabas, patriarcado y sexismo. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana Vol 18, N 27*, 35-66.
- Costales, A. y. (1995). *Lo indígena y lo negro*. Quito: IADAP.
- Costales, A., & Costales, P. (1990). Completando la Historia Nacional. Ambrosio Mondongo rebelde del Chota. En R. Savoia, *El negro en la Historia* (págs. 62, 63). Esmeraldas: Centro Cultural Afroecuatoriano.
- Dijk, T. v. (2003). *Racismo y discurso de la élites*. Barcelona: Gedisa.
- Enciclopedia Libre Universal en Español . (06 de noviembre de 2018). *Enciclopedia Libre Universal en Español* . Obtenido de Enciclopedia Libre Universal en Español : <http://enciclopedia.us.es/index.php/Cilindro>

- Franco, J. C., & Bueno, J. (1991). *La Bomba en la Cuenca del Chota Mira sincretismo o nueva realidad*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropológico.
- Freire, P. (1968). *Pedagogía del Oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freire, P. (1973). *¿Extensión o comunicación? La concientización en el medio rural*, . Buenos Aires : Siglo XXI.
- Garrido, E. (14 de diciembre de 2018). *Melómanos, tu enciclopedia musical on line*. Obtenido de Melómanos, tu enciclopedia musical on line.: <http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/rondo/>
- Gutiérrez, B. (2010). Un cuerpo texto. En V. autores, *Cuerpo entre líneas*. (págs. 224-227). Bogotá: Escala S.A.
- Guzman, E. C. (2016). Etnoeducación afropacífica y pedagogías de la dignificación. *Revista Colombiana de educación N 71*, 343 - 360.
- Guzman, E. C. (diciembre 2008). Etnoeducación y políticas educativas en Colombia: Fragmentación de los derechos. *Revista Educación y Pedagogía*, vol. XX, núm. 52, 15.
- Herrera, E. (2007). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol 1*. Barcelona: Antoni Bosch Editc.
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens* . Madrid: Alianza Editoria S.A.
- IT, A. (3 de Febrero de 2016). *Cosas de Educación*. Obtenido de Cosas de Educación: <https://www.cosasdeeducacion.es/trabalenguas-beneficios-para-los-ninos/>
- López, J. S. (16 de junio de 2018). *Principios que justifican la metodología no formal en la educación de adultos*. Obtenido de Principios que justifican la metodología no formal en la educación de adultos: <https://core.ac.uk/download/pdf/13273351.pdf>
- Maloney, G. (1996). El negro y la cuestión nacional. En M. E. Ayala, *Nueva Historia del Ecuador* (pág. 76). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Mar Mantavez Martin, M. J. (1998). *Expresión Corporal Propuestas para la acción* . Málaga: Autor-Editor.
- Martinez, L. M. (2008). *Africanos en América*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Meneses, I. (13 de enero de 2018). *Blog Artísta Isaac Meneses*. Obtenido de Blog Artísta Isaac Meneses: <http://blogartistaaisaacmeneses.blogspot.com/2018/01/milton-tadeo-presentacion.html>
- Mierchs, S. (9 de Abril de 2013). *Revista Discover Logo*. Obtenido de Revista Discover Logo: [https://revistadiscover.com/profiles/blogs/la-importancia-de-la-educacion-artistica-como-formacion-integral?fbclid=IwAR1oZGN1Np\\_la-JqqjUuYeWWUWDCTzZTs1sWIW\\_66Re\\_R6q0uPajixLXCKs](https://revistadiscover.com/profiles/blogs/la-importancia-de-la-educacion-artistica-como-formacion-integral?fbclid=IwAR1oZGN1Np_la-JqqjUuYeWWUWDCTzZTs1sWIW_66Re_R6q0uPajixLXCKs)
- Morales, M. (2009). *Educación No farmal-Una oportunidad para aprender*. Montevideo : Unesco.

- Murriagui, A. (09 de junio de 2009 ). *Red Voltaire*. Obtenido de Voltairenet.org: <https://www.voltairenet.org/article160547.html>
- Novoa, R. (2016). Desesclavización, manumisión jurídica. *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia*, 12, 13, 14.
- Ortiz, F. (1995). *Los Tambores Batá*. La Habana: Letras Cubanas.
- Pabón, I. (2006). Procesos de construcción identitaria en las comunidades negras de la cuenca Chota-Mira en tres generaciones abuelos, adultos mayores y jóvenes. En L. Rodríguez, *Tenencia de la tierra en los valles del Chota y de Salinas* (pág. 50). Quito: Abya-Yala.
- Pabón, I. (2015). *Afrochoteñidad: La bomba construcción y exponenetas*. Ibarra: Mnisterio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.
- Pérez, D. (11 de mayo de 2015). *insight*. Obtenido de Insight: <http://www.revistainsight.es/que-es-la-conciencia-corporal/>
- Preciado, A. (11 de Abril de 2009). *Poeta antonio Preciado*. Obtenido de Poeta Antonio Preciado: <http://antonio-preciado.blogspot.com/2009/04/poemas-de-antonio-preciado.html>
- Rasines, P. (2001). *Afrodescendencia en el Ecuador* . Quito: Abaya-Yala.
- Real Academia Española. (31 de diciembre de 2018). *Diccionario de Real Academia Española*. Obtenido de Diccionario de Real Academia Española: <http://dle.rae.es/>
- Rogers, C. (1996). *Libertad y Creatividad en la educación*. Barcelona: Paidós.
- Samper, J. d. (2006). El maestro y los desafíos a la educación en el siglo XXI. *REDIPE* , 7.
- Susana Cervantes, E. L. (2017). *Experiencias de aprendizaje sobre la Cultura Afroecuatoriana*. Quito: Ministerio de Educación del Ecuador.
- Thomas, H. (1997). *La trata de esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*. España: Planeta.
- V.V.A.A. (3 de Febrero de 2019). *Real Academia Española*. Obtenido de Real Academia Española: <https://dle.rae.es/?id=5pINrRS>
- Velez, F. T. (18 de julio de 2018). *Afroecuatorianos en Esmeraldas programa 10*. Obtenido de Afroecuatorianos en Esmeraldas programa 10: Afroecuatorianos en Esmeraldas programa 10
- VV.AA. (06 de noviembre de 2018). *Definición de expresión Coporal*. Obtenido de Definición de expresión corporal: <https://www.definicionabc.com/comunicacion/expresion-corporal.php>
- Walker, S. S. (2010). *Conocimiento desde adentro: Recolocando los pedazos de Osiris/Recomponiendo el rompecabezas : la diáspora africana en la América del Sur hispanohablante*. La Paz: Fundación Pedro Andavérez Peralta.

## **Videos**

Congo Beatriz (20 de noviembre de 2011). Obtenido de You Tube.  
<https://youtu.be/d2X3jydux70>.

Chota Madre. (12 de septiembre de 2014). *You Tube*. Obtenido de Rumbo al Sur - Documental de la Bomba Ecuatoriana: <https://youtu.be/O3cyECWUdeo>

Humboldt, I. (24 de marzo de 2010). *Etnoeducación*. Obtenido de Etnoeducación:  
[https://youtu.be/jGj1lXcd\\_tc](https://youtu.be/jGj1lXcd_tc)

Mosquera, J. d. (11 de mayo de 2011). *Etnoeducacion y comunidad afrocolombiana*. Obtenido de Etnoeducacion y comunidad afrocolombiana:  
<https://www.youtube.com/watch?v=gFx1q0iZzxE&t=2s>

Maccausland, E. (26 de agosto de 2011). *YouTube*. Obtenido de YouTube:  
<https://youtu.be/hwudhkxRdgc>

Pabón, I. (10 de diciembre de 2010). *YouTube*. Obtenido de You Tube:  
<https://youtu.be/u1N41podpT4>

Sanchez, J. (9 de Enero de 2015). *New Atlantis Wild*. Obtenido de New Atlantis Wild:  
<https://www.youtube.com/watch?v=-vqtBt2g1hs>

Sur, C. (07 de diciembre de 1999). *You Tube*. Obtenido de <https://youtu.be/9ehZ4krn814>

## **Entrevistas**

Bolaños, L. (2018). La danza de la Bomba. (A. Rosero, Entrevistador)

Lovato, E. (2017). La Bomba y la música Bomba. (A. Rosero, Entrevistador)

Pérez, M. S. (2018). Sentir en la Danza. (A. Rosero, Entrevistador)

Congo, B. (2018). La creación en la Bomba. (A. Rosero, Entrevistador)

## 6. ANEXOS

### 6.1 Memoria Fotográfica

#### Escuela de los Saberes de la Bomba “David Lara”



**Maestro Homero Minda explicando técnica de ejecución de la Bomba** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Maestro Edison León y bailarinas** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2017). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Los instrumentos cotidiófonos** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico de la Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Compartiendo experiencias** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2017). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Practicando la técnica de la Bomba** [Fotografía de Edison León].  
(Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Bailarina con su traje recibiendo diploma** [Fotografía de Edison León].  
(Carapungo. 2017). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Círculo de reflexión** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2017).  
Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David  
Lara.



**La Bomba del Chota** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2017).  
Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David  
Lara.



**La Bomba y sus golpes** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016).  
Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Los fundamentos de la danza** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016).  
Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Los principios del ritmo de la Bomba**[Fotografía de Edison León].  
(Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**La maestra María Luisa Gonzales explicando el desequilibrio.**  
[Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Los niños en el juego musical.** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo, 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Ezequiel Sevilla constructor de Bombas y su esposa en su taller** [Fotografía de Edison León]. (Valle del Chota, 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Intercambiando saberes** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**La música para el personaje** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Improvisar es crear** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Maestra Luzmila Bolaños** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Alvaro Rosero enseñando la percusión corporal** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela



**Escena de teatro** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David



**El gusto por la música** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba



**Músicos actores** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David



**Creando la música y la danza** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**El Dondo pariente de la Bomba** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Aprender jugando** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Jugar es imaginar** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Los Encuentros** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Buscando el sonido** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2017). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Maestro Cristóbal Barahona constructor de Bombas** [Fotografía de Edison León]. (Valle del Chota. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Maestro Homero Minda explicando el ritmo Bomba** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.



**Alvaro Rosero explicando los golpes de la Bomba** [Fotografía de Edison León]. (Carapungo. 2016). Archivo fotográfico del proyecto Escuela Saberes de la Bomba David Lara.

## 6.2 Entrevistas

Nombre de la entrevistada : <b>María Luzmila Bolaños Calderón</b>	Edad: 57 años
Tema de la entrevista: <b>Los saberes de la Bomba y la danza</b>	Duración: 21.04
Dirección: <b>Barrio Carapungo</b>	Contacto: 0982209876
Objetivo de la entrevista: <b>Conocer sobre la danza y el baile de la Bomba</b>	Fecha: 09 de septiembre 2018
<p>A: ¿Cuáles son tus nombres completos?</p> <p>L: María Luzmila Bolaños Calderón</p> <p>A: ¿Cuál es tu fecha de nacimiento?</p> <p>L: 27 de marzo de 1961</p> <p>A: ¿Dónde naciste?</p> <p>L: Nací por accidente en Ambato, por la migración de mis padres hacia esa ciudad, fue la primera ciudad a la que ellos dejaron el Valle del Chota, nacimos allá, una hermana que se llama Inés y yo. Cuando yo tuve un año y mi hermana tenía meses de nacida, mi familia se trasladó a Quito y vivimos en el barrio tradicional Las Casas, que era donde llegaban todos los afros del Valle del Chota, y de sus alrededores.</p> <p>A: ¿Cómo es tu contacto con la danza?</p> <p>L: A pesar de que nosotros estábamos viviendo en la ciudad, nuestra niñez, nuestra adolescencia, y nuestra juventud pasamos en el Valle del Chota, porque salíamos de vacaciones y nos iban a internar allá todo el tiempo, las vacaciones, las fiestas, y los días festivos, así que nosotros nos criamos prácticamente allá y acá.</p> <p>A: ¿Cuál es tu primer recuerdo del tiempo que pasabas en el Valle del Chota?</p> <p>L: A ver, tengo muchos y muy lindos recuerdos, uno de ellos es que nosotros, cuando éramos niñas jugábamos en el río con la greda y nos hacíamos con ello, pantalones, botas, hacíamos ollitas, nos poníamos greda en la cara y luego nos sacábamos cuando ya se secaba</p>	

hacíamos mascaritas, hacíamos shores (pantalones cortos) y botas. Lo que hoy se llama lodo terapia, yo ya viví hace tiempo y fue muy bueno.

A: ¿Cuál fue tu primer encuentro con el baile?

L: Mi primer encuentro con el baile fue viéndole a mi mamá, ella fue una de las bailarinas que vinieron a bailar, para la presidencia, en el tiempo de Velasco Ibarra. En una de esas ocasiones vino con la Banda Mocha y con un grupo de tocadores de Bomba, parece que desde ahí, nace en mis abuelas, en mi mamá y en mis tías este gusto por la danza, y mi papá que era un tocador de guitarra, el mejor diría yo, él sabía bordonear. Ahora ya nadie bordonea.

A: ¿Ahora, los guitarristas solo rasgan?

L: Exacto, entonces fue uno de los mejores músicos, reconocido por toda la comunidad del Valle del Chota, porque él era el que animaba todas las fiestas.

A: ¿Cuándo empezaste a bailar en un grupo?

L: La necesidad de crear un grupo nace después de que veo, como en la televisión sale un grupo haciendo una danza que no tenía nada que ver con nuestra comunidad y pusieron un rótulo grande de Valle del Chota. Entonces decidí reunir un poco de gente de mi entorno, del barrio en Quito, comenzamos a bailar y yo fui la maestra del grupo.

A: ¿Siempre tuviste la vocación de maestra?

L: Si, en aquel entonces, para estar más seguras y afianzadas en nuestra danza, las integrantes del grupo fuimos al Valle del Chota para que nuestras mayores nos dieran unas clasecitas, una guía de cómo hacerlo, éramos guambras que teníamos el interés, pero necesitábamos saber bien, reaprender lo aprendido.

A: ¿Cómo se llamó y se integró el grupo?

L: La primera agrupación de danza que existió se llamó Angara, le puse ese nombre por la relación que hay con el Chota, el angara es una especie de lavacara de vegetal que se da en el Valle del Chota.

A: Angara Chimeo, ¿Qué significa?

L: Chimeo era un personaje, un sabio mayor del Valle del Chota, le pusimos el nombre Chimeo por solicitud de los jóvenes del Valle del Chota, que se fusionó y quedó como Angara Chimeo, luego nos unimos a los músicos del grupo de Homerito ( Homero Minda) y así juntamos música, danza y teatro.

A: ¿En qué años sucedió esto?

L: En 1989

A: Has venido con Juan Pablo a las clases de Bomba, ¿él es tu nieto?

L: Pablito es mi nieto, yo soy formadora de mis hijas, dos de ellas hacen danza

A: Entonces ¿podrías decir que la música y la danza les ha unido, como familia y que les identifica?

L: Como familia, como amigos, como hermanos de nuestra comunidad, como seres humanos mismo, nos ha unido y nos identifica y más que nada la danza nos une a todos, blancos, negros, mestizos e, indígenas. Yo tuve unas alumnas de la Universidad Andina, ellas eran indígenas y, ahora hacen la Bomba como si fueran unas negras más, yo les dije: acuérdense cuando eran negras y eso les quedó, entonces si nos ha unido.

A: ¿Cuántos tipos de Bombas existen?

L: Hay tres tipos de bombas que tocan todos los músicos, todas las agrupaciones que hacen bomba, La sentimental, que puede ser sobada o corrida, que tiene la conexión con la tierra, tierra, tierra.

A: ¿Esa sería la más lentita?

L: La más lenta, como la más pausadita, no importa la letra, no importa si habla de las piedras, no importa si habla del agua, no importa si habla del amor, no importa si habla del desastre, ¡no importa!, lo que tiene que ver ahí, no es tanto la letra sino el ritmo que va tocando. Luego está la bomba sobada que tiene esa conexión con el fuego, ¿por qué con el fuego? Porque el fuego es como más fuerte, como más caliente, como que llegas mucho más arriba, mucho más arriba, ¿sí? La sentimental se considera bajo, mientras la sobada es fuego

arriba, ¿sí?, porque lo hacemos sobando las caderas, sobándonos entre pareja, ese contacto que hay entre la pareja, es ese sobadito.

A: ¿Sobado viene de sobar?

L: Como moviéndote de un lado a otro, como cuando haces un masaje.

A: ¿Y en los pies también va eso o no?

L: En la bomba hay solo un paso básico.

A: ¿Uno solo?

L: Un solo paso básico.

A: ¿Los demás son como preparativos?

L: Si, son las guaraguas que ponemos nosotros, especialmente en la bomba sobada, mientras en la bomba sentimental no hay muchas guaraguas, ¿qué son las guaraguas? Son los adornos y las cosas que nuestro cuerpo habla, ¿sí?

A: Verás, yo me puse a ver algunas coreografías, para curiosear y me daba cuenta que había una preparación, que solo se movían y era como una marcha y luego, después empezaba el paso, ¿esa es una preparación?

L: Esa no es bomba, son cosas que ellas buscan o que los grupos buscan, como folclorismos digamos.

A: ¿Para matizar un poco, digamos?

L: Si, ahí ya le meten otras cosas, folclorismo, no tradicional, no ancestral.

A: Mmm

L: ¿Ya? Yo soy guardiana de la ancestralidad, yo no hago adornos que no tienen que ver, ni con la letra ni con la música, yo siempre hago la conexión entre la letra, la música y el movimiento de las caderas con la bomba. Ese diálogo siempre lo han hecho nuestras abuelas. Incluso cuando los músicos tocan, es así como una cuestión de familia, siempre dicen, ¡párele maestro!, O le dicen ¡aguante maestro, aguante maestro!, O ¡más sobadito maestro, más sobadito maestro! Él sabe que es su cuerpo con el corazón, porque funciona

cuerpo corazón y bomba, en ese pum, pum de la Bomba está sonando tu corazón ¿sí? Y con ese pum, pum de la Bomba y el corazón hace un movimiento de cadera, como si la Bomba te estuviese pidiendo que lo muevas, hacia donde quiere que la muevas, en qué parte quiere que muevas en un tiempo o en dos o en cuatro tiempos, ¿sí?

A: ¿Y la Bomba corrida?

L: La Bomba corrida tiene como unos tres cambios en los pasos ¿sí?, pero no deja de ser Bomba.

A: ¿Es la Bomba más rápida?

L: Es la más rápida que hay.

A: ¿Diríamos que es un poco parecida al albazo?

L: Más bien parecida al pasacalle. Porque el pasacalle es el paseo de la calle ¿no?, entonces es más bien parecido al pasacalle porque tú vas así corridito, corridito y cepillado, cepillado, cepillado ¿sí? Y en el pasacalle igual tú vas corridito, cepillado, cepillado.

A: ¿El baile de la Bomba se lo hace en parejas o en grupo?

L: Todos juntos, no importa si es por pareja hombre, mujer.

A: Digamos, tradicionalmente, si estamos en una fiesta y ponen la bomba social, no es una coreografía sino...

L: Eso es baile, no hay que confundir el baile con la danza, en el baile tú puedes hacer muchísimas cosas, puedes hacer esa preparación de la que me hablas, puedes hacer improvisación, puedes hacer guaraguas, puedes hacer lo que te dé la gana en el baile.

A: ¿En la danza?

L: En el baile.

A: ¿Y en la danza?

L: En la danza tienes que seguir una simetría, porque tienes que seguir toda esa conexión que es la tierra, el aire, el fuego, las piedras, las plantas, todo eso y el movimiento que tiene

que ir simétrico con todo, porque tú estás danzando, haciendo la representación de muchos elementos.

A: Si estuviéramos en una celebración de cumpleaños aquí, y tocaría alguien una Bomba y estamos bastantes personas. Explícame ¿cómo funciona el ritual?

L: ¡Tú bailas!

A: Pero, ¿Salimos a bailar todos, o necesariamente yo te saco a bailar, otro amigo le saca acá?

L: Claro que le saca a bailar, y tiene que sacarle a bailar, y si no le sacan a bailar, salen las mujeres a bailar entre ellas, no necesariamente tiene que irle a sacar a un hombre ¡en un baile! En la danza si, a veces hay que hacer parejas por esa conexión.

A: Por la simétrica.

L: Si, exactamente por la conexión, por la simétrica, porque es danza, ¿a qué estás danzando? a la chalina, al pañuelo, a la botella, a las frutas, a la naturaleza, al agua, al cielo, al aire, al mar, ¿a qué estás danzando?

A: Es decir, ¿hay una temática?

L: Exactamente

A: Se inicia una temática.

L: En el baile ¿a quién vas a bailar? Bailas para ti, para tu goce, para tu gusto.

A: Para disfrutar.

L: Para disfrutar y ahí puedes hacer ¡lo que te dé la gana!

A: ¿Lo que venga?

L: Si, lo que venga, lo que te dé la gana.

A: Alguna vez escuche que decían que se llama la danza de la Bomba porque se bailaba en círculo, ¿eso es cierto o no tiene mucho que ver?

L: Ya...el nombre de la danza no es por bailar en círculos, como lo hacen los indígenas de Otavalo. Se llama Bomba a todo, el instrumento, la música y la danza.

A: Lo comprendo, gracias por tu tiempo.

Nombre del entrevistado: <b>Estefano Lovato</b>	Edad: 28 años
Tema de la entrevista: <b>Los saberes de la Bomba y la música.</b>	Duración: 31.54
Dirección: <b>Escuela Politécnica Nacional</b>	Contacto: Gustavo Lovato
Objetivo de la entrevista: <b>Conocer su percepción musical del mundo afrochoteño</b>	Fecha: 08 de febrero 2018

A: ¿Cómo te llamas?

E: Soy Estefano Lovato Revelo.

A: Cuéntame ¿desde cuándo eres músico, o te sientes músico o te sientes atraído por la música?

E: A ver, desde los siete años más o menos empecé a tocar en los instrumentos andinos, una orquestita en la escuela, pero así sentirme músico ya seriamente, como a los trece años que empecé a tocar trompeta y continué hasta el día de hoy, pero es básicamente desde mi adolescencia o un poco antes.

A: Cuéntame una cosa, de la música que has investigado y jugado, ¿cuál es la música que más te ha llamado la atención?

E: No hay una música específica, pero, quizá me llame mucho la atención la música popular de América Latina, todo lo que tiene que ver con la tradición de los pueblos indígenas, los pueblos afro y mestizos también, entonces como son varias, diría que pueden ser todas las que tienen esa raíz.

A: Y dentro de tus espacios de formación ¿te acuerdas cómo fueron esos espacios?

E: El primero fue la escuela, ahí tocaba instrumentos andinos, después tuve el chance de tocar trompeta, eso fue cuando viví en los Estados Unidos un par de años, mis padres migraron para allá, mi padre también es músico y también aprendía allá, después cuando volví al Ecuador, a los quince años recuerdo que entré a un grupo en el que aprendí mucho, los Tambores y Otros Demonios, ahí fue un espacio muy importante para tener un acercamiento con la música del continente latinoamericano., Después, posteriormente, quise estudiar más formalmente y gratuitamente, era el Conservatorio Nacional de Música donde

estudié percusión sinfónica, fue un poco fuera de la línea pero me sirvió bastante también y, después me fui al Brasil a estudiar, hasta el día de hoy, música popular, el Jazz en el Conservatorio de Tatuí sería muy importante para mi formación artística.

A: Ahora cuéntame un poquito de algo que me llamó la atención, es el artículo de la revista Traversari, ¿cómo nace esta idea, de investigar acerca de la cultura afroecuatoriana?

E: El artículo es una consecuencia posterior de las investigaciones autodidactas que hice, son investigaciones de una necesidad propia.

Sobre el artículo que me preguntaste, te diré que es la consecuencia de las investigaciones del género de la Bomba del Chota y río Mira.

Fueron prácticamente nueve meses que estuve viajando, no solo al Chota, también fui a Esmeraldas. Fue una especie de curiosidad que tenía de la música ecuatoriana en general, que había empezado en el 2012 a interesarme mucho y de ahí entré, más específicamente, a la música de ascendencia negra, africana.

Hice muchos viajes al Valle Chota, y a la provincia de Esmeraldas, conocí a gente que construye tambores, músicos que representan su cultura y, después de haber vivido esos ocho meses volví al Brasil, que es donde vivo actualmente, y el investigador Juan Mullo, que en esa época estaba a cargo de la revista de investigación musical Traversari, hecha por la Casa de la Cultura, me pidió que escriba un artículo para publicar en la revista número tres, que iba a ser un número entero dedicado a lo que es la diáspora africana en el Ecuador, por el decenio que empezó en el 2015 hasta el 2025, se hicieron muchos actos, digamos, muchas propuestas basadas en eso, en la diáspora africana, entonces ahí escribí mis experiencias, todo lo que yo aprendí, sin ningún afán de crear tesis absolutistas, simplemente es un punto de vista, como de otros investigadores.

Le quise dar un enfoque más musical, no solo etnomusicológico, social o antropológico sino, más concentrado en la música, que pasa en esta cultura que musicalmente es muy rica y que tiene un tambor como un instrumento eje que es la Bomba, justamente que lleva el mismo nombre.

A: Entre los músicos que conociste, ¿ellos que tipo de formación tenían, cómo habían aprendido la Bomba, cómo habían aprendido a cantar, y a bailar?

E: Justamente este artículo fue un reto, y te cuento esto antes de responderte, porque fue difícil escribir algo que siempre fue oral, la tradición de los pueblos originarios de los pueblos antiguos del Ecuador siempre ha sido oral, no ha habido un tratamiento muy claro en lo que es la escritura musical, en cómo se toca este ritmo y escribe una partitura, entonces los músicos, a los que tuve el chance de conocer aprendieron viendo, escuchando de sus abuelos, de sus tíos, generalmente de la familia, que es un vínculo muy familiar. Ellos, todo lo aprendieron de oído, entonces yo también lo aprendí así y la mayoría de músicos no son músicos asumidos, digamos, como un músico profesional o un músico que se dedica a la música, de hecho ninguno se dedica solo a la música, de los que yo conocí, debe haber músicos de Bomba que se dedican solo a la Bomba, pero todos los que yo conocí tenían otra labor, eran agricultores, se dedicaban al campo o trabajaban en una constructora, porque la música no es un medio de sustento, digamos, no da para vivir solo de la música tocando Bomba, entonces tienes que buscar otras alternativas.

La forma de aprendizaje es oral, todo hablado.

A: El instrumento como tal, ¿crees que en un momento se perdió y se lo está recuperando, o crees que estuvo presente per se porque, digamos, hay el formato del que tú hablas, en el artículo al inicio, no tuvo guitarra sino eran tambores, guacharaca o güiro?

E: El tambor, para mí es una historia no tan clara porque si nos ponemos a pensar, fueron africanos esclavizados que vinieron desde Cartagena, en este caso, una vez llegados al continente Sudamericano, les traen de Cartagena y ellos no traen ningún instrumento consigo, solo traían las memorias de lo que habían tenido en África, de los tambores que tenían en África, entonces es difícil decir que la Bomba fue tal cual nosotros le conocemos ahora, con el nombre de Bomba. La forma como se construye el tambor, eso fue para mí un proceso de varios años, inclusive pudo haber tomado siglos de adaptar y darle el formato que nosotros conocemos hoy como Bomba, pero lo que sí está claro es que ellos tenían el tambor como un instrumento muy poderoso, como un instrumento eje. El tambor era como un instrumento muy poderoso para las culturas africanas, digamos en contraposición a lo que puede ser una guitarra en España que era el instrumento principal en su cultura, en este

caso es el tambor, y por eso es bueno comparar con otros pueblos de América Latina de ascendencia africana, también los pueblos del Brasil, los pueblos en Uruguay que, así ellos hayan venido en condiciones muy inhumanas, esclavizados, trajeron en su memoria un pasado muy rico musicalmente, que giraba en torno a un tambor, no importa cómo era, inclusive, a veces yo doy el ejemplo de los cajones peruanos, no siempre fueron cajones peruanos, eran cajas de frutas, cajas de lo que sobraba en las ventas de los productos que sacaban de la tierra y tocaban en eso pero lo importante era lo percetivo, era moverse, lo importante era a través del tambor canalizar toda esa energía reprimida que ellos experimentaban al ser esclavizados, quizá por eso después encontraron otros mecanismos, como tú mismo mencionaste, al ver por ejemplo las culturas indígenas, o las culturas españolas también, que cogieron instrumentos de esas otras culturas y los adaptaron a su propia cultura, ya había un tambor ya había un ritmo, bueno ahora la guitarra suena bien, porque no tocar una guitarra, las flautas suenan bien, las flautas de carrizo porque no tocar una flauta, entonces no vieron limitado su conocimiento ni creación artística a un solo instrumento sino más bien abrazaron varias manifestaciones artísticas y no fueron puristas, eso es algo que a mí me llama mucho la atención, el hecho de que a veces se cree que es solo de una manera o se toca solo de una manera, pero los pueblos, para que nosotros conozcamos su cultura, tuvieron que nutrirse de otras culturas, fue un mestizaje muy grande que dio origen a todo lo que conocemos hoy, la Bomba con requinto, con guitarra, con güiro, con congas, con bongos, aparte las voces y en fin.

A: Cuéntame una cosa, la Banda Mocha interpreta Bombas, ¿por qué no es considerada, cuando hablan del estudio de la Bomba, por los musicólogos, y los investigadores, pues no la vinculan directamente, sino que la Banda Mocha es un capítulo aparte?

E: La banda Mocha toca Bombas, desde mi punto de vista, en su repertorio, sino que el formato y la sonoridad que sale de esa banda es muy diferente al formato de una Bomba, güiro, requinto y guitarra, el último que mencioné es más acústico y la Banda Mocha es, con un mínimo de diez músicos que va a sonar como nosotros conocemos aquí en el Ecuador, como una banda de pueblo, pero la Banda Mocha si interpreta Bombas y lo particular es que lo hace con instrumentos muy peculiares contruidos con materiales del monte, de lo que encuentras en la naturaleza del Valle del Chota, las calabazas, los puros, las cabuyas, y las flautas de carrizo. Hay un punto interesante en las bandas mochas y es que la sección rítmica,

que es la percusión, es igual a los formatos que tenían las bandas militares europeas, tienen un redoblante, un bombo grande y platos, pero no siempre fue así, a veces, dadas las precarias situaciones en las que vivían, no tenían dinero para comprarse un par de platos hechos de bronce y tocaban con los peroles, las tapas de las ollas, el bombo era como un bombo andino, como el que tocan los indígenas hoy en día, después se fue sofisticando, agarrando materiales como una batería convencional, de hoy en día, con platos, con redoblante, con un instante, eso es posterior, pero la base rítmica es una Bomba y si se quiere ir un poco más allá yo creo que se nutrieron mucho de lo que es la tradición de los indígenas del Imbabura que tocan San Juanes y también del repertorio de las bandas de pueblo de esa misma provincia que tocan los Albazos, los Pasacalles., Entonces la Bomba es un ritmo muy parecido al Albazo. Es así es, el juego que hacían las bandas Mochas de nutrirse de otras culturas para ampliar su repertorio y no quedarse solo en un repertorio limitado, por decirlo así.

A: ¿Si tú pudieras enseñar la Bomba, en Brasil y los compañeros te piden que les enseñes un poquito de su cultura, un poco de Bomba, por dónde empezarías?

E: Les enseñaría, primero a cantar el ritmo, eso es muy importante para interiorizar como va a sonar después el tambor, primero lo tienes tú en tu interior y después lo exteriorizas mediante el instrumento.

A: ¿Cómo funciona esta técnica?

E: Yo aprendí en el Chota que la gente diferencia entre las dos manos, vamos a empezar con la mano derecha, ahí está el ritmo que dice (PA PACUM PA PACUM PA PACUM PA) el PA es el agudo y el CUM es el grave (PA PACUM PA PACUM PA PACUM PA) esos dos PA-CUM y ahora le añado la mano izquierda, estábamos (PA PACUM PA PACUM PATAACUM PA PATAACUM PA PATAACUM) PATAACUM le añadimos otra sílaba, una vez que podemos cantar eso nos ponemos el tambor entre las piernas e intentamos hacer eso entre graves, agudos y golpes secos, ahí le va dando forma al ritmo, parece fácil pero el momento de coordinar las manos es lo difícil.

A: ¿Y les enseñarías el baile, o el baile no aprendiste o si aprendiste a bailar?

E: Aprendí viendo un poco, pero no lo domino y creo que no fue por ahí tampoco mi investigación. El tambor genera un ritmo que te invita a bailar, entonces es muy difícil no sentir nada mientras escuchas una Bomba, pero básicamente es dos pasitos para la derecha, dos pasitos para la izquierda y eso se ve mejor obviamente en una pareja y si es una mujer con una falda se ve mucho más vistoso el movimiento que se genera.

A: ¿Cómo se construye una Bomba tradicionalmente?

E: Básicamente el tambor es un tronco que puede ser balso o pachaco, que es una madera que se da en la parte desértica del Valle del Chota y también un poco a las afueras del Valle del Chota que, es importante aclarar que la Bomba trascendió el Chota, se regó también por las cuencas del río Mira, que llega hasta las costas pacíficas y ahí cambia un poco la geografía y, de ahí viene una gran parte de los materiales de esa geografía, más de los Andes, de los bosques nublados ya bajando a San Lorenzo, por Ibarra digamos, el subtropical y de ahí viene el tronco de los materiales que ya mencioné, está una vena que es como los aros del tambor donde van sujetadas las sogas, lo que tu dijiste el Juanquereme, el aro que se dobla, es como una madera muy fuerte pero que se puede doblar, de ahí vienen las sogas que van a tensar los cueros que ellos llaman guascas, que es un término kichwa y con eso se van a tensar los cueros que, tradicionalmente, se usaba el cuero de chivo para la parte de arriba y el cuero chiva para la parte de abajo, o sea hembra y macho para dar esa dualidad entre hombre y mujer, noche y día, siempre hay una idiosincrasia detrás de esta construcción con los dos cueros, ahora es muy difícil encontrar Bombas que sepas que están fabricadas con un cuero de chivo y un cuero de chiva, ahora inclusive hay Bombas de cuero de vaca, cuero de caballo, ha variado mucho, yo inclusive les he preguntado a los constructores ¿usted sabe? No, dicen, a veces un amigo indígena mató un chivo por ahí y me trajo y no me dijo si era chivo, si era chiva, solo me regaló el cuero y me da para que lo tenga, yo le agradezco y construyo mi Bomba.

Quizá en la ancestralidad si era mucho más importante, no que ahora no lo sea, solo que es más difícil conocer y básicamente ese es el instrumento y tiene un huequito en la parte de la madera del tronco, hueco que ellos dicen que es el oído por donde dicen que va a salir el sonido, es un hueco como de escape para que no todo se quede tenso ahí mientras se toca sino que tenga un escape a la hora de tocar el sonido

A: Entonces al decir de Bomba, decimos música, decimos instrumento, decimos baile, ¿qué más?

E: Poesía diría yo

A: ¿Entonces serían unos saberes?

E: Sí, son varios saberes que yo lo resumo en una cultura con bases muy claras, tú mencionaste esas cuatro, instrumento, ritmo, baile y una poesía que narra la cotidianidad de los pueblos

A: ¿Podría incluirse la memoria histórica ahí, cuando tú nos has hablado, nos has hablado de memoria histórica?

E: Si claro, cuando digo la poesía es como la parte hablada, el lenguaje que narra todo lo que fue pasando, no solo hoy sino que hay Bombas que narran acontecimientos de 1700, de cómo era la hacienda, de como ellos, los esclavizados, experimentaron ese sistema feudal, ese sistema de sometimiento hacia ellos y cuentan de las haciendas, lo que tenían que hacer, las horas de trabajo, las labores del campo, también cuentan cuando llegó el ferrocarril a sus comunidades, el ferrocarril de Alfaro, entonces narra todo a través de la poesía. Habría que investigar, ir atrás de Bombas que se tocaban hace 150 años, 200 años para ver de que hablaban, entonces si estamos hablando de la memoria histórica.

Hasta un punto creo se puede llegar en la investigación, un punto bastante amplio, pero se puede conocer la memoria histórica sin duda.

A: ¿Todos los procesos de globalización, y de migración hacen que nos estemos despidiendo de la Bomba de a poco?

E: No, yo diría que no nos estamos despidiendo, por dos cosas, es un poco ambiguo y controversial este punto que tu tocas porque la Bomba en sí, como dije, representa una cultura y la cultura para mí no es algo que se rescata ni es algo que siempre tiene que ser igual, la cultura es quizá lo más dinámico en el ser humano, siempre está cambiando, siempre se adapta a los tiempos nuevos, entonces para mí la Bomba simplemente está tomando nuevos rumbos, no puede ser influenciado por la globalización, el hecho de que tengamos congas, tengamos bongos, tengamos un bajo eléctrico, tengamos, no sé, una puesta en escena

muy de escenario con equipos electrónicos, eso obviamente está respondiendo a los tiempos actuales y a lo que vendrá, pero también está ese otro lado de la Bomba, de personas que no comparten esa visión que hay que globalizar la Bomba sino que simplemente se mantenga como fue y de que cambie acorde a los tiempos pero no de una forma tan drástica ni contrastante de lo que fue en raíz, porque cuando nos globalizamos perdemos de vista el punto de partida, entonces yo creo que hay esos dos lados pero, es importante que hayan las dos cosas, no veo como algo herrado, yo también tengo mi postura en base a lo que quiero hacer con la Bomba, lo que pretendo transmitir con la Bomba.

La Bomba va a seguir de cualquier manera, es algo que veo que va a cambiar obviamente, pero sigue, tenemos Bomba para largo todavía.

A: ¿Crees que la influencia del Caribe sobretodo de la industria musical?

E: Claro que sí influencia, inclusive yo en parte ya saliendo del tema de la Bomba, me interesó mucho lo que sucedió en Colombia, porqué de ahí también vinieron los esclavizados de Cartagena, en esa época no era Colombia como lo conocemos ahora, era Nueva Granada, pero Colombia era un país que su ritmo principal era el Bambuco, era una música andina, era un país andino que hasta la década de los 50s el fuerte era la música Andina, después viene toda esa fiebre con el Lucho Bermúdez, que no digo que esté mal, más bien qué bueno, pero Colombia pasó a tener esa otra cara, la parte del Caribe de la salsa, lo que pasa ahí en las costas del norte y se dejó eso que venía siendo Colombia como un país andino y lo digo también porque las comunidades del Chota son afro descendientes andinos, es una particularidad muy grande porque la mayoría de afro descendientes están en las costas, entonces el momento en que tu ancestralidad tiene que ver con los Andes y a la vez con África es una mezcla muy diferente, que se acopló en un punto muy bien y, ahora de nuevo vemos que lo que pasó en Colombia, está pasando aquí, queremos caribeñizar la parte andina, lo que en el Valle del Chota se concibe como música andina, la Bomba es andina, entonces si influencia un montón eso. La música cubana es también una gran influencia del resto de músicas, el festejo peruano también incorporó a su repertorio las congas y los bongos, que son instrumentos cubanos, y en fin yo veo eso como algo natural que todas las músicas afro descendientes deben adoptar ese camino.

A: Gracias Estefano, para finalizar ¿el encuentro entre África y acá visualizado en Esmeraldas y el Chota qué relación tienen?

E: En algún momento planteo la posibilidad de que esos dos grupos de afrodescendientes tuvieron un contacto fuerte, porque varias personas me han dicho que eso es algo descabellado pero, yo me baso en que los afrodescendientes del Chota vivían en continuo sometimiento en las haciendas de caña de los jesuitas y también en las minas de sal, por eso hay un pueblo que se llama Salinas en el Chota., Entonces como todo ser humano que se encuentra esclavizado quiere buscar su libertad, más allá del hecho de solo poder sentir una libertad a través del toque, sino ser realmente libre y en Esmeraldas hubo una república de zambos , una mezcla del indígena con el negro que iba desde lo que es Esmeraldas hasta Buenaventura en Colombia, era una república de zambos, en la que vivían los negros libres, no había sometimiento en todo ese territorio, después los españoles empezaron a incursionar, a someter en las minas en Colombia pero, en sí ese territorio fue libre y hay un hecho más, que para mí marca esa relación que tuvieron los dos pueblos, el río Mira nace en la cordillera ecuatoriana, en Pimampiro, justamente en el Valle del Chota y ahí, antes de recibir el nombre de río Mira es el río Chota y ese río va a desembocar en el pacífico colombiano y marca una ruta natural, que para mí los esclavizados siguieron cuando se fugaban, y hay muchos registros históricos de eso, se fugaban sabiendo que Esmeraldas era un territorio de negros libres y ahí podían ser libres y, justamente escuché una historia que en sus trenzas, en la forma de trenzado, marcaban los caminos de escape, entonces ellos dibujaban la ruta y al momento de fugarse sabían por dónde ir y, es muy fácil así como siguió la ruta el ferrocarril de Ibarra a San Lorenzo, para mí, siguieron los negros cimarrones escapándose a la libertad en Esmeraldas y de hecho hay un arrullo que dice en Esmeraldas “Bombero toca la Bomba uyayay, que Bomba voy a tocar uyayay” es un arrullo esmeraldeño y no una Bomba y habla de un bombero que toque la Bomba, entonces quizá quedó difuminado en el tiempo en el espacio ese contacto que tuvieron esos pueblos y, aunque no se habla mucho pero para mí, es clarísimo y también, para terminar, porqué digo esto, porque si tú sales del Chota y si sigues esa ruta natural hasta Esmeraldas te vas a encontrar con uno de los mejores constructores de Bomba que es Ezequiel Sevilla que vive en San Juan del Lachas, él ya no vive en el Valle del Chota él vive bajando a la costa y si sigues en el límite de las tres provincias de Esmeraldas, Carchi e Imbabura vas a encontrar a un músico como Jesús Torres

Minda que es un bombero, es guitarrista, es cantante y es prácticamente ya Esmeraldas y siguen tocando Bomba, así habrá habido ejemplos y yo te doy ejemplos de lo que yo vi pero, seguro tuvieron contacto esas dos culturas, hoy ellos dicen que no, los del Chota son una cosa, los de Esmeraldas son otra cosa pero históricamente para mí tuvieron contacto.

